title : Choix d’articles relatifs à Molière (1880)

creator : Le Moliériste : revue mensuelle

copyeditor : Léa Delourme (OCR, Stylage sémantique)

publisher : Université Paris-Sorbonne, LABEX OBVIL

issued : 2016

idno : http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/moliere/molieriste\_articles-1880/

source : *Le Moliériste : revue mensuelle*, publiée par G. Monval, Paris, Librairie Tresse et Cie, 1879-1889 ; rééd. Slatkine Reprints, Genève, 1967, 10 vol. Source : [Gallica](http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb32817823s/date).

created : 1880

language : fre

# Tome I, numéro 10, 1er janvier 1880

## Alfred Friedmann : *Les Femmes savantes* et les *Meininger* à Wien

*Le Moliériste : revue mensuelle*, tome I, no 10, 1er janvier 1880, p. 302-309.

[1880-01]

Le 21 novembre a été donnée au Ring-Theater, l’ancien Opéra-Comique Viennois, une représentation des *Femmes savantes* par la troupe, en ce moment ambulante, du Duc de Meiningen. Ces artistes, comme l’a dit M. F. Gross dans l’avant-dernière livraison du *Moliériste*, — se sont fait un nom plutôt par leur ensemble et l’exactitude historique de leur mise en scène que par leur talent individuel : ils brillent comme groupe, sans que chaque pierre de cette couronne ducale soit un vrai diamant. Nous en exceptons pourtant Mme Moser-Sperner, qui a joué dans la pièce précédant celle de Molière, dans le fragment *Esther* de Frantz Grillparzer, la juive Hadassa, où elle a réussi à personnifier la vierge poétique, la fiancée royale pleine de charme, de naïveté et d’esprit à la fois, pour se métamorphoser tout à coup, l’instant d’après, en cette créature insupportable, en cet éternel bas-bleu : Armande.

La représentation avait un but qui se renouvelle souvent à Vienne, la bienfaisance. M. F. S. Singer, propriétaire d’un journal très répandu, l’*Extrablatt*, a créé une caisse où l’on puise chaque hiver pour distribuer du bois à l’indigence ; c’est à ce but louable que Molière et Grillparzer ont contribué ; les deux nations, séparées par l’espace, se sont réunies sous la bannière internationale de l’Art et de la Poésie.

L’auditoire était des plus élégants et des plus aristocratiques ; on remarquait S. E. le baron d’Hoffmann, qui devrait être notre ministre des Beaux-Arts, et dans les loges et au parquet, tout ce que Vienne renferme de beauté, de science, de littérature. La pièce a obtenu l’effet d’une première représentation ; l’attention et le succès ont été croissants, et la satisfaction du public s’est manifestée par des bravos et des acclamations à chaque scène.

Les acteurs ont reparu devant le rideau jusqu’à trois fois après le IIe et le IIIe actes. M. Hassel a été très amusant dans Chrysale, M. Kaniz a dit Clitandre d’une manière remarquablement nette et spirituelle ; chacun a contribué à rendre la soirée parfaite. Il ne faut pas oublier de mentionner honorablement M. Louis Kroneck, le directeur artistique, l’âme de cet ensemble merveilleux, qui dispose tous les tableaux en peintre de premier ordre et qui sait grouper des masses de cent personnes comme reproduire un salon du temps de Molière.

Cette traduction des *Femmes savantes* est du savant Dr Werther, directeur du théâtre de Mannheim. Les costumes sont magnifiques et exacts ; quant au jeu des acteurs, nous citerons M. Joseph Bayer, le spirituel feuilletoniste de la *Presse*: « La principale situation comique de la pièce, la lecture du sonnet de Trissotin, a été manquée. » Il est vrai qu’on a joué cette scène un peu trop vite. « Nous ne savons pas, continue M. Bayer, comment les Français jouent cette pièce ; si nous ne pouvons pas les prendre exactement pour modèles, ils doivent néanmoins faire pour nous autorité en fait de style traditionnel comique. Ici la comparaison serait d’importance. Les “Meineingen” laissent percer dès le commencement l’intention arrêtée de parodier. Le salon de Philaminte est arrangé avec érudition, comme la chambre d’Argan avec… maladie ! Ici, de vieux bouquins, des rouleaux, plans, cartes, estampes, bustes, etc. ; là, des fioles, des seringues, etc. En un mot, le décor et le costume rendaient plus le siècle de Molière que le jeu des acteurs. »

La *Nouvelle Presse libre* pense qu’« il y a encore beaucoup à trouver dans Molière ».

L’*Extrablatt* se fait prophète et présage que « deux des théâtres de Vienne se livreront bataille pour acquérir la nouvelle pièce ».

Le *Deutsche Zeitung* dit, par la plume de M. I. Meissner, que « la satire de Molière a été rendue non-seulement avec intelligence, mais avec une grande verve humoristique et avec finesse ».

Le *Tagblatt*, enfin, pense que « Molière aurait eu une vraie joie s’il avait pu être présent à la résurrection joyeuse de sa “Tartuffe de l’érudition philosophique” Mlle Armande. »

On ne peut donc trop remercier la troupe ducale de Meiningen de nous avoir rendu il y a quelques années *Le* *Malade imaginaire*, et hier *Les* *Femmes savantes*.

Dr Alfred FRIEDMANN.

## Mondorge : L’anniversaire du quinze janvier

*Le Moliériste : revue mensuelle*, tome I, no 11, 1er février 1880, p. 328-334.

[1880-02]

*Le Moliériste* ne pouvait laisser passer le 258e anniversaire de la naissance de Molière — le premier qui se présente depuis sa fondation — sans fêter quelque peu son immortel Patron. Il a donc convié ses rédacteurs parisiens à se réunir dans un *Déjeuner* chez Douix, au Palais-Royal, à quelques pas du Théâtre-Français, à quelques pas aussi de la maison où est mort Molière.

Nous avions songé un menu de circonstance, où, depuis le « pâté-en-pot garni de marrons » de *L’Avare*, jusqu’à la fameuse « tarte à la crème » de *L’École des femmes*, tous les mets fassent *moliéresques*, c’est-à-dire au moins cités dans l’œuvre du Maître : et le « pain de rive, à bizeau doré, relevé de croûte partout » ; et la « soupe à bouillon perlé, soutenue d’un jeune gros dindon, cantonné de pigeonneaux, et couronné d’oignons blancs mariés avec la chicorée » ; et le « bon haricot bien gras », et le « carré de mouton gourmandé de persil » ; et la « longe de veau de rivière » ; et les « petits pruneaux » du *Malade imaginaire* ; mais un tel assemblage nous ayant paru dangereux pour l’estomac de nos invités, nous avons dû nous contenter du menu plus moderne de la maison Douix :

LES HORS D’ŒUVRE.

—

Les Filets de soles Joinville.

Le Filet de bœuf aux pointes d’asperges.

Les Côtelettes de chevreuil purée de marrons\*

Sorbets au Rhum.

DEUXIÈME SERVICE

—

Poularde truffée sauce Périgueux.

Pâté de foies gras de Strasbourg.

Salades.

Petits Pois — Cardons à la moëlle.

Petit-Duc glacé — Croûtes à l’Ananas.

Fruits et desserts assortis.

VINS

|  |  |
| --- | --- |
| Haut-Sauterne | Médoc en carafes |
| Corton | Léoville |

Moët frappé

Café et Liqueurs.

À onze heures et demie, se trouvaient réunis dans un salon du café Corazza : MM. Émile Perrin, administrateur général de la Comédie-Française, Paul Lacroix, le doyen des moliéristes, Édouard Thierry, Arsène Houssaye, Edmond Got, doyen des Sociétaires, Eug. Garraud, doyen des Pensionnaires du Théâtre-Français, Ch. Nuitter, archiviste de l’Opéra, Victor Fournel, H. de Lapommeraye, Jules Guillemot, E. Thoinan et G. Monval. S’étaient excusés pour absence ou indisposition : MM. Vitu, Sarcey, Regnier, Éd. Fournier, Coppée, J. Claretie, Campardon, Moland et Paul Chéron.

À midi moins un quart on était à table. Au dessert, M. Monval a porté ce toast : « Messieurs, permettez-moi de boire d’abord aux absents, à ceux de nos collaborateurs qui n’ont pu se joindre à nous et qui m’ont chargé de vous en exprimer leurs regrets. Je bois à vous, Messieurs, qui avez si généreusement apporté le précieux concours de votre expérience et de vos talents à la création du *Moliériste*. Je bois à la Comédie-Française, aux Sociétaires et aux Pensionnaires de cette chère Maison de Molière, à laquelle je suis si fier d’appartenir ! »

MM. Émile Perrin et Got ont répondu très courtoisement au toast du *Moliériste* en lui souhaitant longue vie et prospérité ; puis M. Garraud a dit sa poésie : *À Molière*, que nous publions en tête de cette livraison, et qui a été chaleureusement applaudie.

On s’est séparés vers trois heures, en se promettant d’être plus nombreux l’année prochaine.

Le soir, la Comédie-Française a donné *Le Misanthrope* (MM. Delaunay, Coquelin cadet, Garraud, Baillet, Prudhon, Boucher ; Mmes Croizette et Favart), et *Le Malade imaginaire* avec la *Cérémonie*, séparés par un à-propos en vers de M. Eug. Adenis : *Diogène et Scapin*, où les deux Coquelin ont fait assaut de verve et d’entrain.

Diogène, qui depuis deux mille ans a quitté la terre

« Pour habiter l’Érèbe et son triste séjour »,

s’est échappé des Enfers et se trouve à Paris sur une place publique, en plein xviie siècle. Le hasard de sa fuite l’a conduit devant le logis même de Molière. Il frappe, Scapin paraît. Le Cynique trouve son costume bizarre. Scapin se nomme à lui :

« Je suis la gaîté vive et franche du théâtre,

Le rire épanoui du vieux masque de plâtre !

L’idéal du valet rusé, souple et moqueur,

Qui déteste les sots et s’en rit de bon cœur !

Scapin, qui signifie audace, effronterie,

Ruse, mensonge, adresse, intrigue, fourberie !

Scapin, fripon valet d’un maître aussi fripon !

Argante le sait bien, et Géronte en répond !

Scapin à l’esprit vif, à l’œil sûr, au pied leste !

Intriguant, machinant, démasqué, pris et… zeste !

Disparu pour toujours et prêt à revenir

À la charge… Scapin, enfin, pour te servir. »

Mais Diogène refuse les services de Scapin ; il veut rester philosophe et recommencer à chercher, lanterne en main, « son homme » qu’il n’a pas trouvé jadis. « Tu n’iras pas bien loin ; regarde, dit Scapin, cette simple demeure :

Oui. — Presque triste — Eh bien ! Après ? — Regarde-la,

Diogène : celui que tu cherches est là.

— Plaît-il ? Tu prétends, toi Scapin, trouver un homme ?

— Oui, je l’ai trouvé, moi Scapin. — Bah ! Il se nomme ?

— Molière ! — Ah ! oui, je sais. Il n’est pas inconnu :

Son nom jusqu’aux enfers est même parvenu.

Mais Diogène hésite et doute. Il ne veut pas se prononcer à la légère, il attendra. « Eh ! quoi, lui dit Scapin,

L’homme qui va frapper du fouet de la satire

Ceux que l’intérêt guide ou que le vice attire,

Qui méprise la haine et l’orgueil des puissants,

Qui promène ses yeux sur le monde en tous sens.

Et fatigué de sa complaisance malsaine

Lui jette pour défi Tartuffe sur la scène,

Qui prend l’homme et le peint sous ses aspects divers,

Qui, pour le corriger de ses propres travers,

Les étale au grand jour, hardiment, et le somme

D’en rire, celui-là, dis-tu, n’est pas un homme ? »

« *Je ne dis pas cela* », répond Diogène avec le mot d’Alceste. Mais le cynique a lu Boileau et ne reconnaît pas l’auteur du *Misanthrope* « dans le sac ridicule où Scapin l’enveloppe ».

La « Scène du Sac » lui semble insensée, absurde, invraisemblable ; il n’admettra jamais qu’un homme raisonnable puisse être dupe d’un tour pareil. Scapin n’insiste pas, renouvelle ses offres de service et lui dit : au revoir ! En effet, le maître fourbe revient aussitôt hors d’haleine et fait croire à Diogène qu’il court le plus grand danger : les sombres habitants des enfers se sont tous mis à sa poursuite, Cerbère en tête, Pluton, Minos, Éaque et Rhadamanthe. Plus tremblant que Géronte, Diogène supplie Scapin de le sauver : le seul moyen est de se cacher dans ce sac qu’il a dédaigneusement raillé tout à l’heure. La peur l’y fait consentir, il s’y blottit, et Scapin recommence avec lui sa grande scène des *Fourberies*, contrefaisant plusieurs voix, marchant à grand pas, courant de tous côtés et bâtonnant à tour de bras. Diogène, qui ne trouve plus la scène invraisemblable, demande grâce et avoue que Molière est un homme.

Il éteindra sa lanterne, et Scapin conclut en ces vers :

« L’humble Farce, mon cher, que les petits esprits

Traitent sans examen du haut de leur mépris,

Malgré son air badin et sa mine étourdie,

N’a jamais fait rougir la grande Comédie.

Car elle peut donner, elle aussi, quelquefois,

Sa leçon de morale… en action, tu vois ?

Voilà pourquoi Molière, en créant Mascarille,

Mon cousin, dont la verve étincelante brille

Et réjouit comme un gai rayon de soleil,

En me créant — si j’ose, après un nom pareil

Me citer — n’a jamais, quoi qu’on dise ou qu’on fasse,

Mis au monde des fils indignes de sa race !

Voilà pourquoi l’on peut nous placer sans dédain

À côté du bonhomme Orgon ou de Jourdain.

Oui, malgré les deux vers qu’on s’est permis d’écrire,

Alceste aurait pour nous, j’en suis sûr, un sourire !

Ne sois donc pas plus fier que lui, résigne-toi ;

Diogène, ta main ; et salue avec moi

Sans réserve, salue avec nous tous, le Père

De notre Comédie immortelle : Molière ! »

Cet aimable à-propos a été salué de vifs applaudissements[[1]](#footnote-1).

La *Cérémonie* traditionnelle a été présidée par le doyen des Sociétaires, M. Got, qui a prononcé son discours en latin macaronique avec la plus réjouissante fantaisie.

L’Odéon a donné, en soirée populaire à prix réduits, *L’École des maris* (MM. François, Amaury, Bremont, Cressonnois ; Mlles Caron, Marie Chéron et Verney), le premier acte du *Misanthrope* (M. Pujol jouant Alceste pour la première fois), et *Le Malade imaginaire* (M. Noël Martin, Argan ; M. Cressonnois, Thomas ; Mmes Chéron, Toinette) précédé d’une poésie de M. Paul Ferrier : *À Molière*, dite par M. Marais au couronnement du buste. Une partie de la troupe étant allée jouer à Compiègne, on avait dû renoncer à la Cérémonie d’usage.

Le Troisième Théâtre français a joué *Le Dépit amoureux*, *Le Misanthrope*, et l’à-propos en vers de l’an dernier : *Molière et Montespan*, par M. Fabié. Au couronnement du buste, M. J. Renot a dit la poésie : *À Molière*, de M. Ch. Tournay.

Le Théâtre Cluny, quoique en retard de trois jours, a très dignement célébré Molière à sa douzième Matinée des Jeunes, le dimanche 18, par *Le Cimetière Saint-Joseph*, à-propos en un acte en vers, de M. Gustave Rivet, un vrai poète, représenté pour la première fois le 17 janvier 1874[[2]](#footnote-2) sur le théâtre de l’Alhambra (faubourg du Temple) et augmenté d’une *Apothéose* inédite qui a obtenu grand succès. — M. Alphonse Pagès, dans une courte conférence, a résumé l’histoire des hommages à Molière en homme qui possède à fond le sujet.

Le Théâtre-Français de Bordeaux a donné en matinée : *Tartuffe* (Mme Marie Laurent, Dorine ; M. Depay, Tartuffe ; M. Luguet, le directeur, Cléante ; Mme Lagneau, Elmire), et *La Gloire de Molière*, stances de Th. de Banville, dites par Mme Marie Laurent au couronnement du buste. Un autre théâtre de Bordeaux, les Variétés, a aussi célébré le 15 janvier en introduisant dans son programme du soir l’intermède suivant : *À Molière*, strophes inédites de M. Argus, dites par M. Darmier.

Enfin, Genève même a tenu à honneur de célébrer notre Molière : M. Alphonse Scheler, professeur de diction au Gymnase académique de cette ville, a donné, à cette occasion, dans la salle de l’Athénée, une séance littéraire. Il a lu, outre le *Sonnet aux Moliéristes* de notre cher poète François Coppée, deux comédies de circonstance : *Dandin vengé*, de M. Marc-Monnier, et *Le Magister* de M. E. d’Hervilly, ainsi que quelques scènes choisies du *Médecin malgré lui*.

P. S. — Au dîner intime des *Parisiens de Paris*, chez Brébant, M. Jules Christophe a porté ce toast :

« Au Bon Sens génial, au grand Rire cruel

Qui vient de Rabelais et de Pantagruel.

À la Justice, au Vrai triomphant, à Molière !

À celui qui peignit la grâce singulière

De Célimène, dont il devait tant souffrir,

Et qui vécut son Œuvre, — hélas ! Pour en mourir ! »

# Tome I, numéro 11, 1er février 1880

## Charles-Louis Livet : Deux mots à propos de *Tartuffe*

*Le Moliériste : revue mensuelle*, tome I, no 11, 1er février 1880, p. 335-338.

[1880-02]

Je viens de relire le *Tartuffe*, et ma principale préoccupation a été de me faire une opinion personnelle sur deux ou trois points qui me semblent mériter d’être mis en question, bien que les critiques ne les aient pas même soumis à la discussion.

Je me suis demandé, par exemple, à quel monde appartiennent Orgon et Tartuffe ; puis, si l’on peut admettre comme vraie l’anecdote qui nous montre Molière reprochant à sa femme de porter des habits trop riches dans le rôle d’Elmire, parce que le luxe des vêtements ne convient pas à une malade.

On voit généralement dans le *Tartuffe* des personnages appartenant à un milieu bourgeois : Orgon n’a rien qui révèle nettement l’aristocratie ; Mme Pernelle ne semble pas d’une classe sociale élevée ; au théâtre, le costume de la seconde, comme celui du premier, sentent la pleine roture. — Mais, singulière anomalie ! Cléante, frère d’Orgon, Damis son fils, sont vêtus en gentilshommes. Pourquoi ? Ne sont-ils pas de la même famille ? J’ose penser que dans la différence de costume adoptée au théâtre il doit y avoir une erreur : Orgon doit être vêtu comme Cléante son frère, Damis, comme Orgon son père et son oncle Cléante.

Ceci posé, est-ce Cléante qui devra porter des vêtements plus simples, ou Orgon qui doit s’habiller en gentilhomme ?

Rappelons-nous, pour trancher cette question, qu’Orgon, s’il appartient à la bourgeoisie, a du moins cette grande fortune qui rapproche les rangs : Tartuffe ne l’aurait pas recherché s’il ne l’avait su opulent. Sa femme « reçoit compagnie » ; tout le voisinage souffre du bruit des laquais attendant leurs maîtres, pendant que les carrosses affluent, que les chevaux piaffent à sa porte ; elle-même court ou donne des bals, et fait un échange de visites qui oblige à la croire très répandue dans le monde brillant où l’on mène la même vie. Voyez en effet ce que dit à Dorine Madame Pernelle :

« Taisez-vous, et songez aux choses que vous dites.

« Ce n’est pas lui tout seul qui blâme ces visites.

« Tout ce tracas qui suit les gens que vous hantez,

« Ces carrosses sans cesse à la porte plantez,

« Et de tant de laquais le bruyant assemblage

« Font un éclat fâcheux dans tout le voisinage. »

Tous ces traits supposent une maison bourgeoise peut-être, peut-être aristocratique, mais assurément fort riche.

Poussons plus loin : nous verrons qu’Orgon n’est pas seulement riche, mais qu’il est gentilhomme. Que voudrait, sans cela, dire ce vers qui nous apprend que, pendant les troubles de la Fronde, il montra du courage pour servir son prince ?

Aussi le Roi le connaît ; s’il lui fait rendre ses papiers et la cassette d’Argas qui étaient entre les mains de Tartuffe, et s’il rompt la donation faite par lui en faveur du drôle, c’est qu’il se rappelle ses services :

« Et c’est le prix qu’il donne au zèle qu’autrefois

« On vous vit témoigner en appuyant ses droits. »

On sait d’ailleurs que Tartuffe qui, dans la pensée première de Molière, était de robe longue, devint homme d’épée à la reprise de 1667 : il portait « un petit chapeau, de grands cheveux, un grand collet, une épée et des dentelles sur tout l’habit » ; ainsi le décrit Molière dans son second placet ; il ne pouvait donc guère recevoir les avances que d’un homme d’épée comme lui, c’est-à-dire d’un gentilhomme ; il se trouvait chez Orgon à peu près dans les mêmes conditions que Chavaroche chez les Rambouillet, Sarrasin chez le prince de Conti, La Chambre ou Ballesdens chez Séguier, etc.

Mais ni Orgon ni Tartuffe n’étaient de simples gentilshommes, ils étaient gens de cour : c’est à ce titre et non à un autre que Tartuffe peut aller en personne dénoncer Orgon au Roi ; c’est à ce titre et non à un autre qu’Orgon a auprès du Roi le facile accès qui lui permet d’aller avec Cléante se jeter à ses pieds et lui rendre grâces de ses bontés.

Ainsi Orgon est riche ; il est gentilhomme ; il est de la cour : pourquoi donc lui faire porter un |habit bourgeois, et non un habit de cour, comme à son frère ou à son fils ?

Arrivons à Elmire. Elle est « dépensière » ; elle va « vêtue ainsi qu’une princesse » ; nous avons vu qu’elle faisait et recevait beaucoup de visites : elle devait donc être toujours fort propre, comme on disait alors, fort élégante, comme nous dirions aujourd’hui.

Mais, dira-t-on, si élégante qu’elle fût d’ordinaire, elle devait, pendant les quelques heures que dure la pièce, avoir des vêtements très modestes, comme le lui conseilla, dit-on, son mari.

Tout donne à penser que cette anecdote est fausse. En effet, si Elmire n’est pas malade, elle n’a aucune raison de n’avoir pas son costume habituel. Or, elle n’est plus malade ; elle n’a même eu qu’une légère indisposition qui remonte à deux jours :

« Madame eut, avant hier, la fièvre jusqu’au soir »,

et sa fièvre cessa dès qu’

« Elle se résolut à souffrir la saignée. »

Aussi Dorine pouvait-elle dire d’elle et de Tartuffe :

« … Tous deux se portent bien enfin. »

Molière, en parlant dans la pièce du fichu de dentelles que porte Elmire, de ce « point » dont « l’ouvrage est merveilleux », prête à la femme d’Orgon un vêtement qui ne peut pas ne pas être riche.

Armande appuyait donc son élégance sur les vers mêmes de la pièce qui l’exigeaient ; sur quoi donc se serait appuyé le blâme de Molière, puisqu’il est faux qu’Elmire soit encore malade au moment où se passe l’action ?

Admettra-t-on, d’ailleurs, qu’Elmire soit malade au moment de la grande scène du quatrième acte ? Non seulement elle est en pleine santé, mais elle est évidemment en toilette, dans la toilette qu’elle avait au commencement de la pièce et qu’elle n’a pu changer entre la vie scène du IIIe acte et la seconde du quatrième.

D’où il faut conclure, à ce qu’il semble, que l’anecdote si souvent rappelée, et dernièrement encore par M. Zola dans un feuilleton sur l’ouvrage nouveau de M. Jullien, *Histoire du costume au théâtre*, ne présente pas des caractères suffisants de vérité pour résister à un examen critique.

Je soumets humblement les réflexions qui précèdent à nos savants amis les moliéristes, en leur demandant leur avis, et je les prie de les rectifier ou de les confirmer à l’aide des gravures contenues dans les diverses éditions de Molière, éditions que je ne puis consulter en ce moment.

Ch.-L. LIVET.

## Eugène Noël : Les valets de Molière

*Le Moliériste : revue mensuelle*, tome I, no 11, 1er février 1880, p. 339-340.

[1880-02]

On s’est étonné quelquefois de la familiarité et de l’espèce de camaraderie qui, dans quelques comédies de Molière, existent entre les maîtres et les valets : Gros-René dans *Le Dépit amoureux*, Scapin dans *Les Fourberies de Scapin*, ont surtout en cela paru exagérés.

Molière n’exagère rien ; il peint très exactement les mœurs de son temps. Les fils de noblesse venaient ainsi de leur province à Paris accompagnés de quelque domestique de leur âge, qui ne manquait pas de devenir leur confident. On a de cette coutume et de la camaraderie très réelle qui s’établissait entre le maître et le valet un témoignage décisif.

Patru, le célèbre avocat Patru, a écrit sur Perrot d’Ablancourt, son collègue à l’Académie française, une notice fort sérieuse et fort exacte dans laquelle nous lisons ceci :

« … Il était facile à ses gens et à tout le monde. Il ne sera peut-être pas hors de propos de rapporter en cet endroit deux petites historiettes qui marquent bien sa facilité et son humeur enjouée. À l’âge de dix-huit ou dix-neuf ans, et lorsqu’il s’établit premièrement à Paris, il amena avec lui un laquais nommé Bassan. Ce garçon avait été nourri jeune chez le père de M. d’Ablancourt ; et comme ils étaient à peu près du même âge, le valet vivait fort familièrement avec son maître, qui quelquefois même était obligé de châtier ses insolences : mais du reste il avait des naïvetés non pareilles et faisait toutes ses sottises de tout son sens. M. d’Ablancourt jouait un jour à trois chez à la *Pomme de pin* et perdait. Bassan, qui voyait ce qui se passait, le tire par le manteau (nous voilà en plein Molière) et lui dit à l’oreille : *Morbleu ! vous perdez tout notre argent, et puis tantôt vous me viendrez battre.* Il n’y eut perte qui tint, il fallut rire, et Bassan fut l’entretien et tout le divertissement du souper. »

En voici une autre qui n’est guère moins plaisante :

« Le valet s’était mis en fantaisie de marier son maître. M. d’Ablancourt qui s’en voulait divertir le laissait faire. Il fallait que les amants s’entrevissent : on prend jour. La mère et la fille se rendent chez une femme du voisinage (chez la Frosine de *L’Avare* évidemment). M. d’Ablancourt manque à l’assignation, Bassan boude et pendant cinq ou six jours ne le veut point voir. Sa colère enfin se passe (voir les colères et les apaisements de Scapin avec Léandre) ; il prend une nouvelle assignation avec la mère et la fille. Il en donne avis à son maître ; et en lui donnant cet avis, *ne pensez pas*, lui dit-il, *faire comme dernièrement, car je n’ai que des reproches de vous*… »

Ce dernier trait du valet au maître : « Je n’ai que des reproches de vous… », manque dans Molière, qui certainement ne l’eût pas négligé s’il en avait eu connaissance.

Ajoutons qu’il s’agit de faits absolument contemporains de Molière. Perrot d’Ablancourt était né en 1606, précisément la même année que Pierre Corneille. Paris était rempli de jeunes gentilshommes accompagnés de quelque garçon de leur terroir destiné à montrer -que l’on avait des vassaux en province. Quelques-uns même en amenaient plusieurs, et l’on disait : *mes gens*. Et puis cela donnait bon air au jeune marquis ou vicomte de bâtonner Scapin ou Gros-René dans la rue ; mais quelles jolies revanches Scapin et Gros-René savaient prendre, surtout lorsque Scapin faisait le loup-garou, pour faire rompre le col à son jeune maître Léandre ! Encore un coup, Molière n’a rien exagéré.

Eugène NOËL.

# Tome I, numéro 12, 1er mars 1880

## Georges Monval : Le fauteuil de Molière

*Le Moliériste : revue mensuelle*, tome I, no 12, 1er mars 1880, p. 355-359.

[1880-03]

Il ne s’agit ici ni du fauteuil que Molière n’eut pas à l’Académie et que notre éminent collaborateur Arsène Houssaye lui a si justement restitué ; ni du fauteuil de Pézenas, dont on sait l’histoire et qui est à Paris depuis 1873 ; ni d’aucun des vingt-huit fauteuils que possédait Molière tant à la rue de Richelieu qu’en son logis d’Auteuil.

Non. Pour le premier, j’eusse laissé la parole au spirituel auteur du *Quarante-Unième fauteuil* ; pour les derniers, je renvoie le lecteur à l’inappréciable inventaire exhumé, voilà seize années, par les soins patients du regrettable Eudore Soulié.

Quant au fauteuil de Pézenas, il a été décrit à plusieurs reprises ; sa noblesse est prouvée, et son authenticité établie ; il est aujourd’hui populaire.

Il n’en est pas de même du *Fauteuil du Malade imaginaire*, conservé depuis deux siècles à la Comédie-Française, et dans lequel Molière-Argan ressentit les premières atteintes du mal qui devait l’emporter, le soir même de la quatrième représentation de son dernier chef-d’œuvre.

Ce vénérable meuble, de l’époque Louis XIII, sorti peut-être (cela serait plaisant) de l’atelier du tapissier Poquelin, est un bon vieux fauteuil à bras, en bois de noyer tors, à roulettes, solidement garni d’armatures de fer et recouvert en basane jadis noire ; une crémaillère permet de rabattre et de relever son vaste dossier ; deux tiges de fer, sortant des bras, servent à placer devant le malade la petite tablette sur laquelle on range les différents accessoires de la scène première : la bourse de jetons, le mémoire de l’apothicaire monsieur Fleurant, la sonnette, etc. Deux clous à crochet fixés derrière le dossier sont destinés à recevoir le bâton du valétudinaire et les verges à l’usage de la petite Louison.

À la mort de Molière, le fauteuil fut religieusement conservé par ses camarades, et dix jours ne s’étaient pas écoulés depuis qu’« un peu de terre obtenu par prière » recouvrait les restes du grand Comique, qu’il tendait les bras, — comme dit la Cathos des *Précieuses* — à La Thorillière, héritier du rôle d’Argan après avoir créé celui de Béralde.

À Pâques suivant, la troupe quitte le Palais-Royal pour le théâtre de Guénégaud, rue Mazarine ; La Thorillière émigre à l’Hôtel de Bourgogne, Rosimond lui succède et prend place au fauteuil.

En 1689, nouveau déménagement. Cette fois, la Comédie, établie rue des Fossés-Saint-Germain-des-Prés, est fixée pour quatre-vingts ans. Le fauteuil est installé dans la salle des Assemblées, et — s’il faut en croire la tradition — c’était un siège d’honneur, réservé le plus souvent à Baron, l’élève et l’ami de Molière. On ne le porte sur le théâtre que pour le service du *Malade*, représenté successivement par Guérin d’Estriché (qui, hélas ! ne remplaça pas seulement Molière dans le fauteuil d’Argan), par Raisin cadet surnommé le *petit Molière*, par le père Duchemin, par Bonneval peint et gravé dans ce rôle qu’il jouait supérieurement, et par l’énorme Des Essarts, dont la rotondité résolvait le problème du contenant plus petit que le contenu.

En 1770, le fauteuil suivit la Comédie aux Tuileries, parut sur la scène « des Machines » où Molière avait joué sa *Psyché* un siècle auparavant, et repassa les ponts en 1782 pour l’ouverture de la salle du faubourg Saint-Germain, qui est aujourd’hui l’Odéon.

La Harpe n’oublia pas le vieux serviteur du maître dans son prologue d’inauguration : *Molière à la nouvelle salle, ou les Audiences de Thalie*, comédie épisodique en vers libres, représentée le 12 avril.

Dès la scène première, Mme Vestris, en Melpomène, parlant des sociétaires d’alors, s’adressait à Molière, représenté par Préville :

      « Ils ont, comme un riche héritage,

« Gardé jusqu’au Fauteuil où vous étiez assis ;

      « Contre le temps et son outrage

      « Ils en défendent les débris. »

et Thalie, sous les traits de l’aimable Contat, ajoutait :

     « C’est dommage qu’il soit vacant !

  « La gloire d’y siéger ne serait pas vulgaire.

« Mais depuis bien longtemps, et c’est mon désespoir,

     « Je n’y vois personne s’asseoir

     « Que le *Malade imaginaire* ! »

Après la Révolution, qui dispersa la Comédie, le fauteuil était resté au théâtre de la rive gauche avec les bustes, les portraits, la statue de Voltaire, les Archives, etc.

On a prétendu même qu’il s’y trouvait encore le jour de l’incendie de l’Odéon (18 mars 1799), et les journaux du temps, notamment *La Décade Philosophique* et *Le Moniteur*, répandirent le bruit qu’il avait été la proie des flammes, ce que quelques personnes croient encore aujourd’hui.

Il est regrettable que Grandménil, l’excellent financier en possession du rôle d’Argan à cette époque, ne nous ait pas laissé de détails sur ce sujet qu’il devait connaître mieux que personne, ayant eu sa garde-robe brûlée ; il affirma seulement que des « papiers de Molière » avaient été détruits par le feu.

M. Édouard Fournier, sur la foi de M. Regnier, assure que le fauteuil fut sauvé ; il donne même dans ses *Reliques de Molière*, le nom du sauveteur : « Pontus, garçon de théâtre. » Malheureusement, il n’y avait pas d’employé de ce nom à la rive gauche en l’an VII : le garçon de théâtre s’appelait Mayeux.

D’autres, surenchérissant, rapportèrent que le fauteuil, jeté par une fenêtre, s’était cassé un bras dans sa chute et avait été rapporté manchot à la rue Richelieu.

La vérité est que le fauteuil ne fut ni *détruit* ni *sauvé*, par la raison qu’il n’était plus à l’Odéon à l’époque de l’incendie.

Il avait, en 1789, figuré avec plusieurs autres meubles dans la tragédie de *Charles IX*, et ce fut à cette circonstance qu’il dut sa conservation.

Quand Talma remit la fameuse pièce de Marie-Joseph Chénier au théâtre de la République (8 janvier 1799), l’Odéon prêta pour cette reprise « les meubles de *Charles IX* », parmi lesquels — d’après l’état même du tapissier : — « 10 tabourets, 2 banquettes, 2 fauteuils, une table antique, et un mauvais fauteuil en basane noire, dit de Molière (ces trois mots sont raturés et remplacés par ceux-ci : qui a appartenu à Molière] prisé, …….. 12 fr. » !

Il était donc rue de Richelieu (à cette époque rue de la Loi) deux mois et demi avant, et il s’y trouvait encore un mois après l’incendie de l’Odéon, car il est déclaré par le tapissier aux commissaires nommés pour faire l’inventaire du théâtre de la République, à leur vacation du 17 avril 1799, comme appartenant aux comédiens français de l’Odéon, ainsi que plusieurs meubles du *Barbier de Séville* et du *Mariage de Figaro*.

Il figure une dernière fois dans l’inventaire de 1815, dont l’extrait suivant prouvera tout le prix que l’on attachait alors à ce meuble :

|  |  |
| --- | --- |
| « 17e VACATION, DU 13 JUILLET 1815. » | |
| « *Magasin du tapissier. — Mobilier et accessoires pour le service du théâtre.* » |  |
| Le fauteuil de *Figaro*, recouvert en camelot vert, trente francs, ci | ……………… 30 fr. |
| Un *Fauteuil de* Molière, à crémaillère et couvert en peau noire. | Pour Mémoire, *parce qu’il n’a pas de prix*. |

Pourquoi, puisqu’on en connaissait la valeur, ne l’avoir pas, dès cette époque, soustrait aux chances de dégradation ?

On sait que *Le Malade* est une des pièces de Molière restées au répertoire qui se jouent le plus souvent, et l’emploi du fauteuil n’est pas une sinécure. Depuis soixante ans, il a successivement porté Baptiste-Cadet, Devigny, Grandville, Guiaud, Cossard, Varlet, Provost, Joannis, Alexandre Mauzin, Micheau, Anselme Bert, MM. Talbot, Barré et Thiron, et son cuir deux fois séculaire est presque retourné à sa couleur naturelle.

Encore deux ou trois générations de financiers, et c’en serait fait du pauvre fauteuil !

Fort heureusement, l’administrateur général de la Comédie, M. Émile Perrin, si justement soucieux de tout ce qui touche au passé de la Maison de Molière, a décidé que le précieux meuble, mis hors de service, serait remplacé sur la scène par un sosie de fabrique nouvelle, et conservé comme relique soit au foyer du théâtre, soit dans le Musée de la Comédie, soit aux Archives où nous lui souhaitons une place d’honneur.

Georges MONVAL.

# Tome I, numéro 13, 1er avril 1880

## Édouard Thierry : Molière et *Tartuffe* dans la Préface des *Plaideurs*

*Le Moliériste : revue mensuelle*, tome II, no 13, 1er avril 1880, p. 3-13.

[1880-04]

Nous voici arrivés à l’année 1669, mais en laissant derrière nous une comédie qui fut une chute, presque un scandale, avant de se relever tout d’un coup en pleine vogue, et qui d’aucune façon ne dut rester indifférente à Molière.

Il ne s’agit, bien entendu, ni du *Duel fantasque* de Rosimond, simple parade rimée, ni du *Soldat poltron*, autre parade du même auteur, et du même goût, ni du *Courtisan parfait* de Gilbert, imprimée, sinon jouée, vers le même temps, ni du *Pausanias* de Quinault, qui fut joué, lui, puisqu’il tomba, ni du *Baron d’Albikrac*, une comédie de l’ancienne école, un de ces grands succès de Thomas Corneille qui n’étaient guère que des succès ; il s’agit des *Plaideurs* de Racine.

Les relations de Racine avec Molière, nous les connaissons : une suite de regrettables procédés, en retour d’une généreuse bienveillance. C’est peut-être pour cela qu’en voyant Racine chercher dans Aristophane un sujet de comédie, on ne saurait se défendre de suspecter encore son intention et de le trouver fidèle à son ingratitude.

Plus Racine avait de torts envers son ancien protecteur, plus il s’aigrissait contre lui, c’est la règle, et depuis qu’il avait mis ses torts en commun avec ceux de Mlle Du Parc, son inimitié s’était accrue d’autant.

Par éducation et par tempérament littéraire, il avait toujours été l’homme de l’hôtel de Bourgogne, c’est-à-dire qu’il en était le partisan déclaré, premier point de dissentiment entre Molière et lui. Par son talent et par son orgueil impérieux, il s’en était rendu le maître. Il y avait déjà discrédité le grand Corneille. Il y discréditait Quinault à l’aide de Despréaux. Il voulait y être toute la tragédie, le répertoire même tout entier et disputer au Palais-Royal sa prééminence dans la comédie. C’était aussi l’ambition de l’hôtel de Bourgogne. Quel triomphe pour la Troupe Royale si elle pouvait la réaliser, grâce à Racine ! Quel triomphe pour Racine, si après avoir pris la place du grand Corneille sur l’affiche des Grands Comédiens, il pouvait aussi prendre dans l’opinion celle de Molière !

Le succès de *L’Avare*, indécis à l’apparition de la pièce, l’avait rempli de joie. L’applaudissement promis à ses *Plaideurs* devait achever la défaite du maître de la comédie : mais Racine éprouva bientôt par lui-même que les premiers mouvements du public trompent souvent de légitimes espérances.

A tous ceux que blessait la superbe impatience du jeune poète, *Les* *Plaideurs* fournirent l’occasion d’une revanche.

Qu’on n’en croie pas l’injurieuse satire de Barbier d’Aucourt, *Apollon vendeur de Mithridate*, à la bonne heure. Il faut pourtant bien en croire Valincour, l’ami de Racine, et Racine lui-même. Il faut en croire la préface que l’auteur a mise en tête de sa pièce. Tout y est. Tous les griefs, toutes les censures de la première heure s’y retrouvent. Ce factum à la façon de Beaumarchais les constate en leur répondant.

Racine commence par se défendre et finit par attaquer. Qui attaque-t-il ? On ne l’a pas encore assez remarqué jusqu’ici : *Tartuffe* et Molière.

Une des impressions défavorables à la pièce était venue du lieu même où elle avait été représentée. Le public, comme il arrive encore quelquefois de nos jours, avait pris parti contre la pièce par trop de respect pour le théâtre et sifflé, par un dangereux excès d’estime, la comédie sur les comédiens. La magistrature et le barreau personnellement attaqués avaient jeté des cris d’indignation et demandaient dans quel moment d’erreur ou de folie l’auteur avait pu offrir à Floridor, Floridor avec ses camarades accepter cette farce criminelle ?

Racine se hâte de protester qu’il n’avait pas mis ses visées aussi haut, et que son premier dessein avait été tout simplement d’essayer quelques-unes des témérités d’Aristophane sur le théâtre de Scaramouche.

Le théâtre de Scaramouche ! Le théâtre des bouffons italiens au Petit-Bourbon ! — Je dis bien : on va voir tout à l’heure qu’il ne s’agit pas de la salle du Palais-Royal. — Voici qui ouvre une perspective inattendue. La troupe italienne était-elle donc autorisée à jouer de véritables pièces françaises, entièrement françaises ?

Racine n’y pense pas : que Molière sous-louât de Scaramouche le Petit-Bourbon en partage ou qu’il lui sous-louât le Palais-Royal à son tour, il n’eût jamais souffert aux Italiens d’introduire dans leurs représentations, le lendemain de ses spectacles, autre chose qu’un peu de dialogue français çà et là pour éclairer et diversifier la pièce italienne.

Ce n’est pas là cependant qu’aurait été la difficulté. Suivant le récit de Racine, un autre obstacle se rencontre plus indiscutable encore, il l’avoue ; avant qu’il mît son projet à exécution, Scaramouche et la troupe italienne avaient repris le chemin de l’Italie.

Soit ; mais c’est en juillet 1659 que la troupe italienne fermait son théâtre, et voilà pourquoi je disais tout à l’heure le Théâtre des bouffons italiens au Petit-Bourbon. À cette époque, il s’en fallait encore de deux ans que Perrault le jetât par terre pour se faire, sur la place nette, les chantiers de construction de la colonnade du Louvre. En 1659 aussi, Racine avait à peine vingt ans. C’est l’âge de l’enthousiasme et de la tendresse rêveuse, l’âge ou les jeunes imaginations s’égarent dans les mystérieux sentiers d’un roman d’amour, s’élancent d’un coup d’aile dans l’empyrée de l’ode ou de la tragédie. À vingt ans, toujours plein de *Théagène et Chariclée*, Racine composait son *Amasie* pour Mlle Roste et pour le Théâtre du Marais qui refusait la pièce ; mais il eût dédaigné de descendre sur les tréteaux de la bouffonnerie.

Supposez cependant qu’il voulût prendre le chemin à rebours et commencer par où ne commence jamais l’adolescence poétique, par la farce et la parodie, qui l’en empêchait ? Scaramouche n’était pas pour rester toujours absent : en janvier 1662, la troupe italienne faisait sa rentrée au Palais-Royal et s’y établissait sur un théâtre remis à neuf, l’ancien théâtre de Richelieu, dont les Comédiens-Français avaient essuyé les plâtres. C’était le moment pour Racine de frapper à la porte de Scaramouche. Il ne s’était pas encore brouillé avec Molière comme il devait le faire six ans plus tard en passant avec son *Alexandre* du Palais-Royal où la pièce se jouait d’original, à l’hôtel de Bourgogne où il la faisait jouer en concurrence. Il ne s’était pas mis hors d’état de reparaître, fût-ce les jours des Italiens, sur une scène qui leur était commune avec les Comédiens-Français et qu’il s’était fermée lui-même par son inqualifiable procédé envers Molière.

Mais non, tout cela n’est pas sérieux. Racine plaide sa cause, et, pour être son propre avocat, il ne se pique ni d’être moins subtil que les gens du métier, ni d’être plus sincère. Il n’a qu’un but, celui de reculer sa faute et de la repousser au lointain, en sorte qu’elle disparaisse ; un autre but encore, si l’on veut, mais c’est le même, de la partager si bien entre tous ses amis qu’il lui en reste le moins possible.

Son dessein, il l’avait d’abord abandonné, dit-il ; ce sont eux qui n’y ont jamais renoncé. Ce sont eux qui le lui ont rappelé aussi souvent qu’il l’oubliait. Ce sont eux qui lui ont toujours remis la plume à la main. Ils ont fait pis. On l’accuse, lui, personnellement, d’avoir insulté la Justice ; mais il ne s’est pas rendu plus coupable que qui que ce soit, sa pièce est à tous ses amis et chacun y a tenu la plume. Je doute que ses contemporains se soient laissé convaincre : mais la postérité, mieux placée pour reconnaître les chefs-d’œuvre, n’a pas regardé *Les Plaideurs* comme un pique-nique de société littéraire, ni comme un essai de la première jeunesse. Elle y a senti l’écrivain en pleine possession de sa langue la plus parfaite, et, à l’honneur de Racine, elle affirme, contre lui, que tous ses amis n’ont mis que sa main dans son œuvre.

Sans attendre la postérité, tandis que l’alarme est toujours à l’hôtel de Bourgogne et que, depuis un mois, le titre des *Plaideurs* n’a pas osé reparaître sur l’affiche, le Roi s’avise un jour ou permet qu’on lui persuade de demander la pièce qui n’a fait que passer sur le théâtre. Louis XIV surtout qui a de l’honnête homme en toute chose et qui a le goût de l’honnête homme, a le courage de son goût. Quand l’opinion de son siècle a l’air de faire fausse route dans la critique des ouvrages d’esprit, il la ramène sur la voie. La comédie des *Plaideurs* l’amuse, il en rit franchement. Le rire du Roi gagne naturellement la Cour, et la Cour entraîne la Ville. Lorsque Racine écrit sa préface, l’orage des premières heures s’est dissipé, le succès des *Plaideurs* n’a plus que le zéphyr dans ses voiles. — Pourquoi donc Racine revient-il sur un débat terminé ? Pourquoi ne saurait-il être heureux d’un éclatant retour de fortune, s’il ne trouve encore à satisfaire contre qui n’a pas triomphé de sa chute, une sourde amertume ?

Pourquoi ? Triste faiblesse de l’auteur jaloux ! On va bientôt le comprendre :

La date de la première représentation des *Plaideurs* est tout à fait incertaine[[3]](#footnote-3). Robinet passe la pièce sous silence et pour cause. Le scandale qu’elle avait soulevé lui rappelait celui de *Tartuffe* en 1667, et l’enthousiasme indiscret qu’il avait eu le tort d’imprimer trop tôt en cette occasion, lui avait appris à se taire.

À défaut de la date de la première représentation, ce serait déjà quelque chose que de retrouver celle de la représentation à la Cour ; on la cherche où il y a la seule chance de la rencontrer, je veux dire dans la *Gazette*.

Or, du 1er novembre 1668, au 1er janvier 1669, la *Gazette* ne signale qu’un voyage de la Cour où aient été appelés les comédiens, c’était pour les fêtes de la Saint-Hubert données à Saint-Germain, le 3, le 4, le 5 et le 6 novembre. Louis XIV quitta Paris le 2, il y rentra le 7. Ce fut la troupe de Molière, la troupe du Roi proprement dite, qui fit son service, et il n’y a pas à croire que l’hôtel de Bourgogne ait partagé cet honneur. Pendant les cinq jours que Leurs Majestés restèrent à Saint-Germain, les comédiens du Palais-Royal donnèrent cinq représentations, quatre de *George Dandin*, une de *L’Avare.*

Il y eut un autre voyage de la Cour à Versailles, les 4, 5 et 6 décembre ; mais la Cour n’y prit d’autre divertissement que celui de la chasse.

Le 29, l’hôtel de Bourgogne représente enfin devant la Cour, mais c’est à Paris et par ordre de Monsieur.

Le 6 janvier, le Roi et la Reine prennent encore « le divertissement de la comédie », la *Gazette* n’en dit pas davantage, dans le salon du Palais des Tuileries.

Il faut cependant que ce soit un de ces deux jours-là ou plutôt ce dernier jour, qu’ait eu lieu la représentation des *Plaideurs* devant le Roi ; or, puisque Racine et Valincour ne s’accordent pas sur le lieu, Valincour disant Saint-Germain, Racine disant Versailles, il se peut, en définitive, que le spectacle n’ait eu lieu ni à Versailles ni à Saint-Germain, mais à Paris.

S’il en était ainsi, rapprochons seulement ces deux dates : le 6 janvier, la revanche des *Plaideurs*, suivie de la reprise des représentations ; le 5 février, ce grand événement, la reprise triomphante de *Tartuffe* ; on voit tout de suite baisser les recettes des *Plaideurs*, la fortune et l’applaudissement passer au Palais-Royal ; *inde iræ*, de là les douleurs de Racine.

Qu’est-ce que la fin de sa préface ? Un coup de sifflet, que dis-je ? Deux ou trois coups de sifflet dissimulés, à l’adresse de Molière, une furtive protestation contre les pleines chambrées du Palais-Royal, l’effort désespéré du vaincu pour arracher quelque feuille au laurier du vainqueur.

Des *Plaideurs* et de *Tartuffe*, suivant la thèse enveloppée de Racine, la véritable comédie n’est pas la seconde, c’est la première. En dépit de tout, Racine soutient son paradoxe contre le sentiment public, il le soutiendrait contre sa conscience littéraire, s’il ne l’avait déjà pas rangée de son parti.

« Et je m’assure, dit-il à demi-mot pour les bons entendeurs, je m’assure qu’il vaut mieux avoir occupé l’impertinente éloquence de deux avocats autour d’un chien accusé que *d’avoir mis sur la sellette un véritable criminel* et qu’on eût intéressé les spectateurs *à la vie d’un homme*. »

Cet homme à la vie duquel on intéresse les spectateurs, réfléchissez-y bien, n’est-ce pas Orgon, à qui la calomnie a porté un de ces coups dont on ne sauve sa tête qu’en fuyant ? Ce véritable criminel mis sur la sellette, n’est-ce pas Tartuffe, que Cléante pousse à bout dans deux sévères interrogatoires et oblige dans le second à passer la parole à l’exempt ?

La jalousie de Racine l’avait odieusement prévenu, mais l’avait bien éclairé. Il avait reconnu tout de suite dans la forte conception de Molière quelque chose de sérieux et humain, une œuvre d’un genre mixte qui n’avait pas encore de nom, qui devait s’appeler quelque jour le comique larmoyant, puis la tragédie bourgeoise, finalement le drame, se rattachant au principe de la comédie antique toujours forcée de rire dans son masque immobile ; en vertu de cette règle du rire perpétuel, il trouvait le moyen de mettre le troisième acte des *Plaideurs* au-dessus du cinquième acte de *Tartuffe*.

Conséquemment : « Si le but de ma comédie était de faire rire, jamais comédie n’a mieux attrapé son but. Ce n’est pas, ajoute-t-il, que j’attende un grand honneur d’avoir assez longtemps réjoui le monde. »

Entendez-vous, à travers tantôt dix ans qui séparent la préface des *Plaideurs* et *La* *Critique de l’École des femmes*, entendez-vous cette réponse directe à la glorification de la comédie et au juste honneur revendiqué en face de la tragédie pour « l’étrange entreprise de faire rire les honnêtes gens » ?

« Mais je ne sais quelque gré », c’est Racine qui continue « de l’avoir fait sans qu’il m’en ait coûté une seule de ces sales équivoques… »

On est bien forcé de songer, quoi qu’on en ait, au quatrième acte de *Tartuffe*,

« et de ces malhonnêtes plaisanteries… »

Ceci pour la première scène du second acte),

« qui coûtent maintenant si peu à la plupart de nos écrivains et qui font retomber le théâtre dans la *turpitude*… »

C’était le mot des ennemis de *Tartuffe*, je pourrais dire des ennemis de tout le théâtre ; mais on se coalise si aisément avec ses ennemis même contre un commun ennemi !

« d’où quelques auteurs plus modestes l’avaient tiré ».

Racine en était un sans doute, de ces auteurs modestes, et Molière était un fanfaron reconnu à qui le modeste Racine ne pardonnait pas le bruit insolent de ses ouvrages. Ah ! qu’il lui eût voulu moins d’insolence ! qu’il l’eût aimé plus humble, plus discret, plus réservé, plus médiocre !

Lorsque le public ne se laissait pas encore aller sans hésitation au comique de *L’Avare*, on a vu Racine reprocher à Despréaux d’avoir ri ouvertement sur le théâtre où, selon lui, Despréaux était seul à rire. Avant que Louis XIV se déclarât pour *Les Plaideurs*, Molière avait dit tout de suite que ceux qui se moquaient de la pièce de Racine méritaient qu’on se moquât d’eux.

Je ne rapproche pas ici les deux procédés pour faire ressortir le plus généreux, ce serait trop facile et moins juste qu’on ne pense. Je les rapproche surtout pour chercher la différente physionomie des représentations, à l’origine, sur les deux théâtres.

Si *L’Avare* avait eu véritablement l’air d’une pièce qui tombe, Racine se serait sans doute épargné la maladresse de la dénigrer.

Tout honnête homme qu’était Molière, il eût peut-être été moins prompt à reconnaître le singulier mérite des *Plaideurs*, s’il n’eût pas eu l’honneur et l’avantage de le proclamer devant une pièce à qui les acteurs, découragés par les sifflets, n’osèrent pas d’abord, dit Valincour, donner une troisième représentation.

Malgré les applaudissements qui lui revinrent, satisfait d’avoir publiquement témoigné son dédain pour la comédie, Racine ne voulut pas se démentir et renonça à l’art inférieur de réjouir le monde.

Il eut raison. Il avait fait un chef-d’œuvre, mais de satire plus que de comédie. À son insu, ce n’était pas avec Molière, c’était avec Boileau qu’il était entré en lice ; et, si ce n’est pas Boileau qui s’est vaincu lui-même, si ce n’est pas lui qui a écrit, pour sa part de collaboration, la tirade de Perrin Dandin, par exemple :

« … Qu’est-ce qu’un gentilhomme ? Un pilier d’antichambre ! »

ou le couplet supprimé de Léandre au début du troisième acte :

« Le beau plaisir d’aller, tout mourant de sommeil,

À la porte d’un juge attendre son réveil » !

Racine a vaincu Despréaux dans sa propre science.

Quel que soit l’agrément d’une poésie brillante, épigrammatique, spirituelle — et la poésie n’est pas partout à sa place — on ne fait pas une comédie sans l’originalité, sans la vérité des caractères et des mœurs, avec des vers d’épitre ou de satire.

De l’agrément des *Plaideurs* est sortie la décadence aimable de notre théâtre comique : Collin d’Harleville, Andrieux, Casimir Delavigne (jusqu’à *La Popularité*). Pour que la décadence s’arrêtât, il a fallu que la comédie moderne allât reprendre de plus haut la forte tradition et, par Ponsard suivi d’Emile Augier, remontât à Molière.

Édouard THIERRY.

(Extrait d’une *Étude* inédite sur *Le Théâtre de Molière*.)

# Tome II, numéro 14, 1er mai 1880

## Charles-Louis Livet : Molière et les scrupules d’un traducteur italien

*Le Moliériste : revue mensuelle*, tome II, no 14, 1er mai 1880, p. 35-43.

[1880-05]

En 1794 et années suivantes fut publiée en Italie une « Bibliothèque choisie des compositions théâtrales de l’Europe », divisée par nations, (*in-18*, *Venezia*, *dalla tipografia Pepoliana, presso Antonio Curti q. Giacomo*).

La partie consacrée à la « Bibliothèque théâtrale de la nation Française » comprend un certain nombre de volumes, dont chacun contient deux pièces, ayant une pagination particulière sous un titre général commun, et traduites par divers auteurs. C’est ainsi que *Le Malade imaginaire*, par exemple, a été traduit en italien par Elisabetta Caminer Turra, *Les Fourberies de Scapin* par Gaetano Faini, *Le Sicilien* par Girolamo Zanetti, *Le Dépit amoureux* par Giuseppe Compagnoni, etc.

C’était un austère personnage que ce Giuseppe Compagnoni, et qui ne badinait pas avec les libertés de la parole.

En tête de sa traduction du *Dépit amoureux* se trouve un sommaire, suivi de jugements, d’anecdotes, etc. À la fin du volume viennent des *Observations du traducteur.* Je demande la permission de m’arrêter un peu sur ces *Observations*.

Tout d’abord, le traducteur déclare qu’« il s’est constamment tenu à la lettre du texte, *excepté quand cette méthode l’aurait obligé à employer des expressions indécentes, ou peu naturelles et peu claires* »[[4]](#footnote-4).

Les passages exceptés de la règle d’une traduction scrupuleusement fidèle sont assez nombreux. Le pudique Compagnoni a relevé les principaux, et nous les indiquerons après lui :

La deuxième scène du 1er acte débute ainsi :

GROS-RENÉ.

S’t, Marinette !

MARINETTE.

Ho, ho ! que fais-tu là ?

GROS-RENÉ.

                                    Ma foi,

Demande ; nous étions tout à l’heure sur toi.

Voici à ce sujet la note du traducteur :

« Toute langue a ses idiotismes particuliers et certaines formes de parler qui, consacrées par l’usage, peuvent paraître très convenables, mais qui, transportées littéralement dans une autre langue, présentent un sens tout différent. C’est le cas d’une expression que Molière a mise dans la bouche de Gros-René. Il fait dire à ce valet :

« … nous étions tout à l’heure sur toi. »

Notre théâtre (le théâtre Italien) ne permettrait pas l’emploi d’une pareille expression, surtout en parlant à une dame. J’ai donc été obligé de la remplacer. »[[5]](#footnote-5)

Presqu’à la fin de la même scène, Eraste, s’adressant à Marinette, lui dit :

« Quand puis-je rendre grâce à cet ange adorable ? »

Voici la traduction donnée par Compagnoni :

« *Ma dimmi, intanto, quendo porro io ringraziare come vorrei la mia cara Lucilla ?* »

C’est-à-dire : « Mais dis-moi, cependant, quand pourrai-je rendre grâce, comme je le voudrais, à ma chère Lucile ? »

Une nouvelle note explique cette substitution du nom de Lucile à la désignation galante d’Éraste, qui faisait d’elle un « ange adorable »[[6]](#footnote-6) :

« Les scrupules de notre théâtre (italien) sont très grands. Les Espagnols peuvent mettre en scène les saints, les prêtres, les mystères de la religion ; à nous, il est interdit de nommer aucune chose qui se rattache à ces idées vénérées. Il ne nous est pas davantage permis de reproduire fidèlement des phrases que cependant nous prononçons tous les jours sans aucun blâme. Par exemple, nous disons d’une femme : “*Elle est belle comme un ange* ; ou *elle est bonne comme un ange, on dirait un ange, vous êtes un ange*.” Molière le disait au théâtre, où étaient les courtisans si polis, si élégants de Louis XIV. Aussi peut-il mettre dans la bouche d’Eraste ces paroles : “*Quand puis-je rendre grâce à cet ange adorable ?*”, en parlant de Lucile. J’ai dû sacrifier dans ma traduction cette gentillesse, bien qu’elle convienne au langage comique. »

La même scène, dans Molière, se termine ainsi qu’il suit :

MARINETTE.

                           … Adieu, Gros-René, mon désir.

GROS-RENÉ.

Adieu, mon astre.

MARINETTE.

                           Adieu, beau tison de ma flamme.

GROS-RENÉ.

Adieu, chère comète, arc-en-ciel de mon âme.

Le traducteur n’a pas cru pouvoir reproduire textuellement ce passage, et voici comment il termine la scène :

RENATACCIO.

Addio, mia cara Marinetta.

MARINETTA.

Io ti voglio propriamente bene.

RENATACCIO.

Ed io mi sento tutto fuoco per te.

Forcé de justifier cette inexactitude volontaire, il s’exprime ainsi :

« Les petits changements introduits ici n’étaient réclamés ni par la décence, ni par les convenances nationales, niais par le bon goût. Encore qu’il soit permis de mettre dans la bouche d’un valet et d’une suivante, amoureux l’un de l’autre, quelque expression un peu chargée, celles que Molière place dans la bouche de Gros-René et de Marinette m’ont semblé mauvaises pour mille raisons. Qui pourrait souffrir, dans la bouche de ces gens, les phrases suivantes : “*mon astre* ; *beau tison de ma flamme* ; *chère comète*, *arc-en-ciel de mon âme*” ? »

M. Compagnoni se plaît à faire de ces corrections qui prouvent sa supériorité sur l’auteur qu’il traduit. Qu’est-ce que Molière auprès de Compagnoni ? — Celui-ci a su singulièrement améliorer la dernière réplique de Gros-René à la fin de la vie scène du Ier acte ; qu’on en juge :

RENATACCIO.

« *E hai cuore di domandarmelo, eh ? femina iniqua ! Va, va, a parlar la risposta alla cara tua padroncina…* »

Or, on lit dans Molière :

GROS-RENÉ.

M’oses-tu bien encor parler ? femelle inique,

Crocodile trompeur, de qui le cœur félon

Est pire qu’un satrape ou bien qu’un lestrigon !

Va, va rendre réponse à ta bonne maîtresse….

Comment l’auteur fera-t-il passer sa traduction ? — Écoutez :

V’è stato un tempo in cui Moliere ha sacrificato al cattivo gusto che, di Spagna, erasi insinuato in Francia nel seicento, siccome fece pure fra noi. Se ne trovano alcuni spruzzi di tratto in tratto, anche nelle sue commedie, sebbene per lo più abbia egli avuta l’avvertenza di usarne a speze de’ personaggi plebei. Io ho soppresso interamente il seguente passo, che è appunto di tale natura.

*Crocodile trompeur, de qui le cœur félon*

*Est pire qu’un satrape, ou bien qu’un lestrigon.*

« Il y eut un temps, dit-il, où Molière sacrifia au mauvais goût qui, d’Espagne, s’était glissé en France au xviie siècle, comme il l’avait fait parmi nous. On en trouve quelques traces de temps à autre dans ses comédies, où le plus souvent toutefois il prit le soin de les hasarder aux dépens de personnages populaires. J’ai supprimé entièrement le passage suivant, qui présente ce caractère :

                « Crocodile trompeur, de qui le cœur félon

                « Est pire qu’un satrape, ou bien qu’un lestrigon. »

Au second acte, scène v, Marinette, dans la traduction italienne, dit à Lucile :

… « Quelque autre, sous l’espoir du mariage, aurait cédé à la tentation. Mais moi ! Allez, allez, je ne sais qui vous êtes ; hors d’ici ! ».

Soit, en italien :

« *Una qualche altra, colla speranza del matrimonio, avrebbe ceduto alla tentazione : ma io !… andate, andate ; non so chi vi siate ; via !* »

Molière avait dit :

Quelqu’autre, sous l’espoir du *matrimonion*,

Aurait ouvert l’oreille à la tentation ;

Mais moi, *nescio vos* !…

Pourquoi donc le traducteur a-t-il modifié ce passage ? C’est que… sans doute le langage de Marinette est très gracieux en français ; mais Compagnoni n’aurait pu, dit-il, conserver ce qu’il a de chargé, sans tomber dans une inconvenance de mauvais goût. Il a donc dû changer[[7]](#footnote-7).

Poursuivons. — Dans la viiie scène du second acte, Albert dit à Métaphraste :

« Mon père….

« Ne m’a jamais rien fait apprendre que mes heures,

« Qui, depuis cinquante ans, dites journellement,

« Ne sont encor pour moi que du haut allemand. »

Compagnoni reconnaît qu’il aurait dû traduire ainsi :

« *Mio padre, non mi ha fallo imperare che l’officio della Madonna, il quale, quantunque da cinquantanni in qua io lo legga ogni giorno, pure per me è come se fosse in lingua tedesca.* »

Mais voici comment, au contraire, il a traduit :

« *Mio padre, e che pur era una gran testa, non mi ha fatto imperare che pocissime code latine, le quali, quantunque io le ripeta spessissimo da cinquantanni in qua, pure mi riesconodure, come se fossero in lingua tedesca.* »

C’est-à-dire : « mon père, qui était cependant une forte tête, ne m’a fait apprendre que quelques petites bribes de latin : et encore, bien que je les répète très souvent depuis cinquante ans, cependant elles me paraissent dures comme du haut allemand. »

C’est évidemment le mot « heures » ou « office de la Vierge » qui a effrayé le traducteur. Aussi ajoute-t-il à la traduction qu’on vient de lire, ces paroles peu modestes : « Nous sommes (en Italie) plus polis, plus délicats que les parisiens du siècle de *Louis XIV* ! »[[8]](#footnote-8)

Au même acte, à la même scène viii, Métaphraste dit à Albert :

                « *Per jovem, je suis ivre* ! »

« Je n’aime, dit l’auteur, ni l’une ni l’autre de ces expressions ; j’ai changé la dernière, bien que j’aie dû conserver la première. »[[9]](#footnote-9)

En conséquence, il a traduit : « … *Per Jovem, je suis hors de moi* ! » — Ne voit-on pas tout ce que le bon goût gagne à ce changement ?

Enfin, à la scène iv du IIIe acte, Albert a l’imprudence de dire :

« Il faut être chrétien… »

Mais Compagnoni sait trop ce qu’il doit aux pieux scrupules du théâtre italien de son époque, pour rendre une semblable expression. Il traduit donc : « *Bisogna ricordarti de buoni principi* : » C’est-à-dire : « il faut te souvenir des bons principes », — et voilà la religion sauvée !

Grâce à tous ces changements, et à bien d’autres de moindre importance, l’éditeur put obtenir des Réformateurs de l’Université de Padoue, à la date du 25 février 1794, les licences nécessaires pour l’impression du *Théâtre français traduit en italien*, reconnu pur de toute attaque contre la Foi catholique. — Ô puérilité ! Ô procédés infiniment petits d’infiniment petits esprits !

CH.-L. LIVET.

## Alfred Copin : L’arbre aux prêcheurs

*Le Moliériste : revue mensuelle*, tome II, no 14, 1er mai 1880, p. 48-49.

[1880-05]

Il n’y a pas un moliériste qui ne connaisse l’étrange particularité attachée à la maison natale de Molière : je veux parler du *poteau cornier* tout couvert de sculptures qui formait l’angle de l’édifice, poteau dont M. J. Romain Boulenger nous a raconté l’histoire à cette place. (Voir *Le Moliériste* du 1er juillet 1879, page 108.)

Mais un fait ignoré de la plupart, assurément, c’est qu’il existe encore à Paris une maison qui possède un *poteau cornier* à peu près semblable à celui du « pavillon des cinges ». Le sujet représenté diffère, voilà tout.

Cette maison, qui porte le numéro 83 de la rue Saint-Denis, à cent mètres des halles, entre la rue de la Cossonnerie et la rue Rambuteau, fait l’angle de la rue des Prêcheurs. À l’angle cornier de cette maison est appliqué un arbre sculpté, en bois, de la hauteur de trois étages, ayant douze branches, sur chacune desquelles un apôtre est debout dans une espèce de fleur en calice. Au sommet est la Vierge. Cette sculpture, qui paraît remonter au xiiie siècle, a toujours été appelée l’« *arbre aux prêcheurs* », et je crois qu’il ne faut pas chercher autre part la dénomination même de l’affreuse petite rue dont elle fait l’encoignure.

Certes, l’*arbre aux prêcheurs* ne joue pas un grand rôle dans la vie de Molière, mais il m’a paru intéressant de signaler à la curiosité des Moliéristes la seule maison possédant encore une poutre sculptée, rappelant par sa forme et ses dimensions celle qui décorait la maison natale du poète, puisque la véritable sculpture, sauvée par Alexandre Lenoir, a si malheureusement disparu dans le musée des Beaux-Arts, où on l’avait trop bien serrée.

L’arbre du « pavillon des cinges » et l’*arbre aux prêcheurs* sont bien de la même famille.

Alfred COPIN.

# Tome II, numéro 15, 1er juin 1880

## Georges Monval : Nécrologie. Édouard Fournier

*Le Moliériste : revue mensuelle*, tome II, no 15, 1er juin 1880, p. 67-68.

[1880-06]

Le mercredi 12 mai, nous conduisions à sa dernière demeure le cher et vaillant collaborateur auquel le bibliophile Jacob avait décerné le titre du « plus érudit et plus ingénieux des moliéristes contemporains ».

Quatre discours ont été prononcés sur la tombe d’Édouard Fournier. La grande presse a été unanime à retracer les mérites de l’homme, du littérateur, du savant, du critique. Nous n’avons à parler ici que du moliériste, et le plus éloquent éloge sera la liste de ses travaux.

Curieux infatigable et chercheur patient, Édouard Fournier avait prodigieusement lu, noté, recueilli, retenu. Ses premières études sur Molière remontent à 1852 : il publia dans *L’Illustration* les « Reliques de Molière » qui, réunies plus tard à « Molière et le procès du pain mollet » (*Revue française*, 1855) et à deux autres notices (« Le Registre de La Grange » ; « Molière et les Anglais ») formèrent un curieux appendice à son *Roman de Molière*. Ce petit volume, coquettement édité par Dentu en 1863, fut rapidement épuisé. L’auteur venait de faire représenter à l’Odéon (15 janvier 1863) un à-propos en vers, *La Fille de Molière*, qui témoignait assez de son culte pour le Père de la Comédie.

Cinq ans plus tard, le Théâtre-Français célébrait l’anniversaire du Maître par un autre à-propos : *La Valise de Molière*, comédie en un acte, en prose, dans laquelle Éd. Fournier avait ingénieusement intercalé des fragments attribués à l’auteur du *Misanthrope* : il collaborait avec lui.

On ferait un gros volume des articles disséminés par notre regretté confrère, sur Molière, sa vie et ses œuvres : dans la *Revue française*, « Comment Molière fit le Tartuffe » (1857), « À propos de *Don Juan* » et « La farce avant Molière » (1858) ; dans cette précieuse *Revue des provinces* qu’il venait de fonder, « Les Poquelin à Bordeaux » (1865) et « Les vers espagnols de Molière » ; dans la *Revue des cours littéraires*, saconférence du Jubilé de mai 1873 : « La famille et l’enfance de Molière », etc., etc.

N’oublions pas sa notice sur les *Poésies de Molière* dans *Les* *Poètes français* de Crépet (1861) ; ses excellentes notes de l’édition belge du *Chappuzeau* (1867), celles du *Récit de la farce des Précieuses* qu’il a réimprimé dans le tome IV des *Variétés historiques et littéraires* de la Bibliothèque Elzévirienne (1856), et enfin ses feuilletons hebdomadaires de *La Patrie*, où depuis vingt ans il ne perdait pas une occasion de parler de Molière, de ses éditeurs, de ses biographes, de ses interprètes. Que de matériaux épars pour le grand livre qu’il rêvait : *Molière au théâtre et chez lui*, annoncé dès 1863 par la librairie Didier, et que l’implacable Mort ne lui a pas permis d’achever !

Georges MONVAL.

## Anton Gerard Van Hamel : Une traduction hollandaise du *Tartuffe*

*Le Moliériste : revue mensuelle*, tome II, no 15, 1er juin 1880, p. 69-80.

[1880-06]

*Tartuffe*, komedie in Vyf bedryven, van Molière, vertaald d00r J. A. Alberdingk Thym. Amsterdam, C. L. van Langenhuysen, 1879.

La Hollande a toujours été très enthousiaste de Molière. Dès le dix-septième siècle, le grand Comique a trouvé des traducteurs dans ce pays, dont la population n’a jamais manqué de cette gaîté et de cette franchise qui font les amis et les admirateurs de l’auteur du *Médecin malgré lui* et du *Tartuffe*. On voit d’ici le gros rire par lequel les contemporains de Téniers, de Van Ostade, de Jan Steen ont dû accueillir les exploits de Sganarelle ou l’aventure de George Dandin. Les âpretés de l’idiome hollandais, loin de trahir l’esprit de ces pièces, devaient même donner au langage de quelques-uns des personnages une saveur qui n’aurait pas déplu au Maître s’il avait pu l’apprécier. Et la comédie hollandaise de cette époque était trop réaliste elle-même pour que les traducteurs eussent à dissimuler certaines libertés de jeu et de langage, ou à hésiter, devant quelques expressions un peu fortes de l’original, sur le choix d’un équivalent hollandais.

Par-ci par-là peut-être la finesse de l’esprit de Molière devait avoir quelque peine à percer sous l’enveloppe à la fois trop grossière et trop raide que lui imposaient les traducteurs hollandais de cette époque. Mais, ce qui fait pardonner ces trahisons légères, c’est une pointe d’originalité comique, moins fine peut-être mais non moins amusante que celle du poète français, qui se dégage de la tournure des phrases hollandaises, du mélange de mots pompeux et d’expressions triviales, des allures un peu gauches de la rime. Car on rimait volontiers les pièces de Molière, même celles que le poète avait écrites en prose.

La plupart de ces traductions serraient l’original de près, ou tentaient du moins de le faire. On changeait les noms propres, on modifiait légèrement la position sociale du héros s’il y avait quelque avantage à lui faire endosser un costume plus familier aux auditeurs. Mais c’était tout. Pour le reste, on prétendait donner des copies, non des imitations. Nous nous rappelons cependant avoir vu une traduction hollandaise en vers de *George Dandin* de la fin du dix-septième siècle, où Angélique, dans une longue tirade qu’on chercherait en vain dans Molière, déclare à sa suivante que les infidélités qu’elle fait à son mari sont, et seront toujours, purement platoniques. Elle va même jusqu’à dire que, si son mari était un peu plus présentable, elle n’aurait jamais songé à recevoir Clitandre autrement qu’en sa présence. Il y avait là évidemment une concession faite à la vertu hollandaise.

De nos jours, Molière est connu et bien connu de tous ceux qui, en Hollande, s’occupent de littérature française et s’intéressent au théâtre. Et l’on sait que leur nombre est considérable dans ce pays où l’étude des langues étrangères, notamment du français, est admise à tous les degrés de l’enseignement, et où, depuis quelques années, les hommes les plus savants et les plus distingués s’occupent d’insuffler une vie nouvelle à l’art dramatique national. C’est surtout par sa haute comédie que le prince des auteurs comiques attire les Hollandais d’aujourd’hui ; les élèves des écoles secondaires commencent de bonne heure à apprendre et à réciter des scènes de *L’École des femmes*, des *Femmes savantes* ou du *Misanthrope*, et vont même jusqu’à essayer d’en jouer entre eux des fragments. Je ne crois pas que pour un Hollandais quelque peu lettré, qui vient passer quelques semaines à Paris, il y ait beaucoup de plaisirs plus grands que celui de voir jouer du Molière au Théâtre-Français.

Il aime à noter les moindres détails de la représentation, sachant qu’à son retour ses amis vont l’interroger sur les inflexions de voix du Misanthrope, sur les jeux de scène de Tartuffe, ou sur l’accueil fait par Philaminte et par Bélise à Trissotin et à Vadius. Il ne manque pas non plus en Hollande d’hommes de lettres qui, par des conférences ou par des articles de revue, tiennent à initier leurs compatriotes aux beautés et aux finesses des pièces de Molière, à leur faire connaître à fond la sympathique personne de l’auteur et à enrôler au nombre de ses amis tous ceux qui aiment le bon rire, le bon sens et la loyauté. Bornons-nous à citer le nom d’un des plus distingués d’entre eux, M. J. N. Van Hall, un des rédacteurs de la principale revue hollandaise *De Gids* qui n’est déjà plus un inconnu pour les lecteurs du *Moliériste* et qui vient de joindre à son intéressant article sur « Les Ennemis de Molière », dont cette Revue a parlé récemment[[10]](#footnote-10), une étude non moins intéressante et non moins solide sur *Tartuffe*[[11]](#footnote-11).

Mais il ne suffit pas aux Hollandais de pouvoir lire Molière dans l’original, ils veulent avoir ses pièces au répertoire.

La scène hollandaise a même un intérêt tout particulier à se procurer des traductions de l’auteur français. Car ce qui manque à ce théâtre, c’est un répertoire classique national. C’est à peine si une seule des tragédies en vers du grand Vondel (mort en 1679) *Gysbrecht d’Aemstel* se joue une fois par an sur la scène d’Amsterdam. Et encore est-ce plutôt par tradition que par goût qu’on continue à maintenir cette représentation annuelle. Les autres pièces du poète tragique se lisent, mais ne se jouent plus. Et il faut avouer que leurs beautés sont de celles qui ressortent plutôt à la lecture qu’à la représentation.

Quant à la comédie hollandaise du xviie siècle, elle n’est connue que des littérateurs. On l’étudie avec intérêt au point de vue de la langue, de la littérature et de l’histoire des mœurs, mais elle ne se prête plus à être jouée. Le goût du public a trop changé.

Le théâtre national de Hollande vit donc presque exclusivement de la comédie moderne. C’est dans ce genre qu’il a paru, ces dernières années, quelques productions originales vraiment remarquables et qui permettent de bien augurer de l’avenir du théâtre hollandais. Le répertoire possède, en outre, un certain nombre de drames historiques du poète moderne, M. Schimmel, dont quelques-uns joignent à leur haute valeur littéraire une valeur dramatique très réelle. Pour le reste, c’est à l’étranger, surtout à la France, à compléter le répertoire. Les grands ouvrages de MM. Dumas, Augier, Sardou n’ont qu’à paraître pour se voir transporter aussitôt sur les scènes d’Amsterdam, de Rotterdam et de la Haye. Mais les hommes distingués qui prennent sérieusement à cœur le relèvement du théâtre national songent surtout à combler les lacunes causées par l’absence d’un répertoire classique.

D’un côté, c’est Shakespeare, dont on prépare de nouvelles traductions, autant que possible sans coupures et sans modifications ; de l’autre, c’est Molière.

*L’Avare*, qu’il suffisait de traduire en prose, a été joué pendant plusieurs années d’une manière fort remarquable par un comique de premier ordre, M. Albrecht, mort l’an dernier, et qui a trouvé déjà dans M. Bouwmeester un successeur digne de lui. Puis ce sont *Le Misanthrope*, *Tartuffe*, *Les Femmes savantes* qu’on a essayé de traduire en vers. Mais aucune des traductions qui ont paru jusqu’ici n’avait assez de valeur pour que, le premier succès épuisé, on pût songer à les maintenir au répertoire. C’est tout au plus si les élèves du Conservatoire d’Amsterdam en jouent parfois une ou deux scènes.

La traduction des *Femmes Savantes*, qui d’ailleurs n’était pas neuve, avait en outre l’inconvénient d’être une tentative d’arrangement. L’auteur avait pensé qu’il fallait remplacer le bel esprit du siècle de Louis XIV par une excentricité littéraire d’un autre genre plus hollandais et plus moderne. Conséquemment, il avait transformé Trissotin en un poète pompeux et emphatique, qui emporte ses admirateurs dans les nuages en dépit non-seulement du bon sens, mais de la plus simple clarté. La tentative n’était pas heureuse. La satire s’appliquait à un travers de peu d’importance et de peu d’étendue, et l’on souffrait de ne pas retrouver, dans la bouche des femmes savantes et de leurs acolytes, la finesse du bel esprit et la saveur de la galanterie française.

M. Alberdingk Thym, professeur à l’école des Beaux-Arts d’Amsterdam, littérateur savant et poète distingué, a donc fait une œuvre fort utile, et qui sera appréciée de tous les amis de l’art dramatique en Hollande lorsqu’il a présenté au théâtre hollandais une traduction nouvelle du *Tartuffe*.

Répugnant à toute idée d’arrangement, il n’a songé qu’à être interprète consciencieux de l’esprit de Molière : « La scène », dit-il dans son avis au régisseur, « est à Paris, et je prie les acteurs d’en tenir compte. Voici une pièce essentiellement *française*, et que nous ne songeons pas à transplanter sur le sol hollandais, bien que les personnages parlent la langue de notre pays ; les caractères et les situations nous introduisent dans le cercle de la bourgeoisie parisienne de la seconde période du règne de Louis XIV. » Il y a quelques années, dans une conférence sur la place faite à Molière sur la scène hollandaise, nous avons défendu le même principe[[12]](#footnote-12) ; nous n’avons donc qu’à nous féliciter de voir ce point de vue partagé par un homme du goût et du jugement littéraire de M. Alberdingk Thym.

L’auteur fait précéder sa traduction d’une préface, dans laquelle, reprenant la question qui a divisé MM. Veuillot et de Lapommeraye, il tient à mitiger le jugement de Bourdaloue et à relever les éloges prodigués au grand Comique par quelques-uns des pères Jésuites. « Je n’hésite pas à déclarer hautement avec le R. P. Rapin », dit M. Alberdingk Thym, « que Molière est de mes amis », et je sais gré à l’archevêque de Paris d’avoir permis que le « comédien mélancolique, en dépit d’un certain rigorisme gallican, fût enterré dans de la terre bénite ».

Pour apprécier cette préface, il faut se rappeler que l’auteur est un des chefs les plus distingués du parti ultramontain en Hollande, et que ses sympathies littéraires ne sont pas sans subir, dans une certaine mesure, l’influence de ses opinions religieuses et politiques. Il a donc éprouvé le besoin de justifier aux yeux de ses amis sa sympathie pour Molière et sa prédilection pour *Tartuffe*, de rejeter sur le gallicanisme la faute d’avoir songé à refuser au grand comédien les honneurs d’un enterrement religieux, et de montrer que les Jésuites, bien loin d’avoir reconnu un des leurs sous les traits de Tartuffe, ont applaudi la pièce ou ne l’ont blâmée qu’en termes très vagues. D’autre part, M. Thym adopte, sans même la discuter, l’opinion de M. Louis Lacour qui fait de Tartuffe un janséniste.

Il y a là sans doute, sinon une erreur complète, du moins une exagération que de plus compétents que nous ne tarderont pas à relever. Il nous a toujours semblé que la façon dont l’excellent M. Tartuffe éclaire la conscience d’Elmire rappelle un peu les adversaires de Pascal. Mais ce n’est pas le moment de discuter cette question. Elle a été abordée d’ailleurs pour le public hollandais par M. J. N. Van Hall, dont l’intéressant article a fort heureusement coïncidé avec la publication de la traduction de M. Thym. D’après le rédacteur du *Gids*, Molière a pu emprunter quelques-uns des traits de son héros aux Jansénistes, d’autres aux Jésuites, mais son « *imposteur* » a été dès l’abord un type général, non un portrait.

Une critique étendue de la traduction de M. Alberdingk Thym ne serait à sa place dans *Le Moliériste* que si l’on pouvait supposer le hollandais connu de tous ses lecteurs. Nous dirons seulement qu’en somme elle nous a paru fidèle et heureuse. La versification est en général claire et facile. L’inconvénient qui ressort du fait que l’alexandrin n’est pas le vers hollandais par excellence[[13]](#footnote-13), inconvénient qui s’était assez fortement fait sentir chez les devanciers de M. Thym, se trouve chez lui réduit à un minimum. Nous savions d’ailleurs, par sa belle traduction de *La Fille de Roland*, combien, en variant la césure et en faisant de nombreux enjambements, M. Thym sait assouplir l’alexandrin et éviter la monotonie que ce mètre a plus aisément dans une langue germanique qu’en français. Il n’avait, du reste, qu’à imiter en cela les poètes dramatiques hollandais du xviie siècle, qui se servaient de l’alexandrin, mais qui usaient déjà envers lui de toutes les libertés que la révolution du romantisme a introduites en France.

Une traduction, si bonne qu’elle soit, trahira toujours plus ou moins l’original. M. Thym est tellement convaincu que son travail n’a pas toujours évité cet écueil, que, pour compenser un peu ses infidélités involontaires, il a pris la liberté d’ajouter par-ci par-là « une touche » comme il dit, à la peinture de l’original et de condenser quelques tirades un peu longues, afin de donner ainsi plus de relief à la pensée et plus de vigueur à l’expression.

Les infidélités ne sont pas nombreuses, d’ailleurs. Il nous a semblé que, puisque M. Thym avait très bien rendu l’idée de *libertin* et de *libertinage* dans la scène de Cléante et d’Orgon au premier acte, il n’aurait pas dû, à propos de Valère (acte II, scène ii), donner à ces mots leur sens moderne et faire soupçonner l’amant de Marianne de courir les filles.

Mais ne nous arrêtons pas à ces petits détails. Si nous avions à faire une œuvre semblable, voici les deux règles auxquelles nous demanderions surtout à nous astreindre : conserver à chacun des personnages son style propre, le ton général de ses discours, et appliquer le plus grand soin à rendre les vers qui sont restés célèbres ; sur ces deux points, nous n’admettrions pas la moindre transaction.

Or, jugé d’après ces règles, le travail de M. Thym nous paraît une œuvre fort réussie et d’une grande valeur littéraire. Il y a des scènes, des tirades, des expressions qui ont été traitées de main de maître. La jolie scène des amoureux au deuxième acte, et les scènes capitales entre Elmire et Tartuffe nous ont paru à peu près parfaites. Nous en dirons autant de la scène du premier acte entre Orgon et Dorine, tout en regrettant que l’auteur n’ait pas rendu le fameux « le pauvre homme ! » par un équivalent hollandais plus expressif ; il y aurait bien aussi à modifier un peu la description faite par Dorine du souper de Tartuffe : chez M. Thym il mange un peu trop et ne mange pas « dévotement… ».

Puisque nous parlons de Dorine, ajoutons que M. Thym, qui prête en général à chacun des personnages le style qui convient à son caractère, ne nous paraît pas avoir été aussi heureux pour elle que pour madame Pernelle, pour Orgon, Elmire, Damis et Tartuffe. Nous aurions voulu plus de simplicité, plus de spontanéité dans la manière dont elle s’exprime. Il faut dans son langage une absence totale de recherche. Or, chez M. Thym, elle fait quelquefois des phrases, elle se sert même de mots étrangers qu’on n’attendrait pas de sa bouche. Puisque l’auteur, de son propre aveu, a voulu conserver à son œuvre la teinte « réaliste » de l’original, pourquoi a-t-il traduit : « oui, c’est un beau museau » comme si, au lieu de « museau », il y avait « visage » ? Et pourquoi, dans la fameuse réponse de Dorine à Tartuffe :

« Et je vous verrais nu du haut jusques en bas »,

a-t-il remplacé la première personne du singulier par le pronom indéfini ? D’autre part, on pourrait lui reprocher d’avoir abaissé « la fille suivante » au rang de simple femme de chambre, et d’avoir rendu par un mot injurieux le doux nom de « ma mie » qu’Orgon lui donne avant de se mettre en colère.

Nous aurions une réserve analogue à faire au-sujet des discours de Cléante. Lui aussi nous l’aurions voulu plus simple et surtout plus raisonneur. Lorsqu’il parle de « remettre le fils en grâce avec le père », cette phrase ne souffre pas, à notre avis, d’être traduite comme s’il y avait « ramener le fils dans les bras de son père ». Cette expression sent un peu son Tartuffe. La grande tirade de Cléante au premier acte est une de celles que M. Thym a condensées. Nous ne lui en voudrons pas d’avoir supprimé Ariston, Clitandre et leurs camarades. Mais le ton général de la tirade nous paraît avoir souffert de cette réduction. Chez M. Thym, Cléante prêche plus qu’il ne plaide et ne raisonne. Qu’on nous permette de relever, à propos de ce personnage, un petit détail qui a sa valeur. Dans la première scène du premier acte, madame Pernelle dit, en montrant Cléante :

« Voilà-t-il pas monsieur qui ricane déjà ! »

Or, M. Thym a traduit « ricaner » comme si Cléante riait à gorge déployée. Il nous semble que ce n’est pas son genre. C’est Dorine qui se rit des gens à leur nez. Cléante est homme du monde. Il y a, dans la manière différente dont chacun de ces deux personnages représente la franchise, l’honnêteté et le bon sens, une nuance que la traduction n’a peut-être pas toujours observée.

Pour ce qui est de Tartuffe, il parle juste avec assez d’onction pour n’être qu’un hypocrite et pour faire croire à de certaines gens qu’il ne l’est pas. Il y avait pour le traducteur hollandais un danger de charger ce rôle, que M. Thym a fort heureusement évité. Par-ci par-là cependant on voudrait les vers un peu plus frappés. Nous n’avons pas retrouvé, par exemple, l’expression énergique et qui est d’un grand effet au théâtre :

« …et planter dans mon âme une constante foi. »

La tirade écrasante du quatrième acte :

« … c’est à vous d’en sortir ! »

souffre, à notre avis, des nombreux enjambements que M. Thym s’est permis d’y apporter. Elle devrait être plus vigoureuse. Pourquoi le traducteur n’a-t-il pas consacré un vers tout entier, bien coupé à l’hémistiche, à traduire :

« Ah ! pour être dévot, je n’en suis pas moins homme ! » ?

Et, puisque nous en sommes à lui poser des questions, qu’il nous permette de lui demander pourquoi, à l’entrée en scène de Tartuffe, il a remplacé « la haire » par le « bréviaire » et pourquoi il n’a pas reproduit dans ces quatre vers les sons traînants et les rimes sonores de l’original ? M. Alberdingk Thym est trop maître de la versification hollandaise, pour y rencontrer des obstacles.

Dans plus d’un endroit l’auteur a fort spirituellement remplacé l’image de l’expression française par une image hollandaise du même genre. Il y a, par exemple, un joli jeu de mots pour rendre ces vers de Dorine :

Et je lui montrerais bientôt, après la fête,

Qu’une femme a toujours une vengeance prête.

En hollandais la lune de miel s’appelle : « les semaines du pain blanc ». Faisant allusion à cette image, M. Thym fait dire à Dorine : « je ferais en sorte que dès les premiers jours son estomac se repentirait d’avoir voulu digérer du pain blanc ». Nous avons d’autant plus regretté que le calembour de « la tour de Babylone » n’ait pas trouvé place dans le hollandais de madame Pernelle.

Pour citer un dernier détail, la jolie anecdote de la puce aurait mérité, ce nous semble, d’être rendue par une traduction plus consciencieuse. Il y a là, chez Molière, une façon de grouper les mots qui relève fortement le goût de cette bagatelle, et que nous aurions voulu retrouver en hollandais. D’autre part, M. Thym fait accompagner le meurtre que Tartuffe a commis en faisant sa prière d’un « désir sensuel » dont Molière ne sait rien. Si le rédacteur du *Moliériste* veut bien nous permettre ici deux vers hollandais, voici la rédaction que nous nous permettrions de proposer à M. Thym :

Dat hij een vloo, juist onder ’t bidden, had gegrepen

En al te zeer veroornd het beestje doodgeknepen.

Voilà quelques petites critiques fort aisées, et qui ne prouvent que deux choses, d’abord, que l’art est difficile, et ensuite, que M. Alberdingk Thym s’est acquitté de sa tâche comme on pouvait s’y attendre de la part d’un littérateur aussi instruit et d’un versificateur aussi habile.

Nous apprenons que la troupe du théâtre hollandais a joué la pièce le 18 avril à La Haye et le 20 à Amsterdam. Assurément acteurs et public ont joint alors à l’hommage que réclamait le génie de Molière, le tribut de reconnaissance que M. Alberdingk Thym a largement mérité par l’éminent service qu’il vient de rendre au théâtre hollandais. Il a enrichi le répertoire d’un *Tartuffe* que la direction sera jalouse d’y maintenir, et que les artistes mettront leur gloire à jouer un peu comme on le joue dans la Maison de Molière.

Van HAMEL.

## Ulric Richard-Desaix : La Relique de Molière du Cabinet du Baron Denon

*Le Moliériste : revue mensuelle*, tome II, no 15, 1er juin 1880, p. 83-93.

[1880-06]

À Monsieur Georges Monval.

Monsieur,

Vous me demandez quel est le degré d’authenticité que peut offrir le *Fragment d’os de Molière* actuellement conservé par un membre de ma famille ?

Ce curieux petit débris se trouve enchâssé, en compagnie de beaucoup d’autres, non moins précieux, dans un Reliquaire gothique, en cuivre doré, style du xvie siècle, lequel provient, — par ricochet, — du célèbre cabinet du Baron Dominique-Vivant Denon, Membre de l’ancienne Académie de Peinture (de 1787 à 1793), puis de l’Institut de France (Académie des Beaux-Arts) (de 1795 à 1825) ;

Membre-Fondateur de l’Institut d’Égypte (1798-1800) ;

Directeur-général (pendant plus de quinze ans) des Musées Impériaux et Royaux, de la Monnaie, des Médailles, etc. ;

Officier de la Légion d’honneur ;

Chevalier des Ordres de Saint-Anne de Russie, et de la Couronne de Bavière ;

Auteur du *Voyage dans la Basse et la Haute-Égypte*, *pendant les campagnes du général Bonaparte*, etc.

La dispersion de cette collection, à jamais regrettable, et qui eût été si digne, à tant de titres, et par sa richesse, et par le goût si sûr du savant qui l’avait formée, de devenir une propriété nationale, eut lieu, au feu des enchères, dans les appartements du Baron Denon, — 5, quai Voltaire, — en 1826, quelques mois seulement après le décès du Collectionneur.

Le Reliquaire en question fut, à cette vente, acheté par le Comte de Pourtalès-Gorgier, qui le conserva jusqu’à sa mort.

À la vente de la Galerie-Pourtalès, — en 1865, — il repassa de nouveau sous le marteau des Commissaires-priseurs.

Il fut mis sur table, — sous le numéro 1958 du catalogue, — à l’Hôtel de Pourtalès même, 7, Rue Tronchet, où se faisait la vente, — devant une salle à peu près vide, le lundi 13 mars 1865. — Ce jour-là, tout le flot des curieux habituels des grandes ventes publiques s’était porté sur les boulevards et aux Champs-Élysées, attiré au dehors par la cérémonie à grand spectacle des obsèques du Duc de Morny, dont le service funèbre se célébrait, — justement à deux pas de la rue Tronchet, — en l’Église de la Madeleine, précisément à la même heure.

Le Reliquaire fut donc adjugé sans grand tapage.

Ce fut M. le Comte Arthur Desaix, petit-neveu du héros de Marengo, qui l’obtint, — pour la modique somme de 300 francs. M. Desaix, dans le salon duquel je l’ai, depuis lors, vu, touché et admiré, maintes fois, en est encore aujourd’hui l’heureux possesseur.

Vous saurez tantôt en quoi ce Reliquaire intéressait particulièrement le Comte Desaix. Mais, tout d’abord, revenons, s’il vous plaît, au Baron Denon, le créateur de cet Objet de « haute curiosité ».

Voici, premièrement, comment est décrit le Reliquaire (Numéro 646 des *Monuments historiques*) dans le catalogue de son cabinet, dont l’imposant ensemble ne comprend pas moins de trois volumes in-8, de près de 300 pages chacun (N. B. — Cette même description a été, presque littéralement, reproduite par le rédacteur du Catalogue Pourtalès) :

« No 646. — Cuivre doré., — Un Reliquaire de forme hexagone et de travail gothique, flanqué à ses angles de six tourillons attachés par des arcs-boutants à un couronnement composé d’un petit édifice surmonté de la croix : les deux faces principales de ce reliquaire sont divisées chacune en six compartiments, et contiennent les objets suivants : — *Fragments d’os du Cid et de Chimène*, trouvés dans leur sépulture, à Burgos. — *Fragments d’os d’Héloïse et d’Abailard*, extraits de leurs tombeaux, au Paraclet. — *Cheveux d’Agnès Sorel*, inhumée à Loches, et d’*Inès de Castro*, à Alcaboça. — *Partie de la moustache de Henri IV, Roi de France*, qui avait été trouvée tout entière lors de l’exhumation des corps des Rois à Saint-Denis, en 1793. — *Fragment du linceul de Turenne*. — Fragments d’os de MOLIÈRE *et de La Fontaine*. — *Cheveux du Général Desaix*. Deux des faces latérales du même objet sont remplies, l’une, par la *Signature autographe de Napoléon ;* l’autre contient un *Morceau ensanglanté de la chemise qu’il portait à l’époque de sa mort*, une *Mèche de ses cheveux*, et une *Feuille du saule sous lequel il repose dans l’île de Sainte-Hélène*[[14]](#footnote-14).

« Haut. 16 pouces, 3 lignes. »

À cette énumération déjà longue, il conviendrait d’ajouter encore : « la moitié d’une Dent de Voltaire », classée sous le numéro 1379 du même catalogue, parmi les « Objets omis », et portée, comme « devant faire partie des Souvenirs historiques décrits dans l’article 646 qui précède ». Cette *Dent de Voltaire* est parfaitement indiquée dans le catalogue Pourtalès (no 1958), et se trouve bien, effectivement, aujourd’hui, en son lieu et place, dans le Reliquaire du Comte Desaix.

Ici, Monsieur, permettez-moi, — pour vous mieux expliquer ensuite toute ma pensée, — une digression :

À l’époque, déjà lointaine, où le Baron Denon réunissait tant d’étonnantes curiosités, le goût de la collection des Objets d’Art était une science relativement nouvelle, qui n’avait pour adeptes que quelques rares esprits d’élite, sérieux, convaincus, dignes du respect de tous. Cette science n’était pas, comme nous la voyons de nos jours, tombée dans le ruisseau, dégradée dans une monomanie générale de bric-à-brac effréné, qui fait que tout le monde — et jusqu’aux concierges ! — tout le monde est collectionneur, et collectionneur de n’importe quoi, — par pur esprit d’imitation.

La race des naïfs et ignares gobeurs qui prennent si bravement, et sans sourciller, pour du « Palissy » ou de « l’Henri II », des terres-de-pipe émaillées, toutes fraîches sorties… des Batignolles, ou qui couvrent d’or des autographes authentiques de « Judas Iscariote » ou de « Mathusalem », n’avait pas fait naître encore et se développer l’honorable industrie, si lucrative et si florissante aujourd’hui, des fabricants de vieux-neuf, des truqueurs et des faussaires.

C’était le beau temps, alors. C’était l’Âge d’or. — Et le Baron Denon était né collectionneur !

Denon avait en lui, pour réussir, ce goût inné, ce flair artistique en toutes choses qu’apportent avec eux, l’aptitude de l’intelligence, la variété des connaissances et le talent — un talent de dessinateur et de graveur de premier ordre. Il possédait, jeune, avec cette volonté qui appelle et retient le succès, cette clef, indispensable, qui donne accès partout : une belle fortune et une haute situation dans le monde. — Sous Louis XV, il était Gentilhomme de la Chambre et fut le maître en gravure de la Marquise de Pompadour. Pendant toute la durée du premier Empire, nous le retrouvons Directeur-général des Beaux-Arts, et l’on peut dire, en toute assurance, que c’est à son initiative, à son inspiration, à son influence, que doit se rapporter une bonne part de ce qui fut créé de beau sous ce règne de bronze et de marbre. — Et Denon joignait encore à tout cela, une activité prodigieuse, une ténacité au travail extraordinaire, et, — ce qui ne gâte rien, — une santé de fer, qui lui permit d’atteindre à sa soixante-dix-neuvième année, sans avoir redouté jamais ni la peine, ni la fatigue.

Souvenez-vous qu’à cinquante ans bien sonnés, — en 1798, — n’étant plus déjà tout à fait un jeune homme ! — Denon, par pur amour de l’Art, partit, sur sa demande, attaché comme Dessinateur à cette héroïque Expédition d’Égypte, demeurée légendaire dans l’Histoire ; — qu’il fit la mémorable et périlleuse Conquête de la Haute-Egypte, aux côtés de Desaix, et que, toujours aux premiers rangs, dans ce corps d’avant-garde que commandait son jeune ami le *Sultan juste*, il remonta le Nil jusqu’aux cataractes, explorant Girgeh, Danderah, Thèbes, allant à travers le désert à Cosseïr au bord de la Mer Rouge, puis à Syène et jusque dans la Nubie, au-delà de l’île de Philæ.

« Le portefeuille en bandoulière, le crayon à la main, au galop de son cheval, il devançait les premiers guides en attendant que la troupe le rejoignît. Pendant que l’on se battait, il prenait des vues et fixait le souvenir des événements qui se passaient sous ses yeux[[15]](#footnote-15). »

« … Un jour (raconte le Marquis de Pastoret, dans son *Éloge de Denon* prononcé à l’Institut, en 1851) un jour que l’on remontait le Nil, Denon aperçut des ruines dont il voulut absolument conserver un croquis. Il se fait mettre à terre, court dans la plaine, s’établit sur le sable et se met à dessiner en hâte. Il n’avait pas tout à fait terminé son ouvrage quand un petit sifflement sec, tranchant, résonne et passe entre son papier et son visage. C’était une balle. Il relève la tête, voit un Arabe qui venait de le manquer et qui rechargeait son arme ; il saisit son propre fusil déposé par terre, envoie à l’Arabe une balle dans la poitrine, puis il replie son portefeuille et regagne la barque. Le soir, il montra son dessin. — Votre ligne d’horizon n’est pas droite, lui dit Desaix. — Ah ! répondit-il, c’est la faute de cet Arabe ; il a tiré trop tôt… »

Qu’en dites-vous, Monsieur ? Les compterait-on à la douzaine, les collectionneurs de cette trempe ?

Je reviens maintenant au Reliquaire, — objet de la présente lettre.

Aussi bien, en vous rappelant — sommairement — quel homme véritablement distingué fut le Baron Denon, n’ai-je eu d’autre pensée que celle de vous démontrer qu’un artiste de cette valeur, si sincèrement épris de l’amour de l’Art, chercheur si consciencieux, esprit si universellement considéré, doit rester à l’abri même du soupçon d’avoir voulu, en composant ce Reliquaire, créer pour l’avenir une mystification quelconque.

Quant à croire que Denon aurait pu, lui-même, être pris pour dupe, j’ose espérer qu’il ne viendra à l’esprit d’aucun de vos lecteurs, une pensée que repoussent aussi bien la haute portée de son intelligence que l’élévation de son caractère.

À ceux d’entre eux, cependant, que la longue énumération de toutes ces Reliques, dans la description qui précède, aurait pu étonner ou laisser quelque peu incrédules, quant à l’authenticité des provenances, je répondrai simplement ceci : les Historiens de cette époque nous apprennent que tous les corps des personnages nominativement désignés dans cette description, ont, tous sans exception, été exhumés de leurs tombeaux pendant les années où vivait, collectionnait, et régnait le Baron Denon.

Qu’y a-t-il, alors, d’étonnant à ce qu’un érudit, un curieux, un chercheur toujours en éveil, comme le fut, dès son plus jeune âge, cet infatigable collectionneur, — si bien placé toujours pour être bien renseigné, — se soit empressé de profiter des occasions qui suffiraient tout naturellement à lui de recueillir, pour enrichir son Musée intime, de pareils trésors de curiosités ?

J’en appelle à tous les collectionneurs !

Les tombeaux d’*Héloïse* et d’*Abailard*, furent ouverts en 1792[[16]](#footnote-16). Le tombeau d’*Agnès Sorel* le fut en 1777 et en 1801[[17]](#footnote-17) ; celui de *Henri IV*, en 1793[[18]](#footnote-18) ; celui de *Turenne*, en octobre 1793[[19]](#footnote-19) ; celui de *Molière*, au cimetière Saint-Joseph, en 1792.

C’est dans ce cimetière que se trouvait encore, à l’époque de la Révolution, — avant que les administrateurs d’une section du quartier Montmartre ne l’eussent fait enlever (le 6 juillet 1792) et que les soins pieux d’Alexandre Lenoir ne l’eussent fait déposer au Musée des Monuments funéraires, enclos des Petits-Augustins, — la « large tombe de pierre » dont parle, en ce passage, l’excellent historien de Molière, M. Jules Claretie : « Elle (Armande Béjart) avait fait transporter à l’endroit où l’on avait presque furtivement enterré son mari une large tombe de pierre, et durant un hiver fort rude, elle fit voiturer cent voies de bois dans le cimetière Saint-Joseph, afin que les pauvres gens se pussent réchauffer au feu d’un bûcher qu’on alluma sur la tombe de Molière. Il en résulta que la pierre calcinée se fendit en deux morceaux, mais du moins les indigents avaient eu un foyer contre l’onglée et bénissaient, grâce à Armande et à cette sorte de bienfaisance posthume, la mémoire de Molière[[20]](#footnote-20). »

Le cimetière Saint-Joseph : voilà certainement le lieu de provenance du *Fragment d’os de Molière* du Cabinet Denon.

Pour le tombeau de Voltaire, il fut ouvert, lui, en juillet 1791, lorsque, au nom de l’Assemblée Constituante, on alla retirer de la tranquille Abbaye de Scellières en Champagne, les cendres du célèbre Philosophe, — comme trois ans plus tard, sous la Convention, en octobre 1794, celles de Rousseau de l’île des Peupliers, à Ermenonville, — et qu’on les ramena triomphalement à Paris, pour les porter au Panthéon : « Aux Grands Hommes la Patrie reconnaissante. »

Du Panthéon, — sous la Restauration, en mai 1814, — les restes de Voltaire et de Rousseau furent honteusement dérobés par des fanatiques, chargés par eux nuitamment dans un fiacre, et finalement enfouis, sur un lit de chaux vive, dans un terrain vague et abandonné sur le bord de la Seine, vis-à-vis de Bercy[[21]](#footnote-21).

Sacrilège ! allez-vous me dire.

Eh ! oui : Mais, si, primitivement, la Révolution eût respecté la paix de Scèllières et d’Ermenonville, qui sait si la réaction de 1815 aurait même songé à la troubler ?

Quant aux reliques d’*Inès de Castro à Alcaboça*, et du *Cid* etde *Chimène*, *à Burgos*, — dont, je le confesse, vous pourriez sourire, — elles ont, tout prosaïquement, fait partie du butin de guerre provenant du pillage des églises et couvents de Burgos, en novembre 1808, par les troupes françaises.

Ces fragments doivent avoir été rapportés par Denon lui-même, lorsqu’il accompagna Napoléon dans la. Péninsule, pendant la campagne d’Espagne.

Denon aimait à conserver de la sorte et à s’entourer de souvenirs palpables, témoins muets, mais non moins éloquents, de tous ses voyages. C’est ainsi qu’on voit figurer dans ses collections (No 628 du Catalogue cité), un *Fragment de pierre calcaire détaché du* Chéops, *la plus haute des Pyramides de Girgeh*, et un autre (No 629), *de grès de la Statue de Memnon*.

Les *Cheveux du général Desaix* ont été coupés par Denon, personnellement, sur la tête du général, lors de l’inhumation du corps de Desaix, dans son tombeau de la chapelle du couvent du Mont-Saint-Bernard, le 19 juin 1805.

Le Baron Denon, vous ne l’ignorez pas, avait été spécialement chargé par Napoléon, d’ordonner la fête solennelle dans laquelle l’Armée rendit à Desaix des honneurs funèbres, sur le sommet du Grand-Saint-Bernard.

Denon présida à cette cérémonie, en compagnie du maréchal Berthier, officiellement envoyé pour représenter l’Empereur[[22]](#footnote-22).

Deux autres numéros du catalogue du Cabinet Denon concernent encore le souvenir de Desaix :

No 653. « Une Boucle de cheveux coupée sur la tête de Desaix. »

Et No 722. « Bronze. — Petit fragment de la statue colossale du général Desaix, placée en 1810 sur la Place des Victoires, à Paris, et actuellement détruite, etc. »

Denon, personnellement, a consacré aussi à l’inauguration du Tombeau du Saint-Bernard, de même qu’à celle de la Statue colossale de la Place des Victoires, deux belles médailles officielles signées de son nom, frappées à la Monnaie, et bien certainement destinées, dans la pensée de leur auteur, à perpétuer, pour les générations futures, le souvenir de l’éclat dont furent alors entourées ces deux imposantes cérémonies.

Le Baron Denon avait, au plus haut point, — et cela se voit ! — la mémoire du cœur.

« Avocat, ah ! passons au déluge !… » allez-vous me dire.

Nous y voici. — Je « tire » mes conclusions :

Ce qui doit, pour des yeux clairvoyants, donner une authenticité évidente à toutes les reliques ci-dessus mentionnées, ce qui doit les rendre par-dessus tout précieuses, c’est le soin que prit le Baron Denon de les classer, de les ranger minutieusement, de les exposer sous verre, réunies dans un même écrin, étiquetées de sa main, tout auprès de souvenirs intimement vénérés par lui, — des Cheveux de Desaix, — des Cheveux de Napoléon, — de la Feuille du Saule de Sainte-Hélène !

Ne tombe-t-il pas, en effet, sous le sens, que Denon qui avait, comme on a pu le remarquer, voué un culte si sincère et si profond à la mémoire de ses deux illustres amis, — Napoléon et Desaix, — n’eût jamais eu la pensée de placer, à côté de reliques si chères à son cœur, des pièces dont la provenance lui eût semblé douteuse ?

ULRIC RICHARD-DESAIX.

# Tome II, numéro 16, 1er juillet 1880

## Charles Nuitter : Les affiches de spectacles au temps de Molière

*Le Moliériste : revue mensuelle*, tome II, no 16, 1er juillet 1880, p. 103-107.

[1880-07]

Les affiches théâtrales sont d’une excessive rareté. Toutes celles qui sont collées sur les murs sont vouées à une prompte destruction ; celles qui ont pu être conservées chez l’imprimeur ou dans les régies ne tardent pas à être mises au vieux papier. Dans les grands théâtres même, les collections d’affiches ont été formées tardivement. Celle de l’Opéra, par exemple, ne remonte pas au-delà de l’an XII.

Il faut des circonstances particulières pour qu’une vieille affiche ait survécu. Quelquefois elle aura été conservée dans un dossier judiciaire comme pièce de conviction. La Comédie-Française possède ainsi de très curieuses affiches de petits spectacles, représentant au préjudice des droits de la Comédie, et dont M. Bonnassies a publié le texte dans ses *Spectacles forains et la Comédie-Française* (Paris, Dentu, 1875), pages 6, 7, 25, 26 et 27. D’autres fois l’affiche a servi de chemise à une liasse de pièces, ou bien a contenu les plantes d’un herbier. Souvent enfin, employée comme vieux papier et collée à l’envers, elle a garni quelque vieux carton, ou formé les feuilles d’un paravent. Cette dernière destination est bien connue des collectionneurs : il existait à la fin du xviie siècle un fabricant qui se servait spécialement d’affiches de théâtre, les retournant et peignant à la gouache, sur un fond blanc, des feuillages et des fleurs : presque toutes les affiches de 1775 à 1785 qui ont été retrouvées, trahissent la même origine : texte imprimé d’un côté, papier peint de l’autre.

On ne connaissait jusqu’ici d’affiches du xviie siècle que celle qui est conservée à la bibliothèque de l’Arsenal, et qui provient de comédiens de province[[23]](#footnote-23). Les archives de l’Opéra ont pu récemment acquérir les affiches dont *Le* *Moliériste* offre à ses lecteurs l’exacte reproduction typographique.

Insérer fichier molieriste\_articles-1880\_image-01.png

Insérer fichier molieriste\_articles-1880\_image-02.png

Insérer fichier molieriste\_articles-1880\_image-03.png

Insérer fichier molieriste\_articles-1880\_image-04.png

Ces affiches appartenaient à M. Ernest Deseille, archiviste de Boulogne-sur-Mer. Elles avaient été collées à l’envers sur un carton servant à renfermer des dessins ou des gravures. Elles avaient ainsi traversé sans dommage deux siècles environ, quand le propriétaire du carton s’aperçut qu’il y avait quelque chose d’imprimé derrière ces vieux papiers, les décolla avec soin, et les fit de nouveau apparaître au jour.

Il y avait trois affiches, deux des *Comédiens du Marais*, une de l’*Hôtel de Bourgogne*. Il y avait de plus un fragment, et, comme par une suite de cette sorte de fatalité qui s’attache aux documents relatifs à Molière, l’affiche incomplète, lacérée, était une affiche des *Comédiens de Monsieur*.

L’impression est à l’encre rouge ou à l’encre noire, suivant qu’il s’agit d’annoncer le spectacle du jour ou le spectacle du lendemain. Cet usage est constaté par les plus anciens registres de la Comédie.

Il est difficile de préciser l’année où ont été donnés les spectacles annoncés. La mention placée au bas des affiches du Marais : « *En attendant nos grandes et superbes machines de la Conquête de la Toison d’or* », fait tout d’abord penser à la première représentation de cet ouvrage, qui a eu lieu en 1661 ; mais le mardi ne se trouve être un 3 février, et le vendredi un 13 février, que dans les années 1665, 1671 ou 1682. C’est donc une reprise qui est annoncée, et les reprises de la *Toison d’or* ont été nombreuses. Loret parle de celle du 12 janvier 1662. En 1746, Parfaict s’exprime ainsi à cet égard : « Pour bien exécuter cette tragédie, il faut une dépense considérable. C’est la raison qui fait qu’elle n’a point paru au théâtre depuis longtemps, les comédiens n’étant plus guère en usage d’y remettre les pièces de ce genre. »

L’affiche de l’Hôtel de Bourgogne est du mardi 17 décembre ; elle annonce *Le* *Feint Alcibiade*, de M. Quinault, qui a été représenté pour la première fois en 1658. Le 17 décembre s’étant trouvé un mardi dans les années 1658, 1669, 1675, 1680, etc., c’est à une de ces années, et probablement à la première, que l’on peut faire remonter la date de l’affiche.

Quant au fragment de l’affiche des Comédiens de Monsieur, on ne peut hésiter qu’entre 1658 et 1660 ; les indications fournies par le registre de La Grange sont précises à cet égard : « La troupe de Monsieur, frère unique du Roi, commença au Louvre devant S. M. le 24 octobre 1658 […] Le lundi 11e octobre (1660), le théâtre du Petit-Bourbon commença à être démoli… ».

Le spectacle aurait pu être indiqué à sa date dans le registre ; mais, surtout pour la première année, les mentions sont incomplètes. La Grange ne donne avec précision que les dates des premières représentations ; plus tard même, les petites pièces sont parfois indiquées en interligne, et il n’est pas certain qu’elles aient toujours été mentionnées.

Nos affiches des trois théâtres se rapportent donc à une période de 1658 à 1665 au moins. Elles sont toutes d’un format et d’une composition identiques, et il paraît certain qu’à cette époque, comme de nos jours, les divers théâtres avaient un seul et même imprimeur[[24]](#footnote-24). Cette imprimerie spéciale conservait des épreuves, et c’est là, probablement, qu’au hasard on a pris nos affiches dans ce lot dédaigné de papier à la livre, qui contenait l’histoire de notre vieux théâtre, plus précise et plus complète que nous ne la possédons maintenant.

En effet, dans ce petit nombre de pièces annoncées, il en est, comme *Le Chevalier de fin matois*, comme *La Tolédane* ou *Ce l’est*, *ce ne l’est pas*, dont le titre ne se trouve ni dans Parfaict, ni dans Beauchamps, ni dans Soleinne. *L’Illusion comique* est annoncée sous le titre principal des *Amours du Capitan Matamore*. Que de choses ignorées un recueil d’affiches aurait pu nous apprendre !

Celles-ci au moins nous peuvent donner une idée de la façon dont on les rédigeait. On le voit, ce sont les mêmes termes dont se servait sans doute le comédien chargé d’annoncer au public le spectacle que l’on se proposait de lui donner, ce sont les formules ordinaires de l’orateur de la troupe.

Il nous reste un mot à dire au sujet du fragment d’affiche des Comédiens de Monsieur. Il ne contient rien de plus que ceci :

          DIENS

            SIEVR

              DV ROY

*auvaise nouvelle en*

*ous représenterons*

ssee *de Mons*

*avec* Gorgibvs

*sujet d’être satisfai*

*bon à deux heures*.

La restitution des trois premières lignes et des deux dernières nous paraît ne présenter aucun doute. Quant au reste, nous avons indiqué ce qui nous a paru le plus probable, d’après le répertoire tel qu’il nous est donné par La Grange, d’après la disposition typographique et l’espace occupé par les caractères ; mais ce n’est qu’une probabilité, et les lecteurs du *Moliériste* trouveront peut-être une restitution plus heureuse ou plus certaine.

Ch. NUITTER.

## Jules Claretie : Une maison habitée par Molière

*Le Moliériste : revue mensuelle*, tome II, no 16, 1er juillet 1880, p. 108-114.

[1880-07]

Nous avons fait naguère, avec M. Victorien Sardou, un voyage dans Paris à la recherche d’une maison habitée par Molière. Esprit toujours en éveil, chercheur curieux, actif, savant jusqu’aux ongles, M. Sardou s’inquiète de tout ce qui se rattache aux vieux souvenirs de son Paris. Il en connaît sur le bout du doigt toutes les ruines. Il se plaît à interroger les ruelles antiques, les tourelles qui se font rares, les logis où ont vécu les grands hommes. Naguère il avait acheté d’un entrepreneur de démolitions l’escalier de bois de la maison de Corneille, la rampe où le grand poète avait posé sa main, et, se réservant d’en garder la moitié pour sa demeure de Marly, il en avait offert l’autre partie au Musée cornélien que les Rouennais, qui ont démoli le logis historique de la rue de la Pie, veulent former à la maison de campagne de Pierre Corneille, au Petit-Couronne, près Rouen.

Nous allons ensemble chez l’entrepreneur de démolitions, M. Sardou voulant réclamer son escalier et me montrer la rampe de bois sur laquelle s’appuya Corneille. On cherche l’escalier parmi les débris. On le trouve, mais quand on nous le montre, quelle déception ! L’entrepreneur n’avait conservé que la rampe de fer postérieure à Corneille, et qui date du xviie siècle, et il avait jeté ou brûlé, comme trop vieille et vermoulue, la rampe de bois que Corneille avait touchée.

Du moins M. Sardou a-t-il découvert un puits, un vieux puits déjà construit lorsque Molière naquit, un puits du temps d’Henri IV, où Molière, alors tout jeune, s’est à coup sûr lavé les mains dans les entractes de ses pièces. C’est au quai Saint-Paul, dans une maison de la rue des Barrés qui, avant peu, doit disparaître. La *salle du Jeu de Paume*, où Molière joua, vécut, lutta (il était pauvre alors), est encastrée dans ces murailles. Un membre de la Société de l’*Histoire de Paris*, M. Philéas Colardeau, a publié, il y a trois ans, sur cette *salle de théâtre au port Saint-Paul*, une brochure des plus attachantes, et qui donne, sur les débuts de Molière, les détails les plus circonstanciés. M. Colardeau a d’ailleurs suivi une à une les indications de M. Eudore Soulié :

« Dès le 20 décembre 1644, dit-il, la troupe de l’*Illustre Théâtre*, — ainsi s’appelaient les premiers compagnons de Molière, — après avoir, par des emprunts, réglé quelques dettes, — ses premières dettes ! — quitte le jeu de paume des Métayers, dont on démonte les bois et les loges pour les transporter et les remonter dans un autre jeu de paume, où, dix-huit jours après, les jeunes comédiens allaient de nouveau tenter la fortune. »

L’emplacement qu’ils abandonnaient était peu avantageusement situé, dans un quartier où la population n’était guère agglomérée. En outre, les abords du théâtre étaient difficiles, car nous voyons que, pour en ménager l’accès, les associés avaient dû payer une somme importante à un paveur. Le *Jeu de Paume de la Croix-Noire*, où ils venaient s’établir, se trouvait situé, au contraire, à proximité des riches habitations du Marais et de la place Royale, et par conséquent dans des conditions apparemment plus favorables.

Il était la propriété d’une dame Denise Philippe, épouse d’un sieur Philippe de Parade, contrôleur des gages de messieurs du Parlement, et domicilié rue des Barrés. Cette dame l’avait loué à un maître paumier, avec lequel a dû traiter J.-B. Poquelin.

C’est là, c’est dans ce pâté de maisons où l’on retrouve encore les murs, l’emplacement de ce jeu de paume illustre, que Molière fit ou continua « ses premières armes ».

C’est au jeu de paume de la Croix-Noire, dit M. Colardeau, que fut représenté, en 1645, *Artaxerce*, tragédie de Magnon, et la seule pièce, jouée par la troupe de l’Illustre Théâtre, dont le titre et l’analyse soient arrivés jusqu’à nous. Ce fut aussi pendant son séjour au port Saint-Paul que la troupe de l’Illustre Théâtre, laquelle était entretenue par Gaston d’Orléans et portait également le titre de *Troupe de Son Altesse Royale*, figura très probablement dans une fête donnée par ce prince en l’hôtel du Luxembourg, le 7 février 1645.

Molière, à cette époque, logeait à proximité de son théâtre, au coin de la rue des Jardins-Saint-Paul, « en la maison où demeurait un mercier ». A quelle encoignure habitait ce mercier ? Sans doute à l’une des encoignures de la rue des Barrés. Les deux maisons d’angle qui existent aujourd’hui à cet endroit paraissent fort anciennes, et bien probablement celle qu’habita le directeur de la troupe de Son Altesse Royale le duc d’Orléans, est encore aujourd’hui à peu près telle qu’elle était alors.

Hélas ! Molière ne gagna pas là grand argent. Il fut emprisonné pour dettes. « Il me semble, nous disait M. Sardou en longeant le quai, le voir passer là, le pauvre futur grand homme, conduit au Châtelet par des exempts ! ». L’acte du 13 août 1645, par lequel *J.-B. Poquelin et ses associés s’obligent envers Léonard Aubry à l’indemniser du cautionnement par lui fait pour eux, afin de tirer de prison ledit Poquelin*, a été dressé au jeu de paume de la Croix-Noire. Ainsi ce Molière, qui allait devenir si riche, avait commencé par la misère, comme Balzac ! Et nos petits grands hommes d’aujourd’hui se plaignent lorsqu’ils ne font pas fortune avec leur premier livre ou leur première pièce.

La troupe de l’*Illustre Théâtre* quitta le port Saint-Paul peu de temps après avoir vu son chef sortir du Grand-Châtelet, et revint s’établir au faubourg Saint-Germain, dans le jeu de paume de la rue de Buci.

M. Colardeau décrit cette salle, qu’il serait si intéressant de dégager des constructions qui l’enserrent, et il en donne le plan exact dans sa brochure : « Cette salle, d’une assez grande étendue, avait la forme d’un carré long, dans la direction du nord au sud, entre la rue des Barrés-Saint-Paul et le quai, qui s’appelait alors quai des Ormes, et qui, depuis, prit successivement différents noms. Elle était séparée de la rue des Barrés par une maison occupée au rez-de-chaussée par deux petites boutiques, avec deux petites cours entre elle et le jeu de paume ».

Tout ce qu’on peut voir aujourd’hui, ajoute-t-il, de la salle où s’exerça, pendant une année, la troupe de l’Illustre-Théâtre, se borne au pied des murs laissés à nu, du côté du levant, par la mise à l’alignement de la maison rue de l’Ave-Maria, no 13, et du côté du couchant par les démolitions auxquelles on travaille en ce moment pour faire place au marché.

À l’exception de la petite partie emportée par l’élargissement du quai, l’emplacement de cette salle, dont les limites sont très nettement déterminées, est exactement le même que celui occupé actuellement par la propriété quai des Célestins no 32, laquelle a conservé une issue sur l’ancienne rue des Barrés, par l’allée qui existait déjà autrefois.

Cette allée se trouve, comme autrefois, au rez-de-chaussée de la maison, rue de l’Ave-Maria no 15. Elle sera, elle aussi, détruite bientôt, car l’édification du marché de l’Ave-Maria forcera l’administration à en faciliter l’accès et à en améliorer les abords par l’élargissement de la rue de l’Ave-Maria ; les deux maisons portant, sur cette rue, les nos15 et 17, sont donc destinées à être démolies dans un avenir peu éloigné.

Nous avons franchi le seuil de cette maison du no 15, poussé cette porte verte, du temps de la Régence, où le marteau de fer ne retombe plus. Nous avons mis le pied sur cette marche de pierre, où peut-être Molière a passé. Le boulanger voisin a ouvert pour nous cette porte close, et là, derrière, au bout d’un corridor humide, suintant et gras, nous avons vu le puits mitoyen sur la margelle duquel Molière s’est penché, le vieux puits, qui a pour corde une sparterie roulant sur la poulie qui grince, et dont le ventre de grès a été bâti il y a près de trois siècles. Ce misérable et triste puits ne vaut rien, n’a de valeur que par le souvenir. Du moins qu’on ne l’abatte, qu’on ne l’émiette pas avant qu’un amateur intelligent le recueille. Les démolisseurs doivent bien le puits de Molière à M. Sardou, pour se faire pardonner de lui avoir détruit l’escalier de Corneille.

Une question m’a préoccupé dans cette visite au passé. En quelle maison du coin de la rue des Jardins, *chez un mercier*, habita Molière ? M. Sardou nous montrait aux deux angles de la vieille rue, à gauche, une maison à trois étages, à droite, une maison à cinq étages portant cette enseigne : *À la Croix d’Or* ; l’une et l’autre étaient occupées d’ailleurs par un débit de vins.

Et cette question nous venait à tous deux :

Où Molière a-t-il vécu ? Car il a vécu là, dans quelque mansarde de l’un de ces vieux logis ? Où a-t-il rêvé, à vingt ans, les chefs-d’œuvre de son âge mûr ?

Je ne sais rien de plus intéressant que ces problèmes. J’aime à retrouver sur les choses qui restent l’ombre passagère de l’homme disparu.

Pour avoir un renseignement sûr, je me suis adressé à l’impeccable chercheur, M. Édouard Fournier, un *moliériste*, et des plus autorisés, que la mort vient d’enlever en plein labeur, au milieu de savants travaux, brutalement interrompus.

Voici la réponse de l’auteur du *Vieux-Neuf*, et je crois sa lettre concluante :

« Je n’ai pas voulu vous répondre avant d’avoir revu cette vieille “rue des Jardins”, où il était si naturel que Molière commençât, puisque Rabelais y avait fini. Vous savez qu’il y est mort.

« Je pense que la maison du mercier, où logea le jeune Poquelin, se trouvait à l’un des angles ou coins qui sont du côté de la Seine. Le jeu de paume de la *Croix-Noire*, où il joua, était, comme vous savez, tout près. Il n’aurait donc pas été prendre gîte à l’autre bout de la rue, qui est longue.

Mais — autre question à résoudre — quel est maintenant celui des deux coins dont le rez-de-chaussée était occupé par le mercier ? Mon avis est que c’était le coin gauche portant le no 6 de la *rue des Jardins* et le no 16 de la rue de l’*Ave-Maria* (ancienne rue des Barrés). Un cabaret occupe l’autre encoignure ; or, j’en répondrais, surtout pour un tel quartier, ce cabaret doit être aussi vieux que la maison.

« Ces établissements sont immuables. Celui-ci a de plus, pour preuve d’ancienneté, une enseigne : *la Croix-d’Or*, dont le nom est tout à fait du temps. Peut-être l’aura-t-on choisi pour faire opposition, avec avantage, à l’enseigne du jeu de paume voisin, la *Croix-Noire*.

« Ceci posé, c’est, je le répète, à l’autre coin, celui de gauche, que devait se trouver la maison du mercier où Molière logea. Elle est du temps, comme celle du cabaret, et je soupçonne fort que la haute *lucarne flamande*, certainement contemporaine aussi, qui s’y ouvre tout en haut sur la rue de l’*Ave-Maria*, devait éclairer le réduit probablement délabré où Poquelin rêvait à devenir Molière. »

Ainsi, ce serait là — et je le pense aussi — que Molière jeune, Molière essayant de vaincre, Molière débutant, Molière endetté a vécu. La mansarde est le cerveau du logis, et c’est là-haut que le *songeur* abrita ses vingt ans.

N’y aurait-t-il pas à faire placer, sur une de ces murailles, une plaque commémorative, que Molière devrait ainsi à la passion activement érudite de M. Sardou, à la science d’Édouard Fournier, et un peu à la réclamation de celui qui écrit ces lignes, et sur laquelle on écrirait : « *Ici vécut Molière* » ?

Le logis où il est mort marque le regret. Celui vers lequel il grimpait, avec l’agilité de la vingtième année, marquerait l’espoir et montrerait la route à ceux qui cherchent et à ceux qui attendent, eux aussi, et parmi lesquels je souhaiterais qu’il y eût un Molière.

Jules CLARETIE.

## Paul Lacroix : Le sonnet d’Oronte

*Le Moliériste : revue mensuelle*, tome II, no 16, 1er juillet 1880, p. 115-116.

[1880-07]

Plusieurs commentateurs de Molière ont émis des doutes à l’égard du sonnet du *Misanthrope*, lequel, disaient-ils, pourrait bien n’être pas de l’auteur de la comédie. On sait que ce sonnet fut vivement applaudi, à la première représentation, par le public, qui donna tort ainsi à Alceste contre Philinte. Molière avait espéré, dit-on, que personne ne se méprendrait sur son intention de ridiculiser les fadeurs, les *concetti*, et le style précieux que la poésie française empruntait alors aux sonnettistes italiens. Il est certain que la tradition du théâtre voulait que le sonnet du *Misanthrope* fût l’œuvre de quelque poète du temps, Cotin ou autre, que Molière avait signalé à la justice exécutive du parterre.

Cette tradition existait certainement à la Comédie française au xviie siècle, puisque Nivelle de la Chaussée l’a recueillie dans son *Épître de Clio*, *à* *M. de B…* (Bercy), *au sujet des nouvelles opinions répandues depuis peu contre la poésie* (Paris, Ve Foucault, 1731, in-12 de 33 pages). Voici ce qu’il dit de Molière dans cette épître :

« La Rime avait aussi parmi les siens

« Ce successeur des Comiques anciens,

« Encor plus grand si dans tous ses ouvrages,

« Il eût osé dédaigner les suffrages

« Des fats du temps qu’il fallait attirer,

« Et s’il n’eût eu qu’à se faire admirer. »

L’éloge est maigre et ne fait pas honneur au créateur de la comédie larmoyante ; mais le passage relatif au sonnet du *Misanthrope* n’en est pas moins fort curieux. C’est Clio, la muse de l’histoire, qui parle ici :

S’il m’en souvient, on a bien réclamé

Certain sonnet fait pour être blâmé.

À ce propos, on dit qu’un jour Thalie

Fut commander des vers à la Folie :

« Çà, dit ma sœur, sous ton joyeux bonnet,

Il me faudrait trouver un plein sonnet

De traits falots, où l’antithèse brille ;

Je veux surtout que la pointe y fourmille…

— Soit ! dans ce goût, aurez sonnet exquis :

Je sais un fat, et, qui plus est, marquis ;

Tous les matins, il rime à sa toilette :

C’est là sans faute où j’en ferai l’emplette… »

Pas n’y manqua. Dans un papier roulé,

Le doux sonnet, bien musqué, bien moulé.

Par un Zéphir fut remis à Thalie.

« Bon, dit ma sœur, ceci sent l’Italie ;

À nos gourmets j’en veux faire un présent ;

Sachons au vrai quel goût règne à présent :

En plein théâtre il faudra qu’on le lise ».

Certain caustique en fit bien l’analyse,

Et le siffla ; mais le sonnet trouva,

Malgré les ris, quelqu’un qui l’approuva.

Il s’agit maintenant de découvrir quel est ce « *fat, et qui plus est* », *marquis*, auquel Molière a pris le sonnet qu’il a fait accueillir si dédaigneusement par son *Misanthrope* ou par le duc de Montausier, dont Alceste était le prototype.

P. L. JACOB, *bibliophile*.

## Louis Moland : Le succès des *Précieuses* a-t-il été pour Molière un succès inattendu ?

*Le Moliériste : revue mensuelle*, tome II, no 16, 1er juillet 1880, p. 117-118.

[1880-07]

M. Despois, dans la notice préliminaire des *Précieuses ridicules* (Œuvres de Molière, tome II, p. 11-13), émet cette opinion que Molière ne paraît pas avoir prévu le succès éclatant des *Précieuses ridicules*. La preuve en est, selon lui, que Molière ne doubla point le prix des places pour la première représentation, usage dont un passage de Tallemant des Réaux et un passage de l’abbé d’Aubignac paraissent établir dès lors l’existence. De plus, la recette peu élevée du premier soir, 533 livres, permettrait de croire que l’on avait négligé d’employer les moyens ordinaires pour piquer la curiosité publique, soit dans les affiches, soit dans les annonces verbales que l’*orateur* faisait sur le théâtre. Est-ce exact ?

L’examen du registre de La Grange donne seul, à notre avis, la solution de ce petit problème.

D’abord nous ne voyons pas, sur ce registre, que l’usage de jouer les pièces nouvelles au double ou *à l’extraordinaire*, comme l’on disait, ait été observé au théâtre du Petit-Bourbon, ni même dans les premiers temps du Palais-Royal, ce qui est le point important à constater. Après *Les* *Précieuses ridicules*, *Le Cocu imaginaire* est joué également au simple, avec *Nicomède*, et produit le premier soir 350 livres. *Dom Garcie* est joué au simple, et produit 600 livres (au Palais-Royal). *L’École des maris* est jouée au simple, et produit 410 livres. De même pour les pièces des autres auteurs : elles ne sont point représentées pour la première fois à l’extraordinaire. *La Vraie et la Fausse Précieuse*, de Gilbert, fait une première recette de 500 livres ; *Pylade*, de M. Coqueteau de La Clairière, 540 livres ; *Don Guichot*, raccommodé par Mlle Béjart, 300 livres ; *Zénobie*, pièce nouvelle de M. Magnon, 125 livres (hélas !), etc. On voit que ce qui eut lieu pour *Les Précieuses* est exactement, est parfaitement conforme à tout ce qui se passa pendant les premières années qui suivirent le retour de Molière à Paris, et qu’il n’y a rien, par conséquent, à en conclure.

La recette de 533 livres est une bonne recette de première représentation, qui ne laisse supposer aucune, négligence de la part de l’auteur-directeur. Les recettes ordinaires se traînaient, à cette époque, de 130 à 200 livres, et pouvaient passer pour très satisfaisantes quand elles s’élevaient au-dessus de 300 livres. Du 28 avril 1659, où commence le registre de La Grange, jusqu’au 11 octobre 1660, où la troupe quitte le théâtre du Petit-Bourbon, c’est-à-dire dans l’espace d’un an et demi, nous en avons compté quatre-vingt-six, y compris celles des *Précieuses* et de *Sganarelle*, qui égalent ou dépassent ce chiffre.

Le succès des *Précieuses ridicules* se dessina surtout à partir de la deuxième représentation ; l’interdiction momentanée qu’elles subirent, comme l’on sait, y contribua certainement. Mais rien n’autorise à supposer que le poète ne comptât pas sur son œuvre, ni surtout qu’il n’ait pas tout fait pour éveiller à l’avance la curiosité du public parisien. On peut s’en fier pour cela à son ardente envie de réussir et de se faire une place à Paris. Parmi les reproches que lui adressent ses ennemis dans les premiers temps, est précisément celui de travailler au succès de ses pièces avec trop de passion.

Louis MOLAND.

## Daspit de Saint-Amand : Claude Perrault et le Théâtre du Petit-Bourbon

source : « Claude Perrault et le Théâtre du Petit-Bourbon », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome II, no 16, 1er juillet 1880, p. 119-120.

[1880

Dans le 13e numéro du *Moliériste* (1er avril 1880), Édouard Thierry a publié une très intéressante étude : *Molière et Tartuffe dans la préface des Plaideurs*, où nous lisons le passage suivant :

Mais c’est en juillet 1659 que la troupe italienne fermait son théâtre, et voilà pourquoi je disais tout à l’heure le théâtre des bouffons italiens au Petit-Bourbon. A cette date, il s’en fallait encore de deux ans que Perrault le jetât par terre pour se faire, sur la place nette, les chantiers de construction de la colonnade du Louvre.

Il nous semble que M. Édouard Thierry attribue à tort au médecin-architecte Claude Perrault — une des victimes de Boileau — un procédé dont les Moliéristes ont le droit de faire peser la responsabilité sur M. de Ratabon, surintendant des bâtiments du roi. Ce haut dignitaire, qui seul avait qualité pour mener cette exécution à bonne fin, fut très probablement poussé à cette mesure discourtoise par les ennemis de Molière, pressés d’en finir avec ce nouveau-venu. Le prétexte était que le bâtiment du Petit-Bourbon gênait M. le surintendant, qui avait besoin de la place pour les chantiers de la façade principale du Louvre, et non de la colonnade, dont il ne pouvait être question, puisque les plans de Perrault ne furent adoptés et exécutés que quatre ans après la prouesse de M. de Ratabon.

Molière ayant plu au Roi en jouant une de ses farces perdues, *Le* *Docteur amoureux*, dans la salle des gardes du vieux Louvre, Louis XIV l’avait gratifié de l’antique résidence du connétable de Bourbon, transformée depuis longtemps en salle de spectacles. C’est sur la scène du Petit-Bourbon que les premières pièces de Molière avaient été représentées avec un succès toujours grandissant, quand *Le* *Cocu imaginaire* vint mettre le sceau à sa réputation. Bien que joué au milieu de l’été et dans le temps que la Cour, accompagnée d’une foule de gens de qualité, était retenue à Saint-Jean de Luz par le mariage du Roi, le succès fut immense. Quoique Paris fût désert, il s’y « est trouvé assez de personnes, dit François Donneau, dans l’Avis au lecteur de *La* *Cocue imaginaire*, pour remplir plus de quarante fois les loges et le théâtre du Petit-Bourbon, et assez de bourgeois pour remplir autant de fois le parterre ». La cabale ne se contint plus. Les grands comédiens de l’Hôtel de Bourgogne et la troupe du Marais, inspirés par le même sentiment — la jalousie — et ligués dans un but identique, — la suppression du théâtre de Molière et la dispersion de sa troupe, — redoublèrent d’acharnement dans leurs attaques. Guerre à ciel ouvert, machinations souterraines, on eut recours à tous les moyens. Les effets de ce déchaînement se firent bientôt sentir.

Le lundi 11 octobre 166o, écrit La Grange dans son registre, le théâtre du Petit-Bourbon commença être démoli par M. de Ratabon, surintendant des bâtiments du Roy, sans avertir la Troupe, qui se trouva fort surprise de demeurer sans théâtre.

Ce n’est donc pas Claude Perrault qui jeta le Petit-Bourbon par terre. Nous en trouvons une nouvelle preuve, et plus concluante, dans les Mémoires de son frère, Charles Perrault.

Lorsque, au premier janvier 1664, Colbert fut fait surintendant des bâtiments du Roi, en remplacement de M. de Ratabon, la façade du Louvre s’élevait à peine à huit ou dix pieds hors de terre. Mais Colbert, mécontent du projet de M. le Vaux, premier architecte, dont s’était contenté son prédécesseur — aucune mention de Perrault — fit suspendre les travaux et en confia la direction au cavalier Bernin, appelé tout exprès de Rome. Après que les « desseins » du cavalier parurent avoir été suffisamment examinés, le jour fut pris pour mettre la première pierre du fondement de la façade. Mais ce ne fut pas celle de l’architecte italien qui fut exécutée ; car, quelques jours plus tard, dégoûté de celui-ci comme il l’avait été de le Vaux, Colbert pria le roi d’autoriser le Bernin de regagner l’Italie, et adopta le plan de Claude Perrault.

Mais quatre ans séparent l’érection de la colonnade du Louvre, de la démolition du Petit-Bourbon par M. de Ratabon.

Claude Perrault ne participa donc, ni directement ni indirectement, à l’avanie faite à la troupe de Monsieur, et nous pouvons, en connaissance de cause, l’absoudre du crime d’avoir chassé Molière du théâtre où venaient de se produire *L’Étourdi*, *Le Dépit amoureux*, *Les* *Précieuses ridicules* et *Le* *Cocu imaginaire*.

DASPIT DE SAINT-AMAND.

# Tome II, numéro 17, 1er août 1880

## Charles-Louis Livet : Deux mots à propos du *Tartuffe*

source : « Deux Mots à propos du Tartuffe », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome II, no 17, 1er août 1880, p. 131-138.

[1880

II[[25]](#footnote-25)

À la fin d’un article où j’examinais la valeur d’une anecdote racontée par Grimarest au sujet de la toilette de Mlle Molière dans le *Tartuffe*, et où je demandais pourquoi les comédiens affectent de donner un costume bourgeois à Orgon, bien qu’il fût gentilhomme et même homme de cour, j’exprimais le regret de ne pouvoir, dans la ville où j’écrivais, comparer entre elles les gravures placées en tête du *Tartuffe* dans les diverses éditions de Molière, et je faisais appel au zèle des moliéristes pour faire cette comparaison.

Nos collaborateurs n’ayant pas encore répondu, je passerai en revue, non pas toutes les éditions de Molière, mais du moins celles que je trouve dans ma bibliothèque. Rappelons d’abord le passage de Molière qui détermine le costume qu’il crut devoir donner à Tartuffe pour l’accommoder aux modifications introduites dans sa pièce afin de désarmer la coterie « dévote » ; dans sa première pensée, en 1664, Tartuffe portait certainement un costume dont la ressemblance, plus ou moins exacte avec celui des ecclésiastiques, provoqua les colères et les longues rancunes de cette coterie ; à cette date, Tartuffe convoitait-il autre chose que la fortune d’Orgon et sa femme ? Rêvait-il d’épouser sa fille ? Il est permis d’en douter ; car, dès l’instant où se révèle pour lui un projet de mariage, évidemment ce n’est plus un ecclésiastique qui est en scène, et la colère des « dévots » est sans objet, puisqu’il est vrai que ce n’est point des attaques contre la religion, mais des attaques contre eux-mêmes, que furent blessés ceux qui s’en scandalisèrent *(Préface du Tartuffe*).

Lorsque Molière, résolu à enlever toute équivoque, fit de Tartuffe un personnage incontestablement laïc, à l’amour pour la femme, à la convoitise de la fortune, il joignit le rêve, formé par Orgon bien plutôt que par Tartuffe, d’un mariage possible avec Marianne.

Mais remarquez combien peu Tartuffe tient à ce mariage, et combien peu il en parle, deux fois seulement dans toute la comédie :

Elmire.

On tient que mon mari veut dégager sa foi

Et vous donner sa fille. Est-il vrai ? dites-moi.

Tartuffe.

Il m’en a dit deux mots ; mais, Madame, à vrai dire,

Ce n’est pas le bonheur après quoi je soupire.

N’est-ce pas là une preuve, un indice tout au moins, que dans le premier plan de la pièce, il n’était pas question d’enlever Marianne à Valère, et que, par suite, la jolie scène reprise au *Dépit amoureux* a été ajoutée après coup ? Ce qui confirme le doute à cet égard, c’est que Molière, qui aurait pu si facilement mettre fin aux réclamations d’une partie du clergé, en faisant remarquer que Tartuffe est un laïc, ne fait même pas allusion aux conséquences qui découlent, à cet égard, du projet de mariage.

Il est donc possible, sinon certain, que Molière n’a introduit dans le *Tartuffe* ridée d’un mariage entre l’imposteur et Marianne que le jour où il s’est décidé à modifier son costume. Or, voici ce qu’il dit à ce sujet dans son second placet : « J’ai déguisé le personnage sous l’ajustement d’un homme du monde ; j’ai eu soin de lui donner un petit chapeau, de grands cheveux, un grand collet, une épée et des dentelles sur tout l’habit », c’est-à-dire un costume semblable à celui de Valère ou de Damis[[26]](#footnote-26).

Voyons maintenant ce que nous donnent les gravures :

*Édition de* *1681* (Paris, D. Thierry, Cl. Barbin et P. Trabouillet), t. III, pas de gravures.

*Édition de 1682* (Paris, D. Thierry, Cl. Barbin et P. Trabouillet), t. V, Figures de Brisart, gravées par Sauvé. Reproduction un peu corrigée de l’édition originale. Une salle, sans sièges ni autres meubles qu’une table recouverte d’un tapis ; à gauche, deux fenêtres ; au fond, un tableau, une porte dont la corniche supporte cinq vases, et surmontée d’un tableau rond. Tartuffe est à gauche, Elmire au milieu, Orgon sous la table.

Tartuffe porte le chapeau rond, bas, sans plumes ; cheveux longs ; veste courte, boutonnée dans le haut, ouverte dans le bas et laissant passer la chemise entre le haut de chausses ; le petit rabat uni[[27]](#footnote-27), jupon tombant aux genoux et recouvrant presque entièrement le haut de chausses ; manteau de même longueur. Il lève les bras avec effroi ; le corps est de face, la tête tournée à droite, de trois quarts.

Elmire, le corps de trois quarts à droite, la tête de profil regardant Tartuffe à gauche, cheveux ornés de rubans et de fleurs, avec une longue boucle tombant sur l’épaule gauche, corsage montant, sans dentelles, étranglant la poitrine sous ses baleines d’acier, manches demi-courtes, avec manchettes en dentelle basse, basque écourtée, drapée et arrondie, très ouverte par devant ; jupe tout unie, à ramages, plis rigides. La main gauche s’appuie sur la table, ou brûle une chandelle près d’un papier déplié ; la main droite montre Orgon, sortant de dessous la table.

Orgon est accroupi, il a de longs cheveux ; son vêtement, boutonné devant, semble être une soutane, cachant tout le corps ; rabat uni ; la main droite, soulevant le tapis, est étendue vers Tartuffe ; il s’appuie sur sa main gauche, posée à plat sur le plancher ; son costume est celui des gens de robe longue, membres du Parlement, des Conseils suprêmes, des savants, etc. ; c’est celui que portent Pellisson dans le portrait d’Edelinck, P. Corneille dans le portrait de Lubin, le chancelier Le Tellier dans le portrait d’Edelinck, etc., etc. Au bas : l’Imposteur.

Hauteur totale, 128 millim. ; largeur, 75 millim.

*Édition* *de 1693* (Amsterdam, H. Wettstein, à la sphère). La gravure est celle de 1682, retournée, c’est-à-dire ayant à droite ce qui est à gauche dans celle-ci, de sorte que Elmire montre Orgon de la main gauche, qu’Orgon s’appuie sur la main droite, etc. — Au bas, en titre : Tartuffe. — Aucune signature, ni du dessinateur, ni du graveur. — Treize millimètres de moins que la précédente, en hauteur ; 15 millim. de moins en largeur, d’une ligne à l’autre de l’encadrement.

*Édition* *de 1710* (Paris, Michel Clousier, t. V, p. 23). Même disposition des personnages et des accessoires que dans l’édition de 1693, mêmes fenêtres à droite, même porte à gauche surmontée de la garniture de vases, même portrait au-dessus, même paysage à côté : dans ces tableaux, cependant, les sujets sont mieux indiqués. — Sur la table, le papier est posé à plat, au lieu d’être à demi-déroulé. Sous la table, Orgon a une physionomie très accentuée ; dans le dessin un peu confus, on reconnaît un vêtement court, une soutanelle boutonnée, avec rabat uni.

Elmire est coiffée en fontange ; le devant du corsage, les manches sont à peu près semblables dans cette édition et dans les autres ; mais la jupe est chargée de trois rangs de volants à tête froncée ; un collier de perles ; — costume très riche et très élégant : la dentelle, le point paraît un peu en haut du corsage montant, et aux manches.

Tartuffe est le même que dans les éditions précédentes.

Pas de nom de dessinateur ni de graveur ; en titre, au bas : l’Imposteur, comme dans l’édition de 1682.

Hauteur totale : 125 millim. ; largeur, 72 millim.

*Édition de* *1718* (Paris, par la Compagnie des libraires). Même disposition que dans les éditions de 1693 et 1710 ; la gravure est d’un trait plus fin ; le décor est un peu différent : le plafond est plus simple ; la porte est surmontée d’un panneau oblong, dans lequel on distingue assez difficilement Vénus, assise, abordée par l’Amour ; le paysage est remplacé par un portrait-médaillon. Chandelier rond sur la table, et non carré, comme dans les éditions précédentes ; pas de papier sur la table ; tapis sans franges ; Orgon, visage sans expression, très longue perruque, rabat plat, vêtement boutonné, mais sans qu’on puisse distinguer par le dessin très confus des jambes, si ce vêtement est assez long pour les recouvrir.

Elmire, la tête légèrement de trois quarts, coiffure frisée mais non relevée, une longue boucle de chaque côté ; corsage décolleté, sans dentelles, collier de perles, manches demi-courtes avec manchettes de dentelle, robe à plis droits et drus, sans volants, étoffe à ramage.

Tartuffe, chapeau bas[[28]](#footnote-28), large et mou, manteau court tout ouvert, petit rabat en dentelles, pourpoint boutonné, uni, deux poches à ouverture arrondie, haut de chausses collant, les bas au-dessus des genoux ; même pose, même expression insignifiante que dans toutes les éditions précédentes.

Pas de nom de dessinateur ou de graveur ; — en titre : l’Imposteur.

Hauteur totale : 122 millim. ; largeur, 70 millim.

Les conséquences à tirer de ce qui précède sont les suivantes :

1o Le costume d’Elmire, dans la période la plus rapprochée de Molière, a toujours été très élégant ;

2o Dans celui de Tartuffe, on remarque bien « le petit chapeau, les grands cheveux » dont parle Molière dans son second placet ; mais ni « l’épée » — qu’il portait peut-être dans les autres scènes, dans la dernière par exemple, — ni « les dentelles sur tout l’habit », ni le « grand collet » ou grand rabat (voy. Furetière, *collet*), puisqu’il n’a que le petit rabat, et que ce rabat, excepté dans l’édition de 1718, est de linge uni : d’où il résulte que, en s’éloignant de la période où la représentation du *Tartuffe* avait rencontré tant de difficultés, l’acteur chargé du rôle ne prenait plus les précautions indiquées par Molière pour prévenir les plaintes de la coterie ;

3o D’après son costume, Orgon n’est pas d’épée, mais de robe ; d’où il résulte que s’il a rendu, pendant la Fronde, les services dont le Roi a conservé le souvenir, c’est dans le Parlement, qu’il a pu suivre à Pontoise, et non à l’armée, comme j’en avais eu d’abord la pensée : ce qui ne l’empêche pas d’ailleurs d’être homme de cour et d’avoir accès auprès du Roi, ainsi que je l’ai fait remarquer dans ma première note.

Je regrette de donner sur ce sujet un travail que l’éloignement où je suis de Paris, sans autres ressources que ma propre bibliothèque, ne me permet pas de faire plus complet. Mais c’est, je crois, ouvrir une voie nouvelle que de pousser à l’examen comparatif des gravures qui ornent les diverses éditions de Molière, et à l’étude qui s’y peut faire des décors, des accessoires, des costumes et des jeux de scène : en faveur de cette initiative, nos amis les moliéristes voudront bien m’accorder quelque indulgence.

Ch. -L. LIVET.

## Jules Couet : *La Précieuse* de l’Abbé de Pure

*Le Moliériste : revue mensuelle*, tome II, no 17, 1er août1880, p. 139-142.

[1880

Il est aujourd’hui certain que l’abbé de Pure composa et fit jouer une comédie sur les Précieuses. Si le témoignage de Somaize et celui de l’auteur des *Nouvelles nouvelles* laissaient quelques doutes à ce sujet, ils ont tous été levés par les vers de *La* *Muse royale* (3 mai 1660) cités par M. V. Fournel dans ses *Contemporains de Molière*[[29]](#footnote-29).

Quels rapports y a-t-il entre cette pièce et *Les* *Précieuses ridicules* de Molière ? C’est ce qu’il est impossible de dire, quoique Somaize réponde, par l’intermédiaire du poète de ses *Véritables Précieuses :*

C’est la même chose : ce sont deux valets tout de même qui se déguisent pour plaire à deux femmes, et que leurs maîtres battent à la fin. Il y a seulement cette petite différence que dans la première, les valets le font à l’insu de leurs maîtres, et que, dans la dernière, ce sont eux qui leur font faire[[30]](#footnote-30).

Non seulement le sentiment de Somaize sur cette appréciation délicate est fort suspect, mais M. Despois fait observer avec raison « que cette petite différence est assez notable, et que tout l’intérêt de la légère intrigue qui fait le fond des Précieuses ridicules, est précisément dans la vengeance que les maîtres rebutés tirent des précieuses[[31]](#footnote-31) ».

À défaut de la pièce elle-même ou du canevas, quelques fragments de correspondances, de mémoires, de romans du temps pourraient élucider la question. Cependant, à part les lignes de Somaize citées plus haut, on ne sait rien de cette pièce, si ce n’est qu’elle fut jouée en 1656[[32]](#footnote-32) sur le théâtre du Petit-Bourbon[[33]](#footnote-33).

J’ai retrouvé dans *La Précieuse ou le Mystère de la Ruelle* le passage suivant qui, resté inconnu aux moliéristes, donne quelques renseignements intéressants sur une comédie qui ne peut être autre que celle qui m’occupe.

Aurélie avait trouvé un amant parfait en la personne d’un certain « malheureux dont l’air était plus sévère qu’agréable, et qui paraissait élevé au-dessus du commun des hommes par la recherche de ses discours et par la vivacité de ses pensées. Il parlait peu, mais ce qu’il disait, il le tournait d’une façon qui le rendait agréable, et qui le faisait valoir et écoute »[[34]](#footnote-34). Les conseils et les blâmes de ses parents, mécontents de ce choix, n’ayant fait que la confirmer dans son dessein de l’épouser, ceux-ci demandèrent avis à Gélasire[[35]](#footnote-35), qui leur conseilla de susciter un rival à Scaratide : tel était le nom de l’amant d’Aurélie. Un jeune homme, nommé Clomire, vint pour « la galantiser » ; s’il possédait peu de fortune, en revanche il avait « la mine noble, la taille belle, l’air aisé et libre, l’humeur enjouée, le discours vif et agréable, et l’esprit élevé et plein de feu »[[36]](#footnote-36) ; il n’épargna rien pour lui être agréable, l’emmena à la Comédie, aux Fêtes, fit des vers pour elle, et la tint au courant de tout ce qui se passait à la Cour et à la Ville, et des ouvrages nouveaux. En peu de temps, il était parvenu à prendre place dans le cœur d’Aurélie, sans toutefois en chasser Scaratide, la laissant ainsi partagée entre deux amants, et ne se décidant pas à faire un choix. Elle était dans ces dispositions, lorsqu’une de ses amies vint la chercher pour la mener aux Italiens voir la comédie. Ici, je laisse la parole à Aurélie :

Vous savez la manière et l’air de ce Théâtre, l’esprit et la liberté des Acteurs. Véritablement, j’eus le repentir tout entier de ma curiosité. Car je n’eus pas vu plutôt paraître un Poète contrefait, que, sans avoir besoin de ces fréquents regards, que celle qui me donnait la Comédie, m’adressait de temps en temps, je connus bien que l’on m’avait jouée sur le Théâtre, et que ma passion avait été exposée au peuple pour m’en faire concevoir, par un conseil public, une honte particulière. J’avoue que le dépit et la colère s’élevèrent dans mon âme avec quelque sorte d’impétuosité. Et je n’eus pas assez de force sur moi-même pour retenir cette indignation que j’avais de l’affront que je recevais de Gélasire tout ensemble et de ma parente…[[37]](#footnote-37)

Je ne sais ce que je ne dis point pour ma cause, et contre la Comédie, mais comme je me trouvais seule dans la douleur, au milieu d’une foule qui était toute en joie, et ravie du succès de la Comédie, j’eus recours à la ruse, et ayant gardé le silence avec assez de mortification, je m’en allai trouver deux ou trois personnes de ma connaissance particulière, avec qui j’étais très souvent et très familièrement. Elles sont toutes trois des plus aimables personnes de la Cour, et ont autant d’esprit que de beauté. Je fis tout ce que je pus pour les piquer par le titre de la Comédie, qui porte ce seul mot de PRÉTIEUSE, et ne descendis point au détail de cet endroit où une fille se trouvait préférer un faux Poète à un galant effectif et de condition, et qui, par une erreur d’esprit, donnait au mérite de ses ouvrages et de ses notions, ce qu’elle ôtait au droit des gens du siècle, qui suivent les sens et l’apparence, et tâchent d’y accorder la raison autant qu’ils peuvent par le ciment de l’intérêt, et par les prétextes de la fortune. Mais comme elles sont curieuses, elles y avaient été aussi bien que moi, et ne manquèrent pas de me renvoyer l’esteuf, et de m’assurer qu’elles s’y étaient très-bien diverties[[38]](#footnote-38).

Comme on voit, les quelques détails donnés ici ne correspondent pas à ceux fournis par Somaize ; nous n’y voyons point « deux femmes », « deux valets », non plus que « leurs maîtres », mais seulement « une Précieuse », (prototype de Madelon), un « faux poète » (quelque Mascarille), et un « galant effectif et de condition » (un La Grange).

Jules COUET.

## Henri Van Laun : Les plagiaires de Molière en Angleterre (*premier article*)

source : « Les plagiaires de Molière en Angleterre », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome II, no 17, 1er août 1880, p. 143-149.

[1880

Presque tous les grands écrivains dramatiques de tous les pays du monde ont été pillés et mis à rançon, mais probablement nul n’a souffert davantage des plagiaires que Molière. C’est surtout en Angleterre qu’on a emprunté beaucoup à votre illustre poète, en changeant fort souvent le tuteur où le père en mari, et la jeune première ou l’ingénue en femme. Jusqu’à la fin du dernier siècle, on ne voyait guère sur la scène anglaise comique, que des maris trompés et des femmes assez dévergondées. C’était alors le goût du public, mais depuis ce temps, on est devenu ou plus moral ou plus décent en Angleterre, et on n’y représente, en général, que des jeunes gens amoureux et des demoiselles très comme il faut, qui s’aiment « pour le bon motif », Dans les comédies de Molière, il n’y a de femme adultère que dans *George Dandin*, et une épouse qui trompe sa mari involontairement dans *Amphitryon ;* mais depuis lors, on a fait en France tout juste le contraire de ce qu’on a fait dans la Grande-Bretagne, on a « changé tout cela », et l’épouse infidèle n’est plus une rareté sur la scène française. Autres temps, autres mœurs !

Il m’a paru curieux de donner une liste de tous les emprunts que les dramaturges anglais se sont permis de faire à Molière, et que j’ai pu découvrir, liste qu’on trouve dispersée dans ma traduction anglaise des *Œuvres de Molière*, publiée à Edimbourg, 1875-1877. Il est à regretter que, jusqu’à présent, aucun éditeur français des *Œuvres de Molière* n’ait parlé de ces emprunts.

### I

*L’Étourdi*, imité par Guillaume Cavendish, duc de Newcastle, arrangé pour le théâtre par John Dryden, le grand poète anglais. Cette pièce a été jouée sous le nom de *sir Martin Mar-all* (Martin Gâte-tout), pour la première fois en 1667, et fut représentée trente-trois fois. On l’a publiée l’année suivante sans nom d’auteur. *Sir Martin* est plutôt une imitation qu’une traduction littérale de *L’Étourdi*. L’héroïne, Mme Millicent (Clélie), épouse à la fin le valet Warner (Mascarille), qui est le parent d’un certain lord Dartmouth, Il y a d’autres caractères dans la comédie anglaise qu’on ne trouve pas chez Molière. Le traducteur y a aussi ajouté plusieurs grossièretés, ayant le goût du terroir de ce temps.

Trois traductions littérales de *L’Étourdi* ont paru en anglais, la première en 1714, la seconde en 1732, dédiée à lord Chestesfield, et la dernière sous les auspices de M. F00te, en 1742.

M. Arthur Murphy, dans *The School for Guardians (L’École des Tuteurs*), jouée en 1767, s’est inspiré principalement de *L’École des femmes*, et a emprunté quelques scènes de *L’École des maris*. Il a aussi imité la troisième scène du second acte de *L’Étourdi*. *Le Dépit amoureux* a été, en partie, imité par Edward Ravenscroft, un des plagiaires les plus constants de Molière, dans *The Wrangling lovers, or the invisible Mistress* (les Amants qui se querellent, ou la Maîtresse invisible). Cette comédie, jouée en 1677, est empruntée principalement d’un conte espagnol, quoique la plupart des rôles aient été inspirés par les caractères de Molière.

Dryden, dans sa comédie *An Evening’s Love*, *or the Mock Astrologer* (Une soirée d’amour, ou le prétendu Astrologue), représentée en 1671, a imité la deuxième scène du premier acte, la troisième scène du quatrième acte et les trois dernières scènes du second acte de la pièce de Molière.

Sir John Vanbrugh a donné une imitation excellente de la comédie de Molière dans *The Mistake* (L’Erreur), jouée en 1706. L’épilogue de la comédie anglaise, dont l’intrigue se passe en Espagne, a été écrit en anglais par un certain M. Motteux, un français réfugié à Londres à cause de la révocation de l’Édit de Nantes, et est rempli d’obscénités.

Il existe trois traductions littérales du *Dépit amoureux*, l’une par M. Ozell, publiée en 1714, l’autre en 1732 par MM. Miller et Baker, et une troisième, publiée sous les auspices de l’acteur et auteur dramatique M. F00te, en 1742. Dans quelques-unes des traductions anglaises, on a donné à Gros-René le nom de Gros-Renard, tandis que M. Ozell l’appelle « Benjamin trapu à la grosse bedaine, autrement nommé Renier », en anglais « punch-gutted Ben, alias Renier ».

*Les Précieuses ridicules*. — Un certain auteur, M. Richard Flecknoe, qui n’a aucun talent, et que Dryden a attaqué dans une de ses satires, a publié, en 1667, une imitation des *Précieuses*, avec des scènes prises de *Sganarelle*, de *L’École des femmes* et de *L’École des maris*, qu’il a intitulée les *Damoiselles* (*sic*) *à la mode*. Cette imitation n’a jamais été représentée, mais dans la liste des acteurs qui devaient jouer dans cette pièce, se trouve le nom de Nell Gwyn, la maîtresse du roi Charles II. Mme Aphra Behn, veuve d’un négociant hollandais, une dame qui a écrit beaucoup de poèmes, de romans et de comédies d’un style léger et tant soit peu érotique, et qui, en outre, s’occupait d’intrigues politiques et amoureuses, fit jouer, en 1682, une comédie, *The false Count*, *or a new way to play an old’game* (le comte prétendu, ou une nouvelle manière de jouer une vieille partie). Dans cette comédie, écrite d’un style assez libre et avec un épilogue des plus indécents, il y a une demoiselle, fière et orgueilleuse, nommée Isabelle, qui est courtisée par un ramoneur déguisé en noble, un composé de Mascarille et de Jodelet.

Thomas Shadwell, l’auteur dramatique, et à la fin de sa vie le poète-lauréat de Guillaume III, qui a été violemment attaqué par Dryden et Pope, a imité dans sa comédie *Bury Fair* (la Foire de Bury), représentée en 1689, Mascarille et Jodelet, sous le nom de La Roch (*sic*), perruquier français qui se faufile dans la bonne société déguisé en comte de Cheveux. On y trouve une imitation du langage prétentieux de Madelon et Cathos. M. Ozell, en 1714, MM. Miller et Baker, en 1737, ont aussi fait paraître une traduction littérale des *Précieuses ridicules*, tandis qu’une autre, probablement de F00te, fut publiée en 1742. M. Miller, pasteur protestant, a fait représenter, en 1735, une comédie *The man of Taste* (l’Homme de goût), qui 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.* Dans la préface de la comédie anglaise, dédiée à lord Weymouth, le révérend traducteur dit : « Quand il n’y a plus de distinction de rang ni de fortune, quand un pair d’Angleterre et un ouvrier s’habillent de la même manière et ont les mêmes amusements et les mêmes goûts ; quand on ruine les gens mariés, quand on pille le bien des enfants et quand on n’achète plus rien, afin de donner des terres à un Arlequin français ou à un eunuque italien pour une grimace ou pour une chanson, est-ce que ce n’est pas alors que la satire franche et sans entraves doit s’opposer à cette insulte faite à la saine raison et au bon sens ? ». *L’Homme de goût* fut représenté au théâtre royal de Drury Lane, tandis que des acteurs français attiraient la foule dans un autre théâtre, et que Farinelli, le fameux soprano italien, faisait courir tout le monde au théâtre de Lincoln’s Inn Fields. De là vient l’allusion à un Arlequin français et à un eunuque italien. Cependant M. Cibber, dans le prologue de la comédie anglaise, s’adresse au public en disant que le traducteur, pour satisfaire le goût à la mode, a importé sa pièce d’un climat plus méridional, et qu’il est sûr d’être applaudi si l’on aime le bon sens étranger autant que la musique étrangère. Il appelle Molière « le classique de la scène française », et le loue d’avoir dépeint les niais ainsi que tous les vices sans aucune exagération, et d’avoir eu le courage de montrer les honnêtes gens à pied et les coquins en voiture.

*Sganarelle*, *ou le Cocu imaginaire*. — Sir William Davenant a écrit une sorte de comédie, *The Playhouse to let* (le Théâtre à louer), en cinq actes, dont chacun forme une pièce différente. On ignore quand cette comédie a été représentée. Le second acte est une traduction de *Sganarelle*, joué par des acteurs français imaginaires, qui baragouinent un jargon moitié français, moitié anglais. La *Biographia Britannica* prétend que les quatre derniers actes de cette comédie étaient déjà écrits du temps de Cromwell, mais comme Cromwell mourut le 3 septembre 1658, et que *Sganarelle* ne fut représenté pour la première fois que le 28 mai 1660, la traduction n’a pu être faite qu’après.

Un graveur et imprimeur de la Monnaie, Thomas Rawlins, fit représenter, en 1677, une comédie : *Tom Essence*, *or the Modish wife* (Tom Essence, ou l’épouse à la mode), basée sur *Sganarelle* et sur le *Don César à Avalas*, de Thomas Corneille. Le dialogue est des plus graveleux, et il me paraît impossible qu’on ait jamais pu dire le prologue, comme on l’a imprimé. Les parades les plus grivoises peuvent à peine en donner une idée.

Otway, dans *The Soldier’s Fortune* (La Fortune du soldat), une des comédies les plus obscènes qu’il a publiées, jouée pour la première fois en 1681, a pris la neuvième scène de *Sganarelle*, quatre scènes de *L’École des maris*, une plaisanterie de *L’École des femmes*, et une autre des *Précieuses ridicules.*

Sir John Vanbrugh a aussi fait représenter une traduction de *Sganarelle* en 1706, mais elle n’a jamais été imprimée.

Un certain M. Charles Molloy est l’auteur d’une pièce en cinq actes : *The perplexed Couple or Mistake upon Mistake* (Le Couple dans l’embarras, ou une Méprise après l’autre), représentée en 1715. Dans la préface, l’auteur avoue que l’incident du portrait, quelque chose dans le quatrième acte et une « suggestion » dans le cinquième de sa comédie, sont pris de *Sganarelle*, mais que tout le reste est bien à lui. Il a dit une fausseté sciemment, car tout ce qui n’appartient pas à *Sganarelle* est composé principalement de lambeaux pillés des comédies de Molière. Il a pris des *Précieuses ridicules* la description que fait Madelon d’un « amant agréable » ; de Mascarille et de Gros-René il a fait un valet qu’il nomme Crispin, et il emprunte un personnage à *Georges Dandin*. Quoique cette pièce fût remplie d’obscénités, elle n’eut aucun succès.

M. Ozell a publié une traduction littérale de *Sganarelle*, en 1714 ; Baker en a publié une autre en 1732. Le dernier traducteur, dans une dédicace excentrique à Mlle Wolstenholme, dit que tout le monde sait que le soleil est brillant et que le printemps est agréable, et qu’ainsi il n’a pas besoin de louer la jeunesse florissante, la figure charmante, les manières courtoises, la bonne humeur invariable et le bon sens de cette demoiselle, mais qu’il a la présomption de lui dédier cette traduction, parce qu’il l’a connue depuis son enfance, et parce qu’il a reçu beaucoup de politesses de sa famille.

Le 11 avril 1733, on a représenté à Drury Lane un opéra nommé *The Imaginary Cuckold* (Le Cocu imaginaire), imitation libre de *Sganarelle.*

Une autre imitation, ou plutôt une traduction libre de la pièce de Molière, faite par M. Miller, *The Picture*, *or the Cuckold in conceit* (Le Portrait, ou le Cocu imaginaire), mêlée de chansons, a été représentée en 1735. Le héros de la pièce anglaise est un épicier et conseiller municipal. Dans le prologue, on appelle Molière le grand Maître, et l’on remarque que si la pièce ne réussit pas, c’est parce que l’on n’a pu y faire passer l’esprit de l’original.

Henri VAN LAUN.

(À suivre).

# Tome II, numéro 18, 1er septembre 1880

## Jules Guillemot : La note de l’actualité dans Molière

source : « La note de l’actualité dans Molière », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome II, no 18, 1er septembre 1880, p. 163-176.

[1880

Mon cher Monval,

Voulez-vous bien m’ouvrir encore les colonnes de l’hospitalier *Moliériste* pour quelques observations du genre de celles qui me faisaient, l’an dernier, comparer Molière à Shakespeare ? Il ne s’agit pas, cette fois, d’un rapprochement entre ces deux grands génies, qui, par des chemins différents, sont arrivés à un même sommet : celui d’où les hommes, vus de haut, s’observent dans l’absolue vérité de leurs caractères. Ce que je voudrais rechercher aujourd’hui, dans la mesure des études auxquelles peut faire accueil votre publication si intéressante, c’est la part que Molière a faite, dans son œuvre, aux hommes et choses de son temps. Cette part est assez modeste, il faut le dire, et le xviie siècle est loin de notre littérature boulevardière, où l’allusion des choses du jour prend des airs si marqués de réclame.

La note contemporaine se trouve pourtant, çà et là, chez Molière ; et si le bon goût a pu parfois la réprouver du vivant de l’écrivain, l’intérêt qui s’attache pour nous aux anecdotes et aux curiosités littéraires du siècle de Louis XIV ne laisse pas que de lui donner aujourd’hui un certain attrait.

Je n’ai pas besoin de remarquer, d’abord, toutes les allusions que fait Molière à la ridicule littérature romanesque qu’avait encouragée, au début du siècle, le grand Richelieu, plus éclairé comme politique que comme inspirateur des lettres. Il y aurait peut-être un volume à écrire sous ce titre : *Molière critique* ; car l’auteur des *Précieuses Ridicules* eut cela de commun avec Cervantès et avec Shakespeare, — dont il était dit que le nom reviendrait encore sous ma plume, — qu’il aima à flageller du fouet de la satire les méchants poètes, et qu’il se plut à citer ironiquement leurs mauvais vers. Si complète que je désire faire cette étude, [je perdrais mon temps à rappeler les épigrammes jetées aux romans de Mlle de Scudéry : elles se trouvent dans des passages connus de tous et absolument populaires ; car il y a, dans ce Molière, que tout Français devrait connaître par cœur, des parties plus populaires les unes que les autres.

A côté des plaisanteries sur la *Clélie*, le *Cyrus*, la *Carte du Tendre*, sur toutes ces préciosités, ces sentimentalités à froid et à faux, dont Molière était visiblement agacé (passez-moi ce mot moderne, qui me semble le terme juste), le grand Comique cite aussi des ouvrages ridicules de son temps auxquels il assure ainsi (je parle des titres seulement) une immortalité peut-être moins désobligeante que l’oubli complet auquel ils semblaient destinés. Dans *Sganarelle*, Gorgibus engage sa fille à laisser là la lecture de *Clélie* pour savourer celle de ces petits livres soi-disant pieux, animés souvent de bonnes intentions, mais qui trouvent moyen de jeter de la dérision sur les choses les plus respectables, la morale et la religion :

Lisez-moi, comme il faut, au lieu de ces sornettes,

Les *Quatrains de Pibrac*, et les doctes *Tablettes*

*Du conseiller Mathieu* ; l’ouvrage est de valeur

Et plein de beaux dictons à réciter par cœur.

*La Guide des pêcheurs* est encore un bon livre.

Arnolphe fait mieux encore avec Agnès : il ne se contente pas de lui indiquer une « bonne lecture ». Il lui donne à lire haut devant nous une suite de maximes en vers fort indiscrètes, dans leur morale prétention, et qu’il extrait d’un livre intitulé : *les maximes du mariage ou les devoirs de la femme mariée, avec son exercice journalier.*

Molière ne connaissait-il pas l’auteur, ou n’a-t-il pas voulu le nommer ? Toujours est-il qu’Arnolphe nous dit :

J’en ignore l’auteur ; mais c’est quelque bonne âme.

Ce que sont ces maximes, ce qu’est leur moralité brutalement audacieuse, on s’en souvient ; mais il n’est tel que ces « bonnes âmes » naïves pour casser lourdement les vitres.

Ailleurs, et sans sortir du terrain de la critique littéraire, mais en entrant plus avant dans la personnalité et dans le plaidoyer *pro domo mea*, Molière défendra la Cour, qui a su l’acclamer et le comprendre, contre les pédants bourrés de grec et de latin, et qui lui jettent à la tête toutes les règles d’Aristote, et les façons de traiter la protase, l’épitase et la péripétie, que l’écrivain français, ami de la clarté et du franc-parler, nommera tout simplement l’exposition du sujet, le nœud et le dénouement. Dorante soutiendra M. Lysidas « qu’on peut être habile avec un point de Venise et des plumes, aussi bien qu’avec une perruque courte et un petit rabat uni ». Et Clitandre reprendra, avec Trissotin, cet autre et plus complet Lysidas, la défense de cette même Cour, à qui Molière devait tant : « Remarquez bien, lui dira-t-il,

Qu’à le bien prendre au fond, elle n’est pas si bête

Que, vous autres messieurs, vous vous mettez en tête ;

Qu’elle a du sens commun pour se connaître à tout ;

Que chez elle on se peut former quelque bon goût ;

Et que l’esprit du monde y vaut, sans flatterie,

Tout le savoir obscur de la pédanterie.

« Elle a du sens commun » ! Voilà le grand mot ! C’est toujours là qu’il faut en revenir avec cet ennemi des pédants, dont le merveilleux génie est fait tout simplement de bon sens et de clarté !

Et, puisque j’ai nommé Trissotin, il faut bien reconnaître que Molière rencontre parfois la personnalité agressive, et que, dans cette lutte où il reçoit lui-même des atteintes très rudes et très directes, il ne résiste pas à l’envie de mettre ses ennemis sur la scène, de les y traîner sous leur nom et de leur infliger un ridicule public et éclatant. Ajoutons, à sa décharge, qu’il ne s’agit que d’ennemis littéraires et d’hommes qui l’ont, eux-mêmes, publiquement attaqué, diffamé, odieusement calomnié. Après l’abbé Cotin, dont le nom est si faiblement travesti, c’est Boursault, que Molière nomme, en toutes lettres, dans *L’Impromptu de Versailles*, en réponse au *Portrait du peintre*, que celui-ci venait de lancer contre lui. On y discute sur la façon dont le Maître devrait riposter au coup droit qu’on vient de lui porter :

Mademoiselle de Brie.

Ma foi, j’aurais joué ce petit monsieur l’auteur qui se mêle d’écrire contre des gens qui ne songent pas à lui.

Molière.

Vous êtes folle. Le beau sujet à divertir la cour que M. Boursault ! Je voudrais bien savoir de quelle façon on pourrait l’ajuster pour le rendre plaisant, et si, quand on le bernerait sur le théâtre, il serait assez heureux pour faire rire le monde. Ce lui serait trop d’honneur que d’être joué devant une auguste assemblée ; il ne demanderait pas mieux ; et il m’attaque de gaîté de cœur pour se faire connaître de quelque façon que ce soit.

Je vous renvoie au reste du passage, que vous connaissez bien et qui est l’un des plus fins morceaux du Maître. Rien de charmant comme le dédain avec lequel Molière jette à ses calomniateurs cette réclame qui semble le seul véritable objet de leurs désirs ; rien de juste et de sensé comme la limite qu’il assigne à leurs droits, abandonnant ses œuvres à leur critique, mais ayant soin de réserver sa personne et sa vie privée :

Qu’ils disent tous les maux du monde de mes pièces, j’en suis d’accord. Qu’ils s’en saisissent après nous ; qu’ils les retournent comme un habit pour les mettre sur leur théâtre, et tâchent à profiter de quelque agrément qu’on y trouve et d’un peu de bonheur que j’ai, j’y consens, ils en ont besoin ; et je serai bien aise de contribuer à les faire subsister, pourvu qu’ils se contentent de ce que je puis leur accorder avec bienséance. La courtoisie doit avoir des bornes, et il y a des choses qui ne font rire ni les spectateurs, ni celui dont on parle.

Et il se lance dans des considérations dignes de La Bruyère, ce fin esprit si bien fait pour s’entendre avec Molière, et qui l’a pourtant si mal compris !

Cet *Impromptu* est, au reste, une mine de renseignements contemporains et l’un des plus précieux documents pour l’histoire anecdotique du théâtre au xviie siècle. Molière n’y critique-t-il pas les principaux acteurs de la troupe de l’Hôtel de Bourgogne, rivale de la sienne : Montfleury, Beauchâteau, Hauteroche, de Villiers, et jusqu’à Mlle de Beauchâteau ? Pour ceux-là, il ne les nomme pas en scène ; il fait mieux : il les imite*;* et n’est-ce pas un des petits détails les plus piquants de ce théâtre de Molière, d’y retrouver ces imitations, qui font, chez nous, les délices des revues de fin d’année ?

Quatre ans plus tôt déjà, et avant d’attaquer les comédiens de l’Hôtel de Bourgogne un par un et corps à corps, il avait enveloppé dans un même ridicule leurs procédés et leur méthode. Quand Cathos demande à Mascarille à quelle troupe il donnera sa comédie :

Belle demande ! répond-il, Aux grands comédiens (de l’hôtel de Bourgogne) ; il n’y a qu’eux qui soient capables de faire valoir les choses : les autres sont des ignorants qui récitent comme l’on parle, ils ne savent pas faire ronfler les vers et s’arrêter au bel endroit. Et le moyen de connaître où est le beau vers, si le comédien ne s’y arrête, et ne vous avertit par là qu’il faut faire le brouhaha ?

Ceci rentre encore dans le cadre de l’étude que j’indiquais au début de cet article sous l’intitulé de *Molière critique*.

Mais les ennemis et les adversaires de Molière n’ont pas seuls l’honneur d’être nommés dans ses œuvres. Il cite parfois, et par leur nom, les grands hommes contemporains. C’est Corneille, dans *Les* *Fâcheux* :

Je sais par quelles lois un ouvrage est parfait,

Et Corneille me vient lire tout ce qu’il fait.

C’est Lulli, dans le même ouvrage :

Baptiste le très cher

N’a point vu ma courante, et je le vais chercher :

Nous avons pour les airs de grandes sympathies,

Et je le veux prier d’y faire des parties.

Le grammairien Vaugelas est nommé dans *Les* *Femmes savantes ;* et Vadius y renvoie Trissotin à « l’auteur des Satires ». Quant à La Fontaine, son nom n’est pas prononcé dans les œuvres de Molière, mais une de ses fables est citée, dans *Le* *Malade imaginaire*, à côté d’un conte de Perrault ; car la petite Louison y dit à son père : « Je vous dirai, si vous voulez, pour vous désennuyer, le conte de Peau d’âne, ou bien la fable du Corbeau et du Renard, qu’on m’a apprise depuis peu ». C’était là, pour les hommes du temps, de l’actualité, et, comme nous dirions aujourd’hui, du fruit nouveau.

Molière va plus loin : parmi les grands hommes de son siècle, il en est un qu’il cite volontiers, et celui-là c’est… Molière. Philinte ne dit-il pas à Alceste :

Je crois voir en nous deux, sous mêmes soins nourris,

Ces deux frères que peint *L’École des maris.*

La comtesse d’Escarbagnas, vantant toutes les ressources et les distractions de Paris, dit, de son côté : « Lorsque l’on veut voir la revue, ou le grand ballet de Psyché, on est servi à point nommé ». Ce qui, soit dit en passant, nous montre le grand succès de *Psyché*, attesté, d’ailleurs, par le *Registre de La Grange*.

Mieux encore : dans *Le Malade imaginaire*, Molière écrit son propre nom tout au long, et emploie une quinzaine de répliques à justifier ses campagnes contre les médecins :

Béralde.

J’aurais souhaité de pouvoir un peu vous tirer de l’erreur où vous êtes, et, pour vous divertir, vous mener voir, sur ce chapitre, quelqu’une des comédies de Molière.

Argan.

C’est un bon impertinent que votre Molière, avec ses comédies ; et je le trouve bien plaisant d’aller jouer d’honnêtes gens comme les médecins !

C’est dans ce passage que, par un pressentiment douloureux, qu’on a souvent relevé, Molière, à la veille même de sa mort, fait dire à Argan :

Par la mort, nom de diable ! Si j’étais que des médecins, je me vengerais de son impertinence ; et quand il sera malade, je le laisserais mourir sans secours. Il aurait beau faire et beau dire, je ne lui ordonnerais pas la moindre petite saignée, le moindre petit lavement ; et je lui dirais : Crève, crève ; cela t’apprendra une autre fois à te jouer à la Faculté.

Au reste, cette audace de se citer soi-même a trouvé au moins un imitateur illustre : Mozart ! Don Juan dit quelque part à Léporello : « Chante-moi donc cet air si fort à la mode ! ». Et le valet entonne les couplets que Figaro, dans les *Noces*, adresse à Chérubin.

Si je ne me trompe, Molière parle encore de lui-même, bien qu’à mots couverts, dans *La Critique de L’École des femmes*, lorsqu’Élise raconte la déconvenue de Climène, qui avait invité Damon à souper, « sur la réputation qu’on lui donne et les choses que le public a vues de lui », convaincue, d’ailleurs, « qu’il devait faire des in-promptu surtout ce qu’on disait, et ne demander à boire qu’avec une pointe ». Il n’en fut rien, malheureusement. « Vous connaissez l’homme, dit Élise, et sa naturelle paresse à soutenir la conversation ». S’agit-il ici de Molière même ou de La Fontaine ? Ce qui est certain, c’est qu’il y a, dans ce délicieux passage de la *Critique*, le portrait d’un contemporain.

Ailleurs, ce ne sont pas des grands hommes du temps, mais des personnages célèbres à d’autres titres que Molière mentionnera dans ses ouvrages. C’est Barbin, le libraire du Palais, le Michel-Lévy de l’époque : « Nous nous verrons seul à seul chez Barbin », dit fièrement Trissotin à Vadius, conviant son rival à un duel de plumes. C’est un traiteur de Limoges, dont les dîners ont sans doute laissé de bons souvenirs à la troupe des comédiens nomades :

Éraste.

Comment appelez-vous ce traiteur de Limoges qui fait si bonne chère ?

M. de Pourceaugnac.

Petit-Jean ?

Éraste.

Le voilà. Nous allions le plus souvent ensemble chez lui nous réjouir.

*La* *Comtesse d’Escarbagnas* nous révèle l’existence d’un gantier fameux du nom de Martial. Quelqu’un venant à parler devant notre provinciale des épigrammes du poète latin qui porte ce nom :

Quoi ! s’écrie-t-elle, Martial fait-il des vers ? Je pensais qu’il ne fît que des gants.

Et M. Tibaudier lui répond avec un air prudhommesque :

Ce n’est pas ce Martial-là, madame ; c’est un auteur qui vivait il y a trente ou quarante ans.

Dans *Les* *Fâcheux*, cette sorte d’actualité, cette improvisation où le détail contemporain fourmille, Dorante le chasseur nous fait connaître le nom de Gaveau, un marchand de chevaux fort en renom, celui de Drécart, piqueur non moins illustre, et jusqu’à celui du garçon de Gaveau, qui se trouve être l’homonyme du traiteur de Limoges.

Bien que les écrivains classiques ne se piquent pas de préciser leur lieu de scène avec cette exactitude que nous imposent les lois du réalisme moderne, il y a, dans Molière, quelques détails intéressants sur la topographie parisienne au dix-septième siècle. Clitandre rencontre Trissotin dans le Palais, où nous avons déjà vu ce même Trissotin donner rendez-vous à Vadius. Un personnage des *Fâcheux* nous promène « Au Mail, au Luxembourg ou dans les Tuileries », énumérant, dans ce vers, les principales promenades de la ville.

Je ne parle pas des courtisans se rendant au Louvre et assistant au grand ou au petit lever.

*L’Amour médecin* mentionne la foire Saint-Laurent, et nous montre qu’il s’y vendait des meubles estimés. Sganarelle, voyant sa fille enfoncée dans un morne ennui, cherche à la confesser, et lui dit :

Est-ce que ta chambre ne te semble pas assez parée et que tu souhaiterais quelque cabinet de la foire Saint-Laurent ?

Çà et là quelques mots sont jetés sur Paris, bien brefs, bien discrets, et qui ne nous révèlent pas grand-chose. Mascarille nous dira, dans *Les Précieuses* : « Il y fait un peu crotté, mais nous avons la chaise ».

« — Comment trouvez-vous cette ville ? » demande Arnolphe à Horace.

« — Nombreuse en citoyens, superbe en bâtiments,

Et j’en crois merveilleux les divertissements. »

Un des passages les plus curieux, à cet égard, se trouve dans *La Comtesse d’Escarbagnas.* Nous y voyons énumérés les auberges ou hôtels célèbres de Paris à cette époque :

Julie

On sait bien mieux vivre à Paris dans ces hôtels dont la mémoire doit être si chère. Cet hôtel de Mouhy, madame, cet hôtel de Lyon, cet hôtel de Hollande, les agréables demeures que voilà !

Parfois aussi Molière fait allusion aux événements de son temps, solennités, faits de guerre, et, par ces indications, marque ses pièces d’une date impérissable :

Vous irez voir, monsieur, cette magnificence

Que de notre Dauphin prépare la naissance ?

Ainsi s’exprime Valère dans *L’École des maris*, quand il s’efforce d’amadouer Sganarelle, qui se contente de répondre en bourru :

— Si je veux.

Et Valère, sans se déconcerter, poursuit :

— Avouons que Paris nous fait part

De cent plaisirs charmants qu’on n’a point autre part.

Les provinces, auprès, sont des lieux solitaires.

Dans *Les* *Précieuses ridicules*, il est parlé des guerres de l’Artois et des Flandres. Jodelet se dit blessé à l’attaque de Gravelines, et c’est devant Arras que Mascarille et lui auraient accompli un de leurs plus beaux exploits :

— Te souvient-il, vicomte, de cette demi-lune que nous emportâmes sur les ennemis au siège d’Arras.

Ce qui donne lieu à l’une des plus joyeuses répliques qu’il soit possible de trouver dans le théâtre de Molière, lorsque Jodelet, qui ignore absolument ce que c’est qu’une demi-lune, et cherche à surenchérir sur son compagnon, s’écrie avec fierté :

— Que veux-tu dire avec ta demi-lune ? C’était bien une lune toute entière.

M. de Sotenville nous apprend qu’il eut « l’honneur, dans sa jeunesse, de se signaler à l’arrière-ban de Nancy ».

Et puisque j’ai parlé de ces guerres qui, sous le règne de Louis XIV, tenaient constamment en haleine l’attention publique, il faut signaler un très curieux passage, emprunté encore à *La Comtesse d’Escarbagnas.* Ce morceau peu connu (et qui donc lit la *Comtesse d’Escarbagnas* ?) semble en avance d’un siècle, car il y est question de ces lecteurs acharnés de *La Gazette de Hollande*, nouvellistes à tous crins, qui, avec deux mots, gagnent des batailles et décident du sort des empires, et l’on sait combien ces hommes d’état en chambre, assez clairsemés au dix-septième siècle, ont pullulé dans le dix-huitième ! Je ne parle pas du dix-neuvième, où ils se nomment « tout le monde ».

Le vicomte, amant de Julie, pour s’excuser de venir en retard à un rendez-vous, raconte l’ennuyeuse rencontre qu’il a faite « d’un vieux importun de qualité ».

Il m’a fait avec grand mystère, dit-il, une fatiguante lecture de toutes les méchantes plaisanteries de *La Gazette de Hollande*, dont il épouse les intérêts. Il tient que la France est battue en ruine par la plume de cet écrivain, et qu’il ne faut que ce bel esprit pour défaire toutes nos troupes ; et de là s’est jeté à corps perdu dans le raisonnement du ministère, dont il remarque tous les défauts, et dont j’ai cru qu’il ne sortirait point. Il sait les secrets du cabinet mieux que ceux qui les font […] Il nous apprend les ressorts cachés de tout ce qui se fait, nous découvre les vues de la prudence de nos voisins, et remue à sa fantaisie toutes les affaires de l’Europe. Ses intelligences même s’étendent jusqu’en Afrique et en Asie ; et il est informé de tout ce qui s’agite dans le conseil d’en haut du Prêtre Jean, et du Grand Mogol.

Certes, le type de ce politicien n’appartient pas spécialement au temps de Molière ; mais cette *Gazette de Hollande*, ce cabinet, ce ministère (le mot y est), donnent à cette figure, si finement esquissée par le Maître, je ne sais quelle couleur d’actualité qu’il m’a paru intéressant de relever.

L’événement contemporain qui fournit à Molière l’allusion la plus piquante, est peut-être encore cette visite d’un ambassadeur turc à la Cour de France, dont il aurait tiré prétexte pour imaginer la *Cérémonie* du *Bourgeois gentilhomme*. Ce qu’il faut dire ici, c’est qu’il y a, dans cette scène baroque, beaucoup plus d’exactitude qu’on ne serait d’abord porté à le croire. Le « turc de cuisine » qu’on y parle :

Se ti sabir,

Ti respondir.

n’est pas, à beaucoup près, aussi fantaisiste qu’il en a l’air. Tous ceux qui ont été en Algérie, ou ont voyagé sur le littoral de la Méditerranée, sont en mesure de l’affirmer. Ce baragouin comique, mâtiné de français, d’italien, d’espagnol, de turc et d’arabe, s’y parle journellement, et forme, si je puis dire, le terrain neutre sur lequel s’engagent les transactions entre Européens et Orientaux. Les Français ont même pris l’habitude, en souvenir de Molière et du *Bourgeois gentilhomme*, de le désigner sous le nom de langue *Sabir*. C’est une langue, en effet, qu’il faut souvent connaître, et qui a ses dictionnaires et ses grammaires. L’amusante naïveté de sa forme s’augmente encore, pour nous, du réjouissant souvenir qui la rattache à notre Molière ; et je ne sais rien de plus drôle que d’entendre de graves Arabes nous réciter, sans le savoir, des passages du *Bourgeois gentilhomme*.

J’arrête ici, mon cher Monval, cette causerie déjà bien longue. Il ressort de tout ce que j’ai dit que la note de l’actualité n’est pas absente chez Molière ; mais on ne la trouve guère que dans les œuvres improvisées, dans les pièces de second plan, telles que *Les Fâcheux*, *L’Impromptu de Versailles*, *La Comtesse d’Escarbagnas*. Ces productions du grand poète, littérairement inférieures aux autres, ont ainsi, pour les fureteurs, les chercheurs d’anecdotes, un intérêt tout particulier. Mais il faut bien reconnaître que, dans ses chefs-d’œuvre, Molière évite la note contemporaine ; et l’on ne saurait l’en blâmer. À part *Le Tartuffe*, où Louis XIV est mentionné (détail de commande), on ne trouverait guère, dans les grandes créations du Maître, des allusions aux hommes et aux choses de son temps. L’écrivain n’aurait garde d’imprimer à ses œuvres cette marque du temps et du lieu, qui les signale aux badauds du jour pour les vieillir et les démoder devant les auditeurs du lendemain. Molière n’écrit ni pour son siècle ni même pour son pays. Son vaste génie s’adresse d’instinct à l’humanité tout entière, en quelque temps et sous quelque latitude qu’elle vive. Il n’y a pour lui ni époque ni frontières. Enfin, il est trop dans la vérité absolue pour s’attarder aux détails de la vérité relative.

Jules GUILLEMOT.

## Charles Nuitter et Charles-Jules Revillout : Les affiches du Théâtre du Marais

source : « Les affiches du Théâtre du Marais », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome II, no 18, 1er septembre 1880, p. 180-186.

[1880

À M. Louis Moland.

Paris, 2 août 1880.

Monsieur,

Je ne demanderais pas mieux que de dater de 1660 les affiches des comédiens du Marais, d’autant plus que, l’affiche de l’Hôtel de Bourgogne étant peut-être de 1658, et celle des comédiens de Monsieur de 1658 à 1660, il y aurait là une concordance qui expliquerait la réunion de ces vieux papiers.

Voici toutefois ce qui me fait encore hésiter :

C’est seulement dans le mois de novembre 1660 que M. de Sourdéac fit représenter *La* *Toison d’Or* dans son château du Neufbourg.

C’est seulement à la date du 1er décembre 1660 que Sourdéac prêta aux comédiens du Marais les décors et les machines de la *Toison d’or*, ainsi qu’il résulte d’une reconnaissance signée par Laroque, Hubert, La Thorillière, Chevalier, Brécourt et la demoiselle Desurlis.

C’est seulement le 15 février 1661 (d’après Parfaict) que les comédiens du Marais représentèrent à Paris *La Toison d’or.*

Or, leur affiche portant cette mention : *En attendant nos superbes machines de La Conquête de la Toison d’or*, est-il vraisemblable qu’ils aient annoncé, dès février 1660, une pièce au sujet de laquelle ils ne devaient traiter qu’en décembre 1660, et qu’ils ne devaient jouer qu’en février 1661, un an plus tard !

Je vous en fais juge, monsieur, et vous prie d’agréer l’assurance de mes meilleurs sentiments.

Ch. NUITTER.

\*  
\*   \*

Parmi les quatre affiches de théâtre auxquelles M. Ch. Nuitter a consacré dans *Le* *Moliériste* une si curieuse et si savante notice, deux m’ont paru plus importantes que les autres au point de vue littéraire. Ce sont celles qui proviennent de la troupe du Marais. La première, imprimée à l’encre noire, annonce le spectacle du mardi 3 février ; la seconde, en caractères rouges, est du vendredi 13 du même mois. Toutes deux donnent comme très prochaine la représentation d’une pièce à machines, *La* *Conquête de la Toison d’or*, œuvre du grand Corneille.

À quelle année se rapportent ces deux affiches ?

M. Ch. Nuitter répond à cette question de la manière suivante :

La mention placée au bas des affiches du Marais, « En attendant nos grandes et superbes machines de la Conquête de la Toison d’or », fait tout d’abord penser à la première représentation de cet ouvrage, qui a eu lieu en 1661 ; mais le mardi ne se trouve être un 3 février, et le vendredi un 13 février, que dans les années 1665, 1671 ou 1682. C’est donc une reprise qui est annoncée, et les reprises de *La* *Toison d’or* ont été nombreuses.

Il est évident qu’il ne peut s’agir ici de l’année 1661, mais est-il aussi certain que les affiches du Marais annonçaient une reprise et non pas une première représentation ?

En 1660, le 3 février tombait un mardi et le 13 un vendredi ; pourquoi nos deux affiches ne seraient-elles pas de cette année ?

Plusieurs renseignements fournis par ces affiches, semblent, à mes yeux du moins, justifier cette attribution.

D’abord, celle qui est imprimée en noir débute par ces mots : « Comme les divertissements enjoués sont de saison ». Cette phrase indique qu’on était alors en plein carnaval : ce qui était tout à fait vrai en 1660, puisqu’en cette année-là, comme en 1880, les Cendres tombèrent le 11 février.

Vient ensuite, dans cette même affiche, l’annonce de la « plaisante comédie du *Jodelet Maître* de Monsieur Scarron ». L’omission du mot *feu* devant le nom de Scarron ne paraît-elle pas signifier que l’auteur de *Jodelet* vivait encore au moment où les Comédiens du Marais allaient jouer sa pièce ?

Cette explication, il faut bien l’avouer, n’est que plausible : mais si elle était vraie, elle exclurait toutes les années postérieures à 1660, puisque Scarron mourut précisément au mois d’octobre de cette année-là.

L’affiche rouge annonce pour le vendredi 13 février la farce de *L’Usse tu cru*. Je n’ai pu trouver, dans les livres que j’ai eus entre les mains, la date exacte de la première représentation de cette pièce ; mais si nous nous reportons aux témoignages contemporains, il est certain que sa plus grande vogue eut lieu dans l’hiver de 1659 à 1660. On peut dire que pendant toute la saison elle fit concurrence aux *Précieuses ridicules*. Tandis qu’au théâtre du Petit-Bourbon, le faux marquis de Mascarille faisait rire à gorge déployée aux dépens de deux provinciales, au jeu de paume du Marais Lustucru amusait un public moins délicat en reforgeant et en repolissant à coups de marteau la tête des femmes « acariâtres, bigarres ou diablesses ». L’opérateur céphalique avait si bien mis son nom à la mode en 1660, qu’on le plaçait partout dans la conversation. Loret divise sa lettre bourrue du 31 janvier en couplets qui se terminent tous par cette question : « l’eusse-tu cru ». Quelques jours plus tard, le gazetier-poète, parlant de la mort du duc d’Orléans, Gaston de France, revient encore au mot en vogue par ces vers significatifs :

Hélas, Paris, l’eusse-tu crû ?

Ceci soit dit par parenthèse,

Cet interrogeant ou fadaise

Si publiquement indiqué,

Ne fut jamais mieux apliqué[[39]](#footnote-39).

Voilà pourquoi, lorsque dans sa comédie des *Véritables précieuses*, imprimée le 7 janvier 1660, Somaize a l’idée de faire composer par son poète ridicule, Picotin, une tragédie sur la mort de *Lustucru*, lapidé par les femmes, Artémise, une des Précieuses, ne manque pas de s’écrier : « le sujet est bien du temps ! »

Si bien du temps qu’il me semble difficile de renvoyer à un autre jour qu’au vendredi 13 février 1660 le spectacle annoncé dans l’affiche rouge du Marais.

Quant aux années 1665, 1671 et 1682, proposées par M. Ch. Nuitter, la dernière doit être forcément mise en dehors du débat, puisque, dès le mois de juillet 1673, le théâtre du Marais avait cessé d’exister. Je ne vois pour le moment aucune raison péremptoire de repousser les deux premières, c’est-à-dire 1665 et 1671 ; néanmoins elles sont loin de réunir en leur faveur autant de motifs que 1660.

Mais si les affiches du Marais sont de 1660, comment se fait-il qu’elles annoncent si longtemps d’avance *La* *Conquête de la Toison d’or*, qui ne fut donnée au public parisien que vers le milieu de février 1661 ? D’où vient cet intervalle de plus d’un an entre les annonces et la première représentation ?

Il me semble qu’une étude attentive des circonstances qui ont précédé l’apparition de *La* *Toison d’or* sur la scène du Marais expliquera suffisamment ce long retard.

On sait que cet ouvrage fut composé pour Alexandre de Rieux, marquis de Sourdéac. C’était un seigneur normand, original et sans enfants, qui, selon Tallemant, « avait de l’inclination aux mécaniques, et travaillait de la main admirablement ». Il lui prit, dit l’auteur des *Historiettes*, « une fantaisie de faire jouer chez lui une comédie en musique, et pour cela il a fait faire une salle qui lui coûte au moins dix mille écus ». Avec une salle, il lui fallait une pièce et des acteurs. Il demanda la pièce à Corneille, qui avait déjà fait *Andromède*, et les acteurs à la troupe royale du Marais. C’était en 1659 que lui était venue cette fantaisie, et, comme à cette époque Mazarin négociait le traité des Pyrénées, le marquis conçut le dessein de donner, dans sa maison du

Neubourg, pour célébrer la paix, une fête dont ses machines et l’ouvrage de Corneille devaient faire le principal ornement. Les conférences du cardinal avec don Louis de Haro, commencées le 13 août 1659, se terminèrent le 7 novembre. Mais diverses circonstances empêchèrent le marquis de donner sa fête aussitôt qu’il l’aurait voulu. Il ne put, nous apprend Tallemant, convenir du prix avec Corneille, et l’on put croire que la représentation n’aurait pas lieu. Mais les difficultés s’aplanirent, le mécanicien et le poète tombèrent d’accord, et les préparatifs furent poussés avec activité. Si bien que Thomas, frère du grand Corneille, écrivait le 1er décembre 1659 à l’abbé de Pure : « M. de Sourdéac fait toujours travailler à sa machine, et j’espère qu’elle paraîtra à Paris vers la fin de janvier ».

Ainsi, dans les calculs des deux Corneille, comme dans ceux du marquis, la première représentation de *La Toison d’or*, — non pas au château de Neubourg, mais à Paris —, devait avoir lieu dans le premier mois de l’année 1660.

Est-il alors étonnant que les Comédiens du Marais, auxquels Sourdéac avait promis ses machines, les aient annoncées dès le mois de février ?

Par des motifs que nous ignorons, peut-être à cause de l’absence de la Cour, partie de Fontainebleau dès la fin de juillet 1659, *La* *Toison d’or* ne fut pas représentée, soit dans la maison du marquis, soit au théâtre du Marais, aux époques espérées. Ce fut seulement après le retour du Roi que Sourdéac donna sa superbe fête en Normandie, au mois de novembre 1660. Si bien que la tragédie de Corneille ne parut devant le public parisien que vers le 13 février 1661. Il y avait alors plus d’un an qu’elle avait figuré sur les affiches. Aussi Loret qui, dès le 1er janvier 1661, avait parlé des grands apprêts auxquels elle donnait déjà lieu au Théâtre du Marais, annonce-t-il cette première représentation tant retardée dans les termes suivants :

La Conquête de la Toison

Que fit jadis défunt Jason,

Pièce infiniment excellente,

Enfin, dit-on, se représente

Au jeu de paume du Marais.

Ch. REVILLOUT,  
Professeur de littérature française à la Faculté des Lettres de Montpellier.

# Tome II, numéro 19, 1er octobre 1880

## Édouard Thierry : *La Thébaïde* au Palais-Royal (1664)

source : « La Thébaïde au Palais-Royal (1664) », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome II, no 19, 1er octobre 1880, p. 195-209.

[1880

La troupe du Palais-Royal avait quitté Paris le 30 avril pour se rendre aux *Fêtes de Versailles ;* la rentrée eut lieu le dimanche 25 mai par *L’École des maris* et la farce de la *Casaque*. Recette : 147 livres, ce qui donne à penser que le temps était beau, que la promenade fit tort aux théâtres, et que Molière avait besoin de renouveler son affiche.

Le mardi 27, *Don Japhet d’Arménie*, qui n’était pas pour la rajeunir. La recette descendit à 134 livres, et, comme il y avait des frais de figuration et d’accessoires, on commença par les payer ; d’où Néant au partage.

Autant presque valait ne pas jouer. En pareil cas, les indispositions ne manquent guère. La Cour était d’ailleurs à Fontainebleau. Rien, de ce côté-là, qui obligeât le théâtre à allumer ses chandelles. Il suffisait d’un prétexte pour les laisser éteintes. Ainsi s’expliquerait, faute de mieux, l’Interruption du 27 mai au 3 juin. Quoi qu’il en soit, c’est encore un assez mauvais moyen, pour remédier aux partages nuls, que de supprimer totalement les recettes ; on rouvrit donc avec *L’Étourdi*. *Les Fâcheux* et *Sganarelle* ensuite donnèrent ensemble, une première fois vingt et une livres de partage, vingt-deux ensuite, ce qui n’était pas à dédaigner ; puis les recettes décrurent. On en revint à *L’Héritier ridicule* de Scarron. Décidément, le répertoire de Scarron n’était pas heureux chez Molière ; aussi bien était-ce Molière qui l’avait fait tomber en discrédit. La recette de *L’Héritier ridicule* fut encore plus pauvre que celle de *Don Japhet :* 106 livres, aussi sèches que possible, et le même Néant au partage.

Il est vrai que Molière annonçait *La Thébaïde* pour le prochain spectacle, celui du vendredi 20 juin ; c’était une nouveauté, un début dans lequel il avait confiance, une espérance affectueusement caressée.

*Verba volant*, la parole ne se fixe pas, elle s’envole sans laisser de trace, et, le plus souvent, il n’y a rien à regretter ; mais quel malheur qu’il ne nous reste rien des annonces de Molière ! Si nous avions celle qu’il dût préparer pour *Les Frères ennemis*, nous verrions de quels soins délicats il entoura le premier essai de Racine, avec quelle chaleur d’affection il amena au jeune poète un public favorablement prévenu, et à quel prix faisant un obligé, il fit naturellement un ingrat.

Ingrat, l’auteur de la *Thébaïde* devait l’être. Boileau, qui l’a bien connu, et qui faisait à peu près seul les frais de leur commune amitié, ne dissimulait pas que Racine était né « railleur, inquiet, jaloux et voluptueux ». Mettons irritable et passionné, le portrait se complète. Il y manquerait encore (en 1664), l’impatience de la jeunesse, d’une jeunesse ardente à s’emparer de l’avenir, et surtout, il faut le reconnaître, ce charme personnel qui est souvent le premier don du génie, et par lequel un poète de vingt-cinq ans commence à gagner les protecteurs dont il aura besoin pour ses ambitions.

Ce charme, dès Port-Royal, Racine l’avait exercé sur M. Hamon, ainsi que sur Antoine Lemaistre, qui en firent leur élève favori, et qui eurent bientôt lieu de ne pas croire à sa reconnaissance.

Il l’exerça sur Chapelain, qui lui signa tout de suite son brevet d’homme de lettres ; sur Colbert, qui fit honneur à la signature de Chapelain, et obtint du Roi pour le poète de vingt-et-un ans, une pension de six cents livres ; sur le duc de Saint-Aignan, qui ne l’introduisit peut-être pas le premier à la Cour, mais qui s’y déclara hautement son protecteur, et le mit probablement en relations avec la troupe du Palais-Royal, par Molière.

Ce n’était pas précisément là ce que désirait Racine, ou du moins, tout heureux qu’il pouvait être de se rapprocher d’un brillant farceur, d’un auteur comique en vogue auprès du public et en crédit auprès du Roi, un théâtre voué à la comédie, comme celui de Molière, n’était pas celui qu’il eût choisi pour y être joué. Son ambition littéraire visait au plus haut, et, de tout temps, son irritable orgueil s’était mis au-dessus de la jalousie.

Quelques années auparavant, un de ses amis, un de ses camarades du collège d’Harcourt, l’abbé Levasseur, lui avait ménagé une ouverture auprès du Théâtre du Marais, où Racine s’était empressé d’apporter une tragédie intitulée *Amasie*. Le Théâtre du Marais, sans trop pousser la comparaison, était à l’Hôtel de Bourgogne ce qu’est l’Odéon au Théâtre-Français, et, de plus, il avait quelque ressemblance avec notre ancien Théâtre du Cirque. Les deux troupes, entretenues par le Roi, s’appelaient également troupes royales. Les pièces à grand spectacle se jouaient dans la belle salle du Marais. Il s’y donnait de brillantes représentations qui attiraient la foule ; après quoi, le public disparaissait. Les acteurs eux-mêmes disparaissaient, tantôt périodiquement, tantôt par malchance. En général, la troupe s’en allait à Rouen exploiter la saison d’été. C’est ainsi, vraisemblablement, qu’elle avait dû y représenter originairement *Le Cid*, et qu’elle avait eu l’honneur de le ramener à Paris. Troupe souvent dispersée, souvent refaite et presque toujours bonne. La tragédie avait donc au Marais un refuge honorable, lorsque l’Hôtel de Bourgogne n’était pas en mesure d’accueillir tous les manuscrits qui lui étaient offerts. *Amasie* s’y serait trouvée en bonne compagnie. Malheureusement, après avoir paru favorablement disposé par une première audition de la pièce, La Roque, l’orateur du Marais, voulut relire lui-même l*’Amasie*, et revint sur son impression, au grand déplaisir du poète.

Racine, dans sa déconvenue, chercha naturellement un dessous aux variations de La Roque, et n’eut garde de découvrir que sa tragédie avait pu être refusée, parce qu’elle n’était pas encore un chef-d’œuvre ; il s’en prit avec colère au mauvais goût des comédiens « qui n’aimaient plus que le galimatias », écrivait-il à son ami ; prenons garde au mot « galimatias », et retenons encore cette autre impertinence, « pourvu qu’il vînt du grand auteur ».

Reste à savoir cependant qui Racine entendait par « le grand auteur » ?

On se défend autant qu’il est possible de trouver le petit attaché au secrétariat de l’hôtel de Conti aussi peu respectueux envers l’illustre auteur du *Cid*, devenu l’auteur d’*Œdipe*. Un commentateur des plus autorisés, un maître en critique littéraire, M. de Saint-Marc Girardin, propose de lire ici Quinault entre les lignes ; mais il n’y a guère moyen de se faire cette illusion. Galimatias, c’est une expression favorite de Boileau. Impitoyable pour tout ce qui n’avait pas la netteté, la justesse et la pleine clarté de langage, le législateur du Parnasse poursuivait le galimatias partout où il le rencontrait. Il le divisait plaisamment en deux degrés, le galimatias simple et le galimatias double : le simple, où le lecteur est seul à ne pas comprendre l’écrivain ; le double, où l’écrivain lui-même ne se comprend pas par surcroît ; et, lorsque Boileau donnait un exemple du galimatias double, c’était dans *Œdipe* qu’il le cherchait, ce me semble, et l’*Œdipe* de Corneille s’était joué le 24 janvier 1659 ; la lettre de Racine est du 5 septembre 1660, et il s’en fallait encore de trois ans, quatre ans peut-être, que Quinault ne fût l’heureux auteur d’*Astrate.*

Pour avoir eu neuf pièces jouées de 1653 à 1659, c’est-à-dire dans l’espace de six ans, durant lesquels, comme l’Achille d’Homère, Corneille, offensé, se retira sous sa tente après la chute de *Pertharite*, Quinault n’était toujours que l’émule adroit, envahissant, mais inférieur, de Corneille le jeune. On disait « le tendre Quinault » avec une pointe d’ironie dans l’éloge, jusqu’à ce qu’on dît « le tendre Racine » ; mais le dix-septième siècle ne prodiguait pas volontiers le surnom de grand à ses personnages célèbres. Plus tard même et au plus beau temps de sa fortune littéraire, le Quinault des opéras n’obtint pas un honneur auquel en ce moment Louis XIV ne prétendait pas encore, et qui n’appartenait qu’au grand Condé ainsi qu’au grand Corneille.

Quoi qu’il en soit, Racine eut bientôt pour se consoler le succès de son ode, *La* *Nymphe de la Seine*, avec les avantages qui en furent la suite.

Tout à fait remis de l’échec de son *Amasie*, il ébauchait, l’année suivante, une seconde tragédie ; mais cette fois, homme de lettres authentique et pensionné, ce n’était plus pour la troupe du Marais, c’était pour les grands comédiens, les comédiens de l’Hôtel de Bourgogne qu’il travaillait. Mlle de Beauchâteau avait accepté d’avance le rôle de Julie dans *Les Amours d’Ovide*. Le voyage d’Uzès rompit ce beau projet.

En réalité, Racine était oisif. Sa pièce et son emploi lui laissaient trop de loisir. Un ami dangereux l’entraînait dans une vie de dissipation dont il ne pouvait soutenir la dépense. Racine avait des dettes, et les cent louis du Roi étaient loin de suffire à les payer. Il fallait prendre un parti sérieux. La situation de Racine était assez embarrassée pour qu’il n’eût pas d’objection à faire lorsque sa famille l’envoya dans le Languedoc prendre, auprès d’un de ses oncles, l’habit ecclésiastique, et se mettre en état d’être pourvu d’un bénéfice. Au bout d’un an toutefois, lassé d’attendre sans rien voir venir, Racine quitta — ou ne quitta pas — la soutane (je crois plutôt qu’il ne la quitta qu’à demi), mais il reprit le chemin de Paris, poète comme devant, rendu aux hasards d’une vie sans profession bien claire, mûri toutefois par les lectures de la solitude, détaché peu à peu des maîtres suspects par de plus sûrs modèles, enlevé par Sophocle à l’Arioste, voire même à Héliodore, et se proposant de remuer les âmes de ses contemporains avec toutes les horreurs de la race d’Œdipe.

Il y a, dit-on, à Uzès, un débris de l’ancien château des archevêques, qui se nomme encore le pavillon de Racine, et où le neveu de l’oncle Sconin aurait fait ses *Frères ennemis*.

Que l’idée de reprendre un sujet déjà popularisé par Rotrou lui soit venue à Uzès, qu’il y ait même commencé sa pièce, cela peut être ; pour ce qui est de l’y avoir terminée, la correspondance de Racine ne permet pas d’accepter là-dessus la tradition locale. Racine était à Paris lorsqu’il écrivait à l’abbé Levasseur qu’il venait de faire et de défaire le quatrième acte de sa tragédie, et, en décembre, qu’elle allait bientôt être achevée.

Seulement, si les lettres de Racine ne confirment pas la légende d’Uzès, elles ne confirment pas davantage le dire de Grimarest au sujet de la part que put avoir Molière dans l’œuvre de début du futur rival de Corneille.

S’il était vrai que Molière eût proposé à Racine le sujet de *La* *Thébaïde*, il en résulterait naturellement que la pièce eût appartenu dès l’origine à la troupe de Monsieur. Eh bien ! cela n’est pas. Dans la même lettre de décembre, où Racine écrit à son ami que la pièce est tantôt achevée, il lui dit aussi qui en jouera le rôle le plus touchant : « La déhanchée » — ô jeunesse impitoyable ! — « la déhanchée fait la jeune princesse », par conséquent Antigone. Or, qui était « la déhanchée » ? Mlle Beauchâteau, de l’Hôtel de Bourgogne. C’était à elle qu’il destinait le rôle d’Antigone, comme il lui avait déjà destiné le rôle de Julie : c’était l’Hôtel qui devait représenter *La* *Thébaïde*.

Et cependant Racine était déjà en relations avec Molière. Sa lettre, toujours la même lettre, est pleine de Molière : Racine ne connaît pas encore *L’Impromptu de Versailles ;* il n’a pas vu personnellement l’auteur depuis huit jours ; mais il ira le voir tantôt. Et puis encore : « Montfleury a fait sa requête contre Molière ; mais, Dieu merci ! (Non ! Pas Dieu merci ! C’est moi qui l’ajoute) Montfleury n’est point écouté à la cour ». Autre chose enfin : dès le mois précédent, Racine et Molière s’étaient rencontrés au lever du Roi, bien aises tous les deux, Racine, il le dit, « de ce que le Roi avait donné assez de louanges (assez se tient bien sur la réserve) à Molière, Molière de ce que ces louanges lui avaient été données devant Racine ».

Voyez-vous l’orgueil qui se refait sa part, après avoir retranché sur celle de l’autre ?

On sent toutefois dans la correspondance de Racine, autant que le permet une certaine habitude de froideur et une tenue de discrétion jalouse, on sent un attrait de curiosité qui le porte vers Molière comme vers la faveur et la vogue. Il se plaît à le rechercher. Il se fait un honneur d’être le bienvenu chez lui et se pique de savoir ce qui s’y passe ;mais, à part lui, il a ses visées ailleurs pour sa pièce. L’Hôtel de Bourgogne est son théâtre préféré. Il a l’esprit de la maison. Il en est par avance, et à tel point que la fameuse requête de Montfleury ne le surprend ni ne l’indigne. Peut-être a-t-il été un des premiers à la connaître. En tout cas, il ne se récrie pas autrement contre la calomnie. Ce qu’il trouve de mieux à y répondre, c’est que les choses n’iront pas plus loin, parce que Montfleury n’a pas l’oreille de la Cour, ce qui semble une façon de sous-entendre : que serait-ce s’il était un homme écouté !…

Du reste, il est bien réellement de l’Hôtel. Sa pièce y a été reçue, elle y est promise au public, et Floridor en a parlé dans l’annonce. Comment se pourrait-il faire qu’elle ne s’y jouât pas, et comment se fait-il qu’elle n’y ait pas été jouée ?

Les louanges que le Roi donnait à Molière y sont déjà pour quelque chose, et c’est par où Molière était bien aise — Racine ne s’y trompait pas — de les recevoir devant lui. Les prévenances de Molière contribuèrent à ce résultat. Il tenait à s’attacher Racine, et l’attirait par toute la bonne grâce de ses procédés. Il était séduit d’abord. Il sentait le don merveilleux dans le charme de la jeunesse. Quel théâtre que le Palais-Royal, s’il eût ajouté à la comédie de Molière la tragédie du futur auteur d’*Andromaque*! C’était le rêve de l’Illustre-Théâtre accompli dans des conditions sans pareilles. Le rêve se réalisa un moment. Racine retira sa *Thébaïde* de la rue Mauconseil pour passer avec elle au Palais-Royal. Ce qui détermina surtout cette défection, ou ce qui en fut le prétexte, c’est qu’en annonçant *La Thébaïde*, l’Hôtel de Bourgogne ne lui faisait prendre rang qu’après trois pièces nouvelles. Molière profita de l’impatience de son jeune ami. Il pouvait le jouer tout de suite. C’était de quoi ébranler Racine. Le duc de Saint-Aignan dit peut-être un mot, Mlle Duparc un autre, et ce fut ainsi que *La Thébaïde* se produisit pour la première fois devant le public, le vendredi 20 juin 1664, représentée par la troupe de Molière.

Avec quelle distribution ? Comme on dit au théâtre ; il est assez difficile de le retrouver aujourd’hui et d’ajuster un peu raisonnablement quelques noms d’acteurs à la liste des personnages. Et d’abord, Molière prêta-t-il lui-même son concours de comédien à la représentation ? Il y a bien de l’apparence. Molière aurait donc joué Etéocle, du même droit qu’il jouait César et Nicomède. Béjard pouvait faire Polynice, La Grange aussi ; toutefois, les qualités de La Grange le désignaient encore mieux pour le tendre et généreux Hémon. Créon allait à Du Croisy ou à la Thorillière, dans le cas où celui-ci n’aurait pas représenté Etéocle à la place de Molière.

Quant aux femmes, le rôle de Jocaste revenait à Madeleine Béjard, la grande Madeleine ; Antigone à Mlle du Parc, Olympe à Mlle de Brie, je suppose, à moins qu’Armande n’eut voulu faire au jeune débutant l’honneur qu’elle devait faire plus tard au vieux Corneille, dans *Attila*, de jouer le rôle de la confidente.

Ainsi se présentait la pièce sous les auspices de Molière et sous le patronage du duc de Saint-Aignan, auquel Racine la dédia ensuite.

Après le *Pylade* de Coqueteau de la Clairière, la *Zénobie* de Magnon, l’*Arsace* de de Prade, et le *Tonaxare* de Boyer, c’était la cinquième tragédie nouvelle que donnait la troupe de Molière.

Elle réussit à petites recettes. La chaleur venue (20 juin), la Cour à Fontainebleau ne permettaient pas davantage ; mais elle réussit avec distinction. Du 20 juin au 21 juillet, le Palais-Royal la joua seule d’abord, puis avec *Le* *Médecin volant*, puis avec un peu de danse, puis avec *Gorgibus dans le sac*.

Racine, comme les auteurs les plus favorisés, touchait deux parts sur la recette (on ne voit nulle part que Molière lui ait fait faire une avance de cent louis). *Les Frères ennemis* en étaient à leur douzième représentation, lorsque la troupe fut appelée à Fontainebleau. Le Roi y recevait en grand appareil le Légat qu’il avait déjà reçu incognito le 3 juillet, et voulait lui offrir un échantillon des *Fêtes de Versailles*. Molière ferma donc son théâtre. Les comédiens du Palais-Royal partirent pour Fontainebleau et y donnèrent cinq représentations, quatre de *La* *Princesse d’Élide* dont la Cour ne semblait pas se lasser, une de *La* *Thébaïde* dont le spectacle avait moins d’agrément puisqu’il ne fut pas redemandé.

Le voyage de Fontainebleau dura vingt-trois jours ; Molière et ses camarades revinrent à Paris le 13 août, mais sans rouvrir leur salle. Rien ne pressait avec les jours caniculaires. On afficha cependant le 24 août. C’était un dimanche, et la veille de la fête du Roi. La circonstance fit à *La Thébaïde* une recette honorable, ce fut la dernière. Le chiffre du surlendemain, descendu à 170 livres, arrêta les représentations de la pièce.

*Les* *Frères ennemis* furent donc joués quinze fois devant le public, dix-huit fois en tout, y compris le voyage à la Cour, une visite chez M. de Moran, maître des requêtes, à l’occasion du mariage de Mlle de Moran avec M. de Guiry, plus un voyage à Villers-Cotterêts où Monsieur, recevant le Roi son frère et ayant sa troupe de comédiens pendant huit jours, profita de l’occasion pour se donner le plaisir du fruit défendu : les trois premiers actes du *Tartuffe.*

Molière n’avait donc rien à se reprocher vis-à-vis de *La Thébaïde*. Il en avait dirigé les études avec un intérêt tout particulier, il en avait conduit les représentations aussi loin qu’il avait pu, leur épargnant le fort des chaleurs et leur faisant les honneurs des grandes circonstances. En résumé, Racine devait des remerciements à Molière ; il acquitta correctement la dette, mais non pas sans s’avouer que sa pièce n’avait pas fait enthousiasme à la Cour et sans se dire que son succès aurait été plus grand avec les Comédiens de l’Hôtel de Bourgogne.

Pour revenir à Villers-Cotterêts, la troupe de Monsieur passa huit jours au château, du 20 au 27 septembre. Le Roi y alla le 20 et en repartit le 24. On se demande si les trois premiers actes du *Tartuffe* furent représentés grâce à la présence du Roi qui avait indéfiniment ajourné la représentation de la pièce ; mais sur la liste des spectacles de Villers-Cotterêts, telle que l’enregistre La Grange, les trois premiers actes du *Tartuffe* viennent en cinquième lieu, par conséquent à peu près le *2*6. À ce moment, le Roi n’était déjà plus l’hôte de son frère. Il est probable qu’on attendit le départ du Maître pour contrevenir à sa défense, si toutefois la défense concernait les représentations données par ordre de Monsieur.

Après tout, rien n’était encore décidé pour *Tartuffe*. La pièce devait être soumise à l’examen de juges compétents ; Molière était donc autorisé à la finir. Les applaudissements de Madame et de sa petite Cour l’encouragèrent à reprendre son travail, puisque nous verrons bientôt l’ouvrage représenté au complet ; mais, de l’œuvre achevée à la levée de l’interdiction, il y avait encore bien loin. Heureusement, Molière avait en réserve *La Princesse d’Élide*. La saison d’hiver était assurée, elle pouvait venir, et elle se présenta d’autant mieux que la troupe fut encore appelée pour douze jours à Versailles où le Roi, parmi ses divertissements et ses chasses, réglait avec la Compagnie des Indes le second armement à diriger sur Madagascar.

À peine les comédiens étaient-ils de retour qu’ils perdirent un de leurs camarades et un des plus anciens compagnons de Molière, Du Parc, le Gros-René du *Dépit amoureux*, le mari de la belle Antigone et de la fière Alcine.

Nouvelle clôture.

« Mardi, 4 novembre, dit La Grange, on ne joua point à cause de la mort de M. Du Parc. »[[40]](#footnote-40)

On ne joua pas non plus le vendredi suivant. Le Théâtre rouvrit, le dimanche, par *La Princesse d’Élide*.

*La Princesse d’Élide* était un en-cas. Molière ne l’offrit pas autrement au public du Palais-Royal, puisqu’il la laissa telle qu’elle était : le premier acte en vers ; le reste, ou peut s’en faut, à l’état de canevas. Pour tout dire, ce canevas avait réussi devant Louis XIV, et peut-être Molière aurait-il paru manquer de respect à la Majesté Royale s’il n’eût pas trouvé assez bon pour la ville ce qui s’était joué avec l’applaudissement de la Cour.

D’un autre côté, la pièce entièrement mise en vers avait-elle chance de devenir un chef-d’œuvre ? Dans le doute, Molière ne tenta pas l’entreprise. Tout était pour le mieux. Après le bruit qu’avaient fait *Les Plaisirs de l’île enchantée*, la curiosité du public parisien devait suffire au succès, et l’opinion prévenue suppléer à l’économie de la nouvelle mise en scène ; car Molière ne se piqua pas de reproduire le brillant appareil de Versailles ; on ne voit pas du moins dans le registre de La Grange un détail de dépenses supplémentaires pareil à celui du *Mariage forcé*. La première représentation paie « plusieurs frais extraordinaires » ; mais ces frais ne montent pas si haut que les comédiens ne touchent encore 32 livres de part. La recette du 9 décembre passa toute entière dans les frais, mais elle n’était que de 233 livres. Pour les décorations ou la décoration, le théâtre en fut quitte avec le produit de deux visites, l’une chez Colbert, l’autre chez M. des Rennes, 330 livres chacune, dont néant au partage.

C’est qu’en effet *La Princesse d’Élide*, jouée d’original dans le jardin de Versailles sur une scène sans machines, se réduit à aussi peu de mise en scène que l’on veut : unité de lieu absolue. Le prologue et les cinq actes se passent autour du même arbre, sous lequel l’Aurore éveille les valets de chiens et sur lequel se réfugie Moron poursuivi par son ours.

Pour les intermèdes, même simplicité d’exécution. Sur six, y compris le prologue, Molière faisait le jeu des quatre premiers. Madeleine Béjard jouait le rôle de Philis dans le troisième, le quatrième et le cinquième. Celui-ci est un duo ; mais Madeleine Béjard, aussi bien qu’Armande, avait une voix très agréable. Elle pouvait chanter le duo ; elle pouvait même, pour Paris, remplacer Mlle Hilaire dans le récit de l’Aurore, et, dans le divertissement final des bergers, des bergers héroïques, accompagner aux chansons les mêmes danseurs, — comédiens ou assistants habituels — qui avaient soutenu par un peu d’agrément les représentations des *Frères ennemis.*

Le calcul de Molière était juste. Sans atteindre aux chiffres du *Mariage forcé*, les deux premières recettes de *La Princesse d’Élide* montrèrent tout de suite ce que pouvait donner la pièce. Seulement, elle se rencontra à l’imprévu avec une de ces préoccupations publiques, avec un de ces grands actes de la religion devant lesquels se désavoue — se désavouait lui-même le plaisir du théâtre.

Aux fêtes de Versailles, parmi tous les bonheurs dont on félicitait la Maison royale, se sous-entendait un bonheur plus doux, plus intime, un espoir à peu près annoncé par le Roi, la naissance prochaine d’un second enfant de France. Cet espoir promis à l’automne, l’automne, qui se glorifiait déjà d’avoir donné le Dauphin au royaume, allait s’en faire un nouveau sujet d’orgueil et d’allégresse, lorsque la Reine, sur son terme, se trouva prise d’une fièvre tierce simple.

Rien de grave, disaient d’abord les médecins ; cependant, le 9 et le 11 décembre, le Saint-Sacrement fut exposé dans toutes les églises. L’inquiétude va vite autour des têtes couronnées, où elle se pique de donner la mesure du dévouement. Le 14, la recette de *La Princesse d’Élide* descendit à 475 livres. Le 16, naissait aux grandeurs de ce monde une royale petite créature, qui avait Madame pour marraine, pour parrain le prince de Condé, et qui reçut les noms de Marie-Anne sur les fonds de baptême.

Il y eut un mouvement de joie générale ; la recette se releva ; mais, deux jours après, l’état de la reine recommençait à inspirer des craintes. Sa Majesté recevait le Saint-Sacrement, et les prières se disaient encore dans toutes les églises. Le 19, la châsse de Sainte-Geneviève — cet objet d’une profonde vénération, à laquelle les religieux même ne pouvaient porter la main sans s’y être préparés par un jeûne solennel — était descendue précipitamment, à titre d’urgence, pour être visitée par les processions de toutes les paroisses et n’était remontée que le *22* sur ses quatre colonnes. Jusqu’à ce moment, on le conçoit, l’intérêt dut se détourner des spectacles ; cependant le Palais-Royal fut loin d’être désert, et la foule y revint le dimanche. La reine était hors de danger. Le Roi, qui ne l’avait pas quittée pendant sa maladie, se permit, le 24, le plaisir de la chasse. Les fêtes recommençaient et, le 29, sur un ordre de M. le Prince, la troupe de Monsieur partit pour donner une représentation au Raincy, chez la princesse Palatine.

Edouard THIERRY.

## Paul Lacroix : Les amis de Molière. Vinot

source : « Les amis de Molière. Vinot », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome II, no 19, 1er octobre1880, p. 214-215.

[1880

Je viens enfin de découvrir le véritable Vinot, qui a donné, en 1682, de concert avec La Grange, la première édition complète de Molière, d’après les manuscrits de l’auteur.

Vous savez que je m’étais beaucoup préoccupé de n’avoir pas trouvé, dans les livres contemporains, une indication tout à fait satisfaisante, pour bien établir quel avait été ce Vinot, auquel tous les bibliographes ont attribué une part de collaboration dans la célèbre édition de 1682.

J’avais cru reconnaître notre Vinot dans le Robert Vinot « composeur de sauces », dont B. Moncornet a gravé le portrait, et que Boursault a cité, avec Jodelet et Mascarille, dans la septième scène de son *Médecin volant* (voyez mon *Iconographie Moliéresque*, no 305, p. 111).

Je tenais mon homme, en rencontrant, dans les notes manuscrites de du Tralage, le nommé Vivot, qui savait par cœur la plupart des comédies de Molière, son ami, mais pourquoi « Vivot » au lieu de « Vinot » ?

Ce matin, en relisant le curieux article de Ch. Livet sur le costume de Tartuffe dans les premières éditions des gravures des Œuvres de Molière, je suis venu à penser que ce n’était pas La Grange, mais Vinot ou Vivot, qui avait fait exécuter par P. Brissart les dessins que Sauvé a gravés pour cette édition.

Autre idée lumineuse, j’ai eu recours à la liste des *Noms des curieux de Paris avec leur demeure et la qualité de leur curiosité*, publiée par P. Jacob Spon dans sa *Recherche des antiquités et curiosités de la ville de Lyon* (Lyon, imprimerie de Jacques Koetn, 1673), et, cette fois, j’ai mis la main sur l’éditeur du Molière de 1682 :

M. Vinot, rue de l’Arbre sec, estampes, tableaux anciens et modernes.

J’en appelle à tous les moliéristes, n’est-ce pas le vrai Vinot, le seul Vinot, l’ami de Molière, le collaborateur de La Grange, celui qui a choisi le dessinateur P. Brissart et Sauvé pour illustrer l’édition de 1682 ?

Paul LACROIX (Bibliophile JACOB).

## Charles-Louis Livet : Nicolas de Tralage

source : « Nicolas de Tralage », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome II, no 19, 1er octobre 1880, p. 216-217.

[1880

Notre savant collaborateur Paul Lacroix a publié récemment, chez Jouaust, dans la Nouvelle collection Moliéresque, des *Notes et documents sur l’histoire des Théâtres de Paris*, *extraits du manuscrit de J. N. du Tralage*. Les moliéristes doivent lui savoir gré d’avoir donné cette satisfaction à leur curiosité.

J’aurais beaucoup à dire sur le choix fait par notre ami dans les papiers de Tralage ; mais je n’aime pas les *excerpta*. Je serais homme à témoigner plus de regret pour ce que l’on me dérobe que de reconnaissance pour ce qu’on m’offre, et ce serait tout à fait injuste. Il est évident que les passages relatifs à Mlle Châteauneuf, à Raisin, à Rosimond sont moins intéressants que les pages où il est parlé de Molière, et pourtant je me consolerai difficilement de ne pas les retrouver dans la publication de M. Paul Lacroix, parce qu’un éditeur ne risquera pas un nouveau volume tout exprès pour les y reproduire, et que, par suite, ils ont grande chance de rester désormais inédits.

Je n’insiste pas. Je veux seulement rappeler à M. Paul Lacroix où il a découvert que M. de Tralage (et non du Tralage) était parent du lieutenant-général de police La Reynie. Il dit, en effet, dans sa *Préface :* « Je découvris, je ne sais où, que M. du Tralage (lisez : de Tralage) était parent… etc. » — Cette découverte se trouve dans les *Lettres écrites de la Vendée à M*. *Anatole de Montaiglon par Benjamin Fillon*, Paris, Tross, 1861, in 8o (Lettre V, p. 68-73). Ce très intéressant ouvrage étant d’une extrême rareté, comme toutes les œuvres de M. B. Fillon, nous reproduirons ici le passage relatif à Jean Nicolas, sieur de Tralage :

M. de la Reynie avait un frère aîné, nommé Jean Nicolas, sieur de Tralage, lieutenant-général de Limoges, mort en 165 9… Il a laissé, de Françoise de Carbonnières, un fils et une fille. Son fils, nommé Jean, comme lui, entré dans les ordres, s’était entièrement adonné à la géographie et à la recherche des plans et cartes, dont il avait composé un recueil, le plus ample et le plus complet qui eût paru jusqu’à lui. Il l’a légué, en 1698, à la bibliothèque publique de l’abbaye de Saint-Victor, à Paris, avec les livres de son cabinet et une rente de 2,000 livres sur l’hôtel de ville[[41]](#footnote-41). Il a publié quelques cartes et travaux d’histoire et de géographie. Sa fille (c’est-à-dire la sœur de celui-ci), nommée Gillon, épousa, en février 1660, Jean Guillaume, sieur de la Grange et de Rochebrune, fils du président des trésoriers de France de Limousin, qui eut la survivance de la charge de son père[[42]](#footnote-42).

Outre sa collection de cartes et plans, M. de Tralage avait formé, sans beaucoup de goût ni de critique, des recueils de pièces plus ou moins intéressantes ; c’est dans ces papiers qu’étaient dispersés, sans ordre, les notes, les copies, en un mot les documents souvent discutables désignés sous le nom impropre de Mémoires, ou encore de Manuscrits de Tralage. — La parenté de ce collectionneur avec M. de la Reynie a une grande importance, parce que, pour certains faits, certaines opinions qu’il avance lui-même, sinon pour les copies qu’il fournit, nous y voyons une garantie qu’il a pu être bien renseigné.

Ch. -L. LIVET.

# Tome II, numéro 20, 1er novembre 1880

## Paul Lacroix : Molière auteur de ballets et de mascarades de cour

source : « Molière auteur de ballets et de mascarades de cour », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome II, no 20, 1er novembre 1880, p. 229-234.

[1880

Il y aura toujours à deviner et à découvrir parmi les obscurités de la jeunesse dramatique de Molière. Voilà bien des années que je me préoccupe de retrouver la part que Molière a prise certainement à la composition des ballets et des mascarades qui ont été représentés au Luxembourg, chez Gaston d’Orléans. C’était là l’objet de mes recherches persévérantes et obstinées, lorsque je rédigeais le catalogue de la bibliothèque de Soleinne, lorsque je cataloguais et annotais la belle collection de ballets de Cour, que J. Techener a fait figurer en partie dans la *Description bibliographique des livres choisis en tout genre*, composant sa librairie (1858), et enfin lorsque je recueillais, avec des peines inouïes, les pièces inconnues ou rarissimes, que j’ai rassemblées et publiées sous le titre de *Ballets et mascarades de Cour sous Henri IV et Louis XIII*, de 1581 à 1652 (Turin, J. Gay et fils, 1868-70, 6 vol. in-16).

J’avais eu la bonne fortune de trouver à la Bibliothèque royale un exemplaire unique du *Ballet des Incompatibles*, imprimé à Montpellier en 1655 ; je l’avais attribué à Molière, parce qu’il est bien de Molière et qu’il ne peut être que de lui ; mais j’ai vu depuis, avec une surprise croissante, que cette attribution, si naturelle et si certaine cependant, était contestée et repoussée par la plupart des moliéristes les plus-compétents, par ceux-là surtout que j’aurais appelés à la rescousse pour déclarer avec moi que Molière seul avait pu composer ce ballet pour la troupe dont il était le chef et le directeur. Toutes les critiques ont porté sur ces six vers, que l’auteur du ballet a mis dans la bouche de Molière représentant une Harengère :

Je fais d’aussi beaux vers que ceux que je récite

Et souvent leur style m’excite

À donner à ma Muse un glorieux emploi ;

Mon esprit, de mes pas, ne suit pas là cadence :

Loin d’être incompatible avec cette éloquence

Tout ce qui n’en a pas l’est toujours avec moi.

Mes chers confrères, les plus raffinés en matière de goût, Loiseleur, Moland, Claretie, etc., n’ont pas compris que le premier vers, qui leur a semblé contradictoire ou impertinent, était à double entente, dans le style ordinaire des ballets, et faisait allusion, non pas aux vers de P. Corneille, de Rotrou, de Tristan l’Hermite, de l’Estoile, de Scarron, etc., que Molière récitait sur la scène comme comédien, mais bien à ses propres vers, qu’il récitait aussi, puisqu’il jouait toujours un rôle dans ses comédies, notamment dans *L’Étourdi* et dans *Le Dépit amoureux*, représentés pour la première fois, l’un à Lyon et l’autre à Béziers.

Mon ami Claretie ayant dit dans son charmant ouvrage *Molière*, *sa vie et ses œuvres* (1873) : « Je ne partage pas l’opinion de M. P. Lacroix, qui pense que ces vers signifient que la pièce était de Molière » ; je lui adressai, à ce sujet, une lettre qu’il inséra dans la seconde édition de son livre (page 248) :

Molière, lui disais-je, composait les vers de ballet comme les vers de comédie, et ces vers ont le cachet de son style, ce cachet qu’on reconnaît entre tous, car Molière avait le style précieux, comme s’il était sorti d’une académie de précieuses. Voilà comment deux autres ballets, dansés chez Gaston d’Orléans, ont été reconnus, par Édouard Fournier et par moi, comme étant bien de l’estoc moliéresque. Il est à peu près certain que les prologues et divertissements ajoutés par Molière à ses pièces pour les représentations de la Cour sont remplis de vers qu’il avait faits dès longtemps en province, soit pour les représentations chez le prince de Conti, soit pour d’autres représentations dans les châteaux du Languedoc.

Les deux ballets que j’avais attribués à Molière, outre celui des *Incompatibles*, étaient le *Ballet des vrais Moyens de parvenir* et le *Ballet de l’Oracle de la Sibylle de Pansoust*, imprimés sans date à Paris, vers 1645, et qui tous deux appartiennent au répertoire des ballets de Gaston d’Orléans.

Il suffit de citer la douzième entrée du *Ballet des vrais Moyens de parvenir*, dans laquelle sont mis en scène les gens de Cour, pour démontrer aux plus incrédules, que Molière s’est révélé tout entier dans cet excellent morceau de poésie satyrique :

Fréquenter un palais, rouler dans une Cour,

Repaître son esprit de belles espérances,

Rechercher des premiers rapproche des puissances,

Bien souvent à midi demander s’il est jour,

Du matin jusqu’au soir faire le pied de grue,

En tous temps, en tous lieux, avoir la tête nue ;

Ce métier est charmant à qui l’a bien goûté,

Aux esprits les plus forts il donne de l’envie,

Et l’on peut appeler une si douce vie

Une éclatante oisiveté.

Tout sexe dans la Cour trouve son intérêt :

L’un suit les Favoris et l’autre les Princesses,

La Fortune à tous deux partage ses caresses,

L’un obtient un bâton et l’autre un tabouret.

On languit quelquefois avant qu’on s’enrichisse,

Et l’on attend toujours, ou charge ou bénéfice.

Mais, quoi que ce moment soit longtemps à venir,

Tous les plus rebutés de l’état où nous sommes

Disent que c’est le seul qui peut fournir aux hommes

Les vrais moyens de parvenir.

Nous trouverions sans peine, dans le ballet, d’autres indices, d’autres témoignages qui confirmeraient l’attribution que nous avons établie après une étude minutieuse du style et de l’esprit de la pièce, où la personnalité littéraire de Molière s’accuse à chaque vers. Nous avons signalé le premier, en le réimprimant, ce curieux ballet, dont l’édition de Paris, sans date, n’a pas été mentionnée par Beauchamps, dans ses *Recherches sur les théâtres de France*. Beauchamps n’a pas connu davantage une mascarade intitulée également *Les* *Vrais moyens de parvenir*, que nous avons réimprimée aussi, d’après une édition in-4 de *6* pages, sans nom de lieu et sans date, mais que M. Victor Fournel reporte, avec beaucoup de raison, à l’année 1651. Or, Beauchamps (édit. in-4 de ses *Recherches*, page 63 de la 3e partie) décrit aussi une autre édition du *Ballet des Vrais moyens de parvenir*, que le duc de La Vallière ne possédait pas et que nous n’avons pas encore eu la chance de rencontrer :

*Ballet des Vrais moyens de parvenir*, dansé à Lion, le 16 février 1654, in-4, divisé en 12 entrées.

La Nécessité, premier récit.

Première entrée, un Gagne-Petit ; deuxième, un Cuistre de collège et un Portier de grand seigneur ; troisième, la Poésie, la Chimie et la Magie ; quatrième, un Joueur de gobelets ; cinquième, Scaramouche, Briguelle et Trivelin ; sixième, l’Astrologie, la Musique et la Peinture ; septième, deux Revendeuses ; huitième, deux Pêcheurs à la ligne, aux Dames ; neuvième, l’Académie du jeu de la roue de fortune ; dixième, un Vielleur avec son valet ; onzième, un Vendeur d’oranges et de nougats, et une bouquetière en lierre.

La Fortune, second récit.

Douzième et dernière entrée : les Gens de cour.

La description de ce ballet, dans l’édition imprimée à Lyon, est identique à celle de l’édition de Paris sans date, si ce n’est que, dans cette édition, la cinquième entrée donne le nom de *Scapamonte*, au lieu du nom de *Scaramouche*, le maître de Molière dans l’art scénique ou mimique, et son ami.

Il résulte vraisemblablement de l’existence d’une édition lyonnaise du *Ballet des Vrais moyens de parvenir*, avec cette indication formelle, « dansé à Lyon le 16 février 1654 », que ce ballet a été représenté sur le théâtre que la troupe de Molière et des Béjart occupait à Lyon depuis le mois de décembre 1652. Cette troupe, après avoir suivi le prince de Conti aux États du Languedoc, était rentrée à Lyon, vers la fin de l’année 1653, avec le prince qu’elle accompagnait :

Le 26 décembre, dit M. Loiseleur dans son excellent ouvrage : *Les Points obscurs de la vie de Molière* (p. 173), le prince s’achemina, par Montpellier, Vienne et Lyon, vers Paris, où l’appelait son prochain mariage. Molière n’avait plus rien à faire au château de la Grange, et nous supposons qu’il suivit Conti jusqu’à Lyon, son quartier central habituel, comme on l’a vu par le passage de Chappuzeau, précédemment cité. Au cours de l’été suivant (1654), la troupe reprit ses tournées dans le Midi et se dirigea enfin vers Montpellier, pour la session des États, qui était une occasion de fêtes et de divertissements. C’est pendant la durée de cette session, ouverte le 7 décembre, que fut représenté le ballet des *Incompatibles*, imprimé en 1655 à Montpellier, chez Daniel Pech, et dansé en cette ville devant le prince et la princesse de Conti.

Il est donc certain que la troupe des Béjart et de Molière dansait des ballets, et il est plus que probable que ces ballets étaient composés par Molière, qui y dansait aussi avec deux bonnes danseuses, Mlle de Brie et Mlle du Parc, comme il dansa depuis lui-même, avec son ami Baptiste, dans les ballets du roi, au Louvre et à Versailles.

Ce n’est pas tout : Molière était venu à Paris en 1651, comme je l’avais présumé par induction, et comme l’a prouvé Eudore Soulié dans ses *Recherches sur Molière* (page 48) : il y passa plusieurs mois. On pouvait donc supposer que, pendant cet intervalle de temps, il ne resta pas étranger aux ballets qui furent composés et imprimés en cette même année, et qui ne sont pas de Benserade, entre autres le *Ballet des Fêtes de Bacchus*, et la *Mascarade des Vrais moyens de parvenir*, *tous* deux dansés par le Roi, au Palais-Cardinal, le 2 mai et le 12 juin 1651. C’est seulement en cette année-là que Benserade commença d’être chargé de la composition des ballets du Roi, et son coup d’essai fut le *Ballet de Cassandre*, dansé au Palais-Cardinal le 26 février 1651.

P. L. JACOB, Bibliophile.

## Henri Van Laun : Les plagiaires de Molière en Angleterre (*deuxième article*)[[43]](#footnote-43)

source : « Les plagiaires de Molière en Angleterre. (Deuxième article) », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome II, no 20, 1er novembre 1880, p. 235-239.

[1880

Le dramaturge Arthur Murphy a fait jouer en 1761 une comédie en cinq actes, *All in the Wrong* (Tout le monde a tort) qui, quoique bien écrite, n’est que *Sganarelle* allongé.

*Don Garcie de Navarre* n’a été imité, en partie, qu’une fois, dans *The Masquerade* (La Mascarade), représentée en 1719, et écrite par Charles Johnson, un avocat qui, plus tard, devint aubergiste. Il a traduit assez librement la quatrième, la cinquième et la sixième scène du second acte, et les huitième, neuvième et dixième scènes du quatrième acte de *Don Garcie*.

*L’École des maris*. — Nous avons déjà mentionné les différents emprunts de Richard Flecknoe, auteur des *Damoiselles à la mode*. Il a imité la première, la deuxième, la cinquième et la sixième scène du premier acte, ainsi que les cinq premières scènes, la huitième, la neuvième et la quatorzième du second acte et les dernières scènes du dernier acte de *L’École des maris*. En outre, pour donner bonne mesure, il a fait entrer dans sa pièce deux Léonores, qu’il nomme Anne et Marie.

Guillaume Wycherley, élevé en France, et qui avait fréquenté l’hôtel de Mme de Rambouillet, a inséré dans *The Gentleman Dancing-Master* (Le Gentilhomme Maître à danser), joué en 1673, et imité du poète espagnol Calderon, la seconde et la cinquième scène du second acte de *L’École des maris.* Dans sa comédie fort licencieuse *The Country Wife* (La Femme Campagnarde), représentée probablement en 1675, et dont le héros est un prétendu impotent, Wycherley s’est inspiré surtout de *L’École des femmes*, mais il a imité de *L’École des maris* la lettre d’Isabelle à Valère, et la seconde scène du troisième acte.

Otway a inséré dans *The Soldier’s Fortune*, dont nous avons déjà parlé, une traduction libre des troisième, cinquième, huitième et neuvième scènes du second acte de *L’École des maris*.

Sir Charles Sedley, un des plus brillants courtisans de Charles II, aussi immoral que Rochester et Buckingham, et poète dramatique à ses moments perdus, fit jouer en 1688, une comédie *The Mulberry Garden* (le Jardin des mûriers), dans laquelle on trouve deux Isabelle, deux Léonore et quatre amoureux, et où plusieurs des scènes de la comédie de Molière sont imitées. M. Langbaine, dans son *Account of the Dramatic Poets* (Histoire des poètes dramatiques), publiée en 1688, admet, en parlant du *Jardin des mûriers*, que deux des caractères de cette pièce ressemblent tant soit peu à Ariste et à Sganarelle, mais prétend que « quiconque connaît les deux langues, donnera facilement, et avec justice, la préférence au bel esprit anglais ; Sir Charles n’a nullement besoin d’apprendre des Français à copier la nature ».

Des traductions littérales ont paru en 1714 et 1732, la première par M. Ozell, et la seconde par M. Baker.

J’ai déjà mentionné le Révérend Miller et sa comédie *The Man of Taste*, où se trouve une imitation de la première et de la seconde scène du premier acte de *L’École des maris*. Dans ma notice sur *L’Étourdi*, j’ai aussi parlé de M. Arthur Murphy et de sa pièce *The School for Guardians*. Il y a suivi assez librement la première et la quatorzième scène du second acte de *L’École des maris*.

*Les Fâcheux*. Thomas Shadwell, que j’ai déjà cité, fit représenter, en 1668, une comédie *The Sullen Lovers or the Impertinents* (Les Amants maussades ou les Impertinents). Il dédia cet ouvrage au duc de Newcastle, et dans sa préface, où il prend la défense de Ben Johnson, et qui fut une des causes de sa querelle avec Dryden, il dit qu’il avait entendu parler des *Fâcheux* avant d’écrire sa pièce, mais qu’il n’a lu cette comédie qu’après avoir fini la plus grande partie de la sienne. Il avoue avoir emprunté à Molière la première scène du second acte et la partie de piquet, dont il a fait une partie de trictrac, et déclare que « celui qui vole habituellement l’esprit des autres, volerait aussi toute autre chose, s’il pouvait le faire avec la même impunité ». Mais M. Shadwell se garde bien de parler des emprunts qu’il a faits au *Misanthrope* et au *Mariage forcé*, et que nous citerons plus loin. Qu’il nous suffise de dire que son héros Stanford est un composé de l’Alceste du *Misanthrope* et d’Éraste, tandis que *Sir Positive At-all* (Le Sieur qui est positif en tout) est un abrégé de tous les fâcheux. Shadwell a surtout imité la première et la cinquième scène du premier acte, et la seconde et la troisième scène du second acte.

Ozell a publié aussi une traduction littérale des *Fâcheux*, et une autre, par MM. Miller et Baker, a paru en 1732.

*L’École des femmes*. —John Caryl, qui était secrétaire de la reine Marie, femme de Jacques II, fit jouer entre 1669 et 1670, une comédie : *Sir Solomon*, *or the Cautious coxcomb* (Sir Salomon ou le petit-maître circonspect), qui ne fut imprimée que l’année suivante. Il y imite Arnolphe et Agnès, Horace, Alain et Georgette, mais il ajoute d’autres caractères, et l’intrigue est bien plus compliquée que dans la pièce de Molière. Dans l’épilogue, l’auteur déclare qu’il a pris sa comédie de Molière, qu’il appelle « le fameux Shakespeare de ce siècle, et comme auteur et comme acteur ». N’oublions pas que Molière était encore vivant lorsque M. Caryl lui donna ces louanges méritées.

Nous avons déjà parlé de Wycherley et de sa comédie *The Country Wife*. Il y a emprunté à *L’École des femmes* toutes les scènes où se trouvent Arnolphe et Agnès, ainsi que plusieurs autres. Dans la pièce anglaise, c’est aussi le mari Pinchwife (Arnolphe) qui dicte la lettre à Horner (Horace), et c’est Mme Pinchwife (Agnès) qui en écrit une autre pour son amant. Disons, en un mot, que l’auteur anglais a déshonoré la création de Molière par d’obscènes additions.

Un autre dramaturge anglais, Edouard Ravenscroft, déjà cité, a imité Arnolphe et Agnès dans sa comédie fort licencieuse : *London Cuckolds* (Les Cocus de Londres), jouée pour la première fois en 1682. Jusqu’à l’année 1754, on avait l’habitude de représenter cette pièce sur la scène anglaise le jour même de l’installation du lord-maire de Londres, pour montrer le mépris qu’on ressentait pour les gens de la Cité.

M. Ozell a aussi imprimé une traduction littérale de

*L’École des femmes*, en 1714, et une autre, faite par M. Miller ou Baker, a paru en 1732.

Un certain John Lee, écrivit une farce en deux actes, d’après la comédie de Wycherley, et sous le même nom, qu’il fit jouer en 1765, à son bénéfice, mais elle n’eut aucun succès.

M. Isaac Bickerstaffe donna, en 1767, un opéra-comique, *Love in the City* (L’Amour dans la cité), où il y a deux caractères, Priscilla, demoiselle créole, et Barnacle, qui ressemblent fort à Agnès et à Chrysalde. On y trouve aussi un avoué, Wagg, et un certain Spruce, qui sont des réminiscences du Mascarille et du Jodelet des *Précieuses ridicules*, et un argument emprunté au Gros-René du *Dépit amoureux*. La seconde scène du troisième acte de l’opéra anglais me semble basée sur la sixième scène du second acte de *L’École des femmes*. Plus tard on en a élagué quelques rôles, on en a fait une farce en deux actes qui, sous le nom de *The Romp* (La Gamine), eut beaucoup de succès en 1781.

Mais Arthur Murphy, comme nous l’avons déjà dit plus haut, a surtout imité *L’École des femmes* dans sa comédie *The School for Guardians*. Il a traduit librement la première, la seconde, la quatrième et la sixième scènes du premier acte, la sixième du second, la quatrième du troisième et la quatrième du quatrième acte de la comédie de Molière, ainsi que plusieurs autres scènes de cette même comédie.

Le célèbre acteur Garrick remodela aussi la pièce de Wycherley, changea la femme mariée en demoiselle, prit le dénouement de *L’École des maris*, en ôta toutes les obscénités et quelque peu de sa vigueur, et fit représenter la pièce ainsi châtrée en 1776, sous le nom de *Country Girl* (La Demoiselle campagnarde), mais elle ne réussit guère.

Une certaine madame Cowley composa une comédie : *More* W*ays than one* (Il y a plus de routes qu’une), jouée en 1783, dont la partie principale est prise de *Sir Solomon*, de Caryl, imitation de *L’École des femmes*, à laquelle elle a ajouté un caractère, imité du Sir Positif des *Sullen Lovers* de Shadwell La dédicace de cette comédie, faite par cette dame à son époux qui se trouvait alors aux Indes, est écrite dans un galimatias des plus ridicules.

H. VAN LAUN.

(*À suivre*).

## Jules Guillemot : Pulcinella et Lustucru

source : « Pulcinella et Lustucru », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome II, no 20, 1er novembre 1880, p. 240-242.

[1880

Depuis quelque temps, *Le* *Moliériste* s’occupe beaucoup de *Lustucru*, ce héros de parade, qui attirait la foule au Marais, tandis que Molière amusait, avec ses *Précieuses ridicules*, les spectateurs, plus fins et plus lettrés, du théâtre du Petit-Bourbon. Après tout, ce successeur des Tabarin, des Turlupin et des Gauthier-Garguille, qui s’en allait, comme nous le rappelle M. Révillout, reforgeant et repolissant à coups de marteau les têtes des femmes « acariâtres, bigarres ou diablesses », n’est pas encore trop à dédaigner, et se trouve, par ce qu’il offre de satirique, plus cousin germain des bons types comiques qu’il n’en a l’air au premier abord.

Me permettez-vous d’évoquer, à son sujet, un souvenir qui m’est personnel, mais qui ne sera peut-être pas sans intérêt pour les lecteurs du *Moliériste* ?

Il y a quelque vingt ans, j’ai retrouvé en Italie cette farce de *Lustucru*, qui pourrait bien en être originaire.

C’était à la fin de décembre 1857. J’avais quitté Rome pour m’embarquer à Cività-Vecchia. Arrivé dans ce petit port des États du Pape, j’y trouvai une mer si furieuse et un *sirocco* si terrible, que le bateau de Naples à Marseille, que j’avais à prendre au passage, s’y fit attendre trois jours durant. Trois jours à Cività-Vecchia, c’était jouer de malheur ! Dans cette Italie, où, généralement, tout est intéressant, où la moindre bourgade est riche en œuvres d’art et en beautés naturelles, cette petite ville est d’une pénurie et d’une insignifiance uniques. Quand j’avais arpenté la *Via Trajana*, il ne me restait d’autres ressources que de parcourir la *Via Paolina*, sauf à revenir ensuite de la *Paolina* à la *Trajana ;* et toujours ainsi ! Mais comme, par malheur, l’une des rues est aussi dépourvue d’intérêt que l’autre, cette distraction était bien vite épuisée. Enfin, j’avisai un théâtre de marionnettes, avec cette affiche alléchante : *Pulcinella acconciatore di teste di donne* (*Polichinelle*, *raccomodeur de têtes de femmes*)*.* Vous voyez que nous étions en plein *Lustucru*. En effet, Polichinelle avait une belle forge allumée, où, par charretées, les habitants du pays lui apportaient des têtes de femmes à façonner, chaque mari trouvant que le cerveau de sa ménagère appelait quelques remaniements (la réciproque eût peut-être été vraie, si les femmes eussent été libres d’apporter les têtes de leurs maris). Tout cela était gai, bon enfant, ce que j’appellerais gaulois, si nous n’étions hors de France. Mais ce qui n’était pas le côté le moins curieux de la représentation, c’était l’entière bonne foi des spectateurs, qui suivaient la pièce avec autant d’intérêt et de passion que si les interprètes eussent été en chair et en os. Je dois dire que les petits acteurs de bois étaient gentils à croquer et manœuvraient à peu près comme ceux que nous voyons aujourd’hui chez M. Thomas Holden. La pièce était coupée par un ballet, et il fallait voir les petits danseurs exécuter consciencieusement leurs ronds de jambes, et les spectateurs applaudir, avec une frénésie tout italienne, les ballerines de leur choix. Le spectateur italien représente, par excellence, l’homme *qui croit que c’est arrivé ;* il a des naïvetés dont nous ne pouvons nous faire idée, même en nous reportant aux beaux jours des *titis* du boulevard. La *blague* lui est absolument inconnue. En voici une preuve bien frappante : l’actrice qui est chargée d’un rôle d’homme n’hésite pas, fût-elle jeune, à orner ( ?) son menton d’une barbe. Quand les sœurs Marchisio chantaient *Sémiramide* sur le grand théâtre de Parme, Barbara, qui représentait Arsace, jouait le rôle avec de superbes moustaches et une formidable barbiche ; et nul, là-bas, ne songeait à en rire. Les deux sœurs ont, depuis, joué le même opéra chez nous ; mais je vous prie de croire qu’Arsace était soigneusement rasé.

Me voici un peu loin de *Lustucru* et de *Pulcinella acconciatore di teste di donne*. Une question se pose à ce sujet : Les Italiens ont-ils copié notre farce du dix-septième siècle, ou notre *Lustucru* ne reproduisait-il plutôt lui-même un vieux scénario d’au-delà des Alpes ? Je me contente de poser ce point d’interrogation, et laisse à ceux qui ont le bonheur et le loisir de pouvoir se livrer à des recherches bibliographiques le soin d’y trouver une réponse. Il m’a paru seulement n’être pas sans intérêt de signaler ce rapprochement avec une farce contemporaine de Molière, dont les curieuses affiches que *Le Moliériste* a reproduites dernièrement ont réveillé le souvenir.

Jules GUILLEMOT.

# Tome II, numéro 21, 1er décembre 1880

## L. de La Pijardière : Comédiens de campagne à Carcassonne en 1649 et 1655

source : « Comédiens de campagne à Carcassonne en 1649 et 1655 », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome II, no 21, 1er Décembre 1880, p. 263-269.

[1880

Les voyages de Molière dans le Midi peuvent être encore l’objet de fructueuses recherches. Galibert, dans ses *Pérégrinations*, ne cite qu’un petit nombre de localités où la troupe de l’Illustre Théâtre aurait séjourné. De plus, ce livre est sobre de preuves : il s’appuie principalement sur des traditions contre lesquelles il faut se tenir en garde. Les preuves incontestables ne se rencontrent guère que dans les minutes des notaires, les registres des paroisses et les archives des établissements, des communes ou des familles qui accueillirent les comédiens.

Cette fois, nous croyons avoir trouvé aux archives communales de Carcassonne les traces de deux arrêts de Molière dans cette ville.

I

La première de ces étapes aurait eu lieu à l’époque où Molière commença de fixer définitivement son choix sur le Languedoc pour en faire le centre de ses tournées méridionales. On sait que ce qui l’attira d’abord vers ce point de la France, ce fut l’espoir d’y voyager sans obstacle avec l’aide de son protecteur Gaston d’Orléans, « gouverneur et lieutenant-général pour Sa Majesté en Languedoc ».

Les biographes de Molière n’ont pas fait assez remarquer que sa présence dans ce pays se lie irrévocablement à la session des États provinciaux ; c’est toujours aux approches de la date de ces réunions annuelles qu’il faut chercher les comédiens dans les localités voisines de celle où les États tenaient séances.

Rappelons les dates de ces sessions et les noms des villes où elles eurent lieu de 1648 à 1658, noms et dates que nous avons relevés sur la minute même des procès-verbaux :

Session de 1648, à Carcassonne, du 13 février au 29 mai.

Session de 1649-1650, à Montpellier, du 1er juin au 25 novembre 1649.

Session de 1651, à Pézenas, du 24 octobre 1650 au 14 janvier 1651.

Session de 1652, à Carcassonne, du 31 juillet 1651 au 10 janvier 1652.

Session de 1653, à Pézenas, du 17 mars au 1er juin.

Session de 1654, à Montpellier, du 16 décembre 1655 au 31 mars 1654.

Session de 1655, à Montpellier, du 7 décembre 1654 au 14 mars 1655.

Session de 1656, à Pézenas, du 4 novembre 1655 au 22 février 1656.

Session de 1657, à Béziers, du 17 novembre 1656 au 1er juin 1657.

Session de 1658, à Pézenas, du 8 octobre 1657 au 24 février 1658[[44]](#footnote-44).

En 1649, on le voit, les États se réunirent à une époque reculée, anormale, en juin[[45]](#footnote-45). Sans doute les comédiens s’étaient préparés depuis longtemps à se trouver dans la ville qui serait désignée pour la tenue de l’Assemblée. L’année précédente elle avait siégé à Carcassonne à partir du 13 février. En février 1649, la troupe de l’Illustre Théâtre errait, encore indécise, aux écoutes, sur les frontières du Languedoc. Il est certain qu’elle éprouvait une déception d’autant plus vive que les événements politiques, compliqués d’un état alarmant de la santé publique, ne lui permettaient pas de s’éloigner.

À cet anniversaire du 13 février elle joue à Agen, conduite par Du Fresne. Les mêmes causes expliquent sa présence à Toulouse le 10 mai suivant ; puis on la perd de vue pendant les États.

Ceux-ci se terminèrent le 23 novembre, et, moins d’un mois après, si nos présomptions ne sont pas erronées, elle apparaît à Carcassonne. Molière devait être, dans cette ville le 21 décembre, en route pour Narbonne, où sa présence vingt jours plus tard est connue.

Notre hypothèse repose sur l’acte suivant, extrait des registres de la paroisse Saint-Michel de Carcassonne :

Le 21 (décembre 1649) avons bap. Victoire, fille de Étienne Munier, comédien, et de Françoise Segui, sa femme. P. (*Parrain*) Nicolas Marin de Fontaine, aussi comédien et M. (*Marraine*) Victoire de la Chappe.

Plusieurs des personnes désignées dans ce document sont de notre connaissance ; mais un nom saillant appelle surtout notre attention, c’est celui de « Nicolas Marin de Fontaine » qui s’identifie avec celui de Nicolas Desfontaines, auteur dramatique fécond et créateur de l’Illustre Théâtre avec Molière et les Béjard[[46]](#footnote-46).

Nicolas Desfontaines se trouvait à Lyon le 3 février 1643 et signait comme témoin au mariage de François de la Cour et de Madelaine du Fresne, parente de Charles du Fresne, qui devint peu après le directeur nominal de la troupe de nos comédiens, le même Du Fresne qui les conduisit à Agen le 13 février 1650.

Avec Desfontaines et Du Fresne ne sommes-nous pas dans la société de Molière ?

Le nom de Françoise Segui, mère de la baptisée, peut être rapproché (en raison des fautes orthographiques existant dans la transcription des actes des paroisses) de celui de Henry Sequier, marié à une demoiselle Prunier, dont une fille, Jane-Françoise, fut baptisée à Lyon dans ce même mois de décembre 1649 en présence de nombreux témoins parmi lesquels figure un Louis Desfontaine[[47]](#footnote-47).

L’acte de Carcassonne présente un cinquième nom familier aux Moliéristes, celui de Victoire de la Chappe, marraine. Parmi les actes publiés par M. Brouchoud, l’un des plus riches en signatures de comédiens est celui du mariage de Jean-Jacques de Hautefeuille avec Anne de la Chappe (Lyon, 1er février 1644). Une Jeanne de la Chappe devint la femme de Montfleury et figure à ce titre sur la liste des comédiens de l’Hôtel de Bourgogne dans un contrat des 17 et 21 mars 1664 (Soulié, *Recherches*, p. 205-208).

II

Un acte, publié l’an dernier dans cette Revue, rappelle que Molière séjourna à Montpellier pendant les Etats de 1654. Ces États, comme on l’a vu, se terminèrent le 31 mars. L’itinéraire de la troupe, après la levée de cette session et en attendant la suivante, n’est pas connu. M. Brouchoud fait rentrer Molière à Lyon, où il aurait demeuré jusqu’à l’automne (page 33), puis il ne constate son retour qu’à la date du 29 avril 1655. Or, un document d’un mois antérieur témoigne de la présence à ce moment d’une troupe de comédiens lyonnais à Carcassonne. C’est, en effet, dans cette ville que mourut François de la Cour, dont M. Brouchoud a retrouvé et publié l’acte de mariage déjà rappelé ci-dessus et que voici en son entier :

Sieur François de la Cour et Magdeleine du Freigne ont reçu la bénédiction nuptiale en l’église de Sainte-Croix le 8 février 1643 par moi sous signé vicaire en ladite église, en présence de Gaspard Fregne, prêtre habitué dans lad. église de Lyon et de sr Charles Dufresne, sr Nicolas Desfontaines et de Pierre Reueillon.

Freyne, F. de la Cour, Madeleine du Fresne, Ch. Dufresne, Desfontaines, Reueillon, Pale, vic. susd.

Tel est l’acte de mariage à Lyon. Voici l’acte mortuaire que nous lisons à Carcassonne :

Le 29 mars (1655) François La Cour, Parisien, de la bande des comédiens, muni du sacrement de pénitence, décéda âgé de quarante-cinq ans ou environ, repose au cimetière de la présente église[[48]](#footnote-48).

Malgré l’absence regrettable de noms de témoins, nous supposons avec quelque vraisemblance que François de La Cour, lié avec les Du Fresne et les Desfontaines, faisait partie de la « bande » de Molière, qui se serait rendue à Carcassonne après les États, terminés le 14 mars. Elle aurait séjourné dans cette ville et peut-être à Narbonne avant de revenir à Lyon, où elle figura en corps le 29 avril au mariage de deux camarades : Martin Foulle et Anne Reynis.

Nos conjectures peuvent paraître hasardées ; mais les documents sur lesquels elles reposent demeurent acquis. Tous deux, tirés enfin de la poussière des archives, demeureront pour servir à l’histoire de Molière et pareillement à celle des comédiens ses amis.

L. de la Cour de la PIJARDIÈRE.

## Georges Monval : Le Jubilé de la Comédie

source : « Le Jubilé de la Comédie », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome II, no 21, 1er Décembre 1880, p. 282-284.

[1880

Nous avons clos notre dernier *Bulletin théâtral* sur la soirée du jeudi 21 octobre et la reprise de *L’Impromptu de Versailles*. La salle était loin de présenter l’aspect de la veille : il n’est pas rare de voir ainsi les répétitions générales escompter l’effet des premières. Le lendemain, les tentures extérieures avaient disparu, les fleurs étaient rentrées dans les serres de la Ville, l’âge du Théâtre ne flamboyait plus au dehors en chiffres de feu, mais la fête se poursuivait sur la scène et dans la salle. On en lira la description fidèle dans l’excellent article que notre collaborateur M. Edouard Thierry a donné à la *Revue de France* du 15 novembre, et notre *Bulletin Théâtral* contient la composition des spectacles et le chiffre des recettes.

Nous ne voulons ici que signaler l’hommage rendu à la Comédie-Française par le Théâtre hongrois de Pesth, qui a envoyé une très belle couronne de lierre naturel, avec ces mots frappés en or sur les rubans aux couleurs nationales : « La gloire de Molière appartient à la France ; le bénéfice de ses œuvres appartient au monde entier ».

La même pensée était venue aux excellents artistes du Burg-Theater de Vienne ; mais le directeur général des Théâtres impériaux-royaux, M. le baron de Dingelstedt, celui-là même qui célébra Molière en beaux et nobles vers lors du jubilé de 1873, s’est formellement opposé à cette manifestation, alléguant qu’au premier Jubilé du Burg-Theater, il y a quatre ans, la Comédie-Française s’était abstenue de toute adresse ou félicitation !

N’est-il pas regrettable qu’une mesquine question d’amour propre se soit mise au-dessus de la grande fraternité de l’Art universel, et ait privé la Comédie-Française d’une démarche honorable pour les uns, glorieuse pour les autres ?

Autre regret : On va nous trouver bien ambitieux sans doute et taxer d’exagération notre enthousiasme un peu démodé, mais nous sommes sortis de cette fameuse semaine, qui marquera dans les annales du Théâtre, absolument stupéfait de la froideur indifférente et parfois dédaigneuse avec laquelle la presse a généralement parlé de cette solennité qui aurait dû être une fête nationale et, — à l’heure où l’on tend à supprimer l’Église — une fête religieuse.

N’oublions pas que la Comédie-Française est une grande institution que tous les peuples nous envient, que nos voisins ont tenté ou sont sur le point d’imiter, et que célébrer l’anniversaire de sa fondation, c’est glorifier ce qu’il y a de plus incontestablement français. Or, qu’on nous cite un seul article où respire ce respect des aïeux littéraires, ce culte sacré des génies nationaux qui nous semble être le vrai patriotisme !

Quoi ! l’on fête, en son antique Maison, celui qui demeure après deux siècles le plus grand poète-philosophe qui ait été, le peintre de l’humanité, l’incarnation même du bon sens et du génie français… et la Critique se borne à faire dépense ou d’esprit ou d’érudition, sans qu’une note vraiment émue ait vibré dans ce concert d’admirations banales ou blasées !

Certes, j’ai de l’amour pour l’âpre vérité ; mais je n’oublie pas que tel feuilleton sera lu, traduit et commenté par-delà les Alpes et le Rhin, et j’estime qu’il est d’un mauvais citoyen de crier par-dessus les monts :

Vous vous imaginiez, bonnes gens qui regardez Paris comme la capitale du monde, que cette antique Comédie-Française était l’honneur des lettres, l’école du goût, le conservatoire du beau langage et des grandes manières ? — Oui, cela était autrefois ainsi, mais nous avons changé tout cela. Voyez la reprise du *Bourgeois gentilhomme*. Est-ce assez solennellement ennuyeux ! Cette opérette, bonne tout au plus pour quelques dilettantes, ne vaut pas le diable ! La cérémonie est funèbre. C’est un enterrement de première classe, avec exhibition de toilettes qui ont dû coûter bon ! Oh ! que nous aimions mieux la mise en scène de la Gaîté : là, c’était du théâtre ; ici, ce n’est plus que du bric-à-brac archéologique !

Voilà ce qu’on a pu lire, et je ne cite qu’un de nos lundistes. —C’est ainsi que le prestige se perd, et que le respect s’en va !

« Molière n’a pas eu de tombeau, il a son temple », a si bien dit notre cher poète Coppée : mais le Temple ne suffit pas ; qu’est le Temple sans les fidèles ?

Georges MONVAL.

title : Choix d’articles relatifs à Molière (1881)

creator : Le Moliériste : revue mensuelle

copyeditor : Léa Delourme (OCR, Stylage sémantique)

publisher : Université Paris-Sorbonne, LABEX OBVIL

issued : 2016

idno : http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/moliere/molieriste\_articles-1881/

source : *Le Moliériste : revue mensuelle*, publiée par G. Monval, Paris, Librairie Tresse et Cie, 1879-1889 ; rééd. Slatkine Reprints, Genève, 1967, 10 vol. Source : [Gallica](http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb32817823s/date).

created : 1881

language : fre

# Tome II, numéro 22, 1er janvier 1881

## Édouard Thierry : Molière et la Troupe du Palais-Royal : Le Festin de Pierre [*premier article*][[49]](#footnote-49)

source : « Molière et la Troupe du Palais-Royal : Le Festin de Pierre », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome II, no 22, 1er janvier 1881, p. 291-302.

[1881

Avant de parler de la représentation du *Tartuffe* au Raincy (29 novembre 1664) qui fait date dans l’histoire de la littérature, il faut, pour laisser les choses à leur place, revenir à un incident que La Grange raconte ainsi, sous la date du vendredi 14 novembre : « J’ai commencé à annoncer pour Mr de Molière ».

La note est brève. Le fait est simple, au moins en apparence.

Surchargé de ses quatre intermèdes, le rôle de Moron fatiguait Molière ; qui sait même si Moron ne revenait pas, par surcroît, danser dans le septième ? Des deux entractes qui lui restaient, l’annonce lui en prenait encore un. C’était trop pour aussi peu de santé qu’il en avait et que minait l’ardeur de son jeu ; il se débarrassait donc de l’annonce.

Mais l’annonce constituait une des fonctions les plus délicates du théâtre. L’acteur qui la faisait et qui, en proposant le prochain spectacle, prenait naturellement l’avis de l’auditoire, se trouvait à la fois l’interprète des comédiens auprès du public, du public auprès des comédiens. Il était l’avocat de la pièce qu’on jouait ou qu’on allait jouer. Réclame ou feuilleton parlant, il se présentait comme la caution de l’auteur et insinuait l’espérance d’un succès, faisait valoir éloquemment le mérite de l’ouvrage applaudi ou en excusait adroitement les défaillances.

Tout spectateur avait son droit d’interpellation, plusieurs en usaient jusqu’à l’abus, et jamais l’orateur de la troupe ne devait rester sans réponse. Il esquivait la question ou il la relevait nettement ; mais sa parole était celle de la Compagnie et, quand il l’engageait, il engageait le théâtre. C’est pour cela qu’il en devait savoir et qu’il en savait les affaires. Il les conduisait de longue main. Floridor était l’orateur de l’Hôtel de Bourgogne ; Laroque était celui du Marais : deux hommes de grand mérite, le premier surtout, et chacun était le chef de sa troupe, ce que nous appelons le directeur de son théâtre.

On disait le Théâtre de Floridor et le Théâtre de Laroque, comme on disait le Théâtre de Molière ; seulement Molière n’avait plus besoin d’en être l’orateur pour que la troupe du Palais-Royal gardât l’attache de son nom ; peut-être au contraire avait-il besoin de ne plus l’être pour se dégager lui-même d’une autre attache.

Qui sait s’il ne s’était pas trop laissé aller à jouer avec le public et si le public n’avait pas trop pris l’habitude de jouer avec lui ?

Quelle tentation pour la chambrée de lancer la balle au grand Comique, de l’attaquer d’en haut, d’en bas, de faire à fonds commun, bons et mauvais railleurs réunis, la partie de Molière !

Mais dans ce vif échange de réparties de tout genre, à qui les mots hasardés et dangereux ? Aux rieurs cachés ? Aux inconnus ? Il n’y a guère de bons mots qui restent anonymes. C’est là qu’en prêtait à Molière, contre ses protecteurs et ses amis les plus sûrs, des épigrammes qu’il n’avait pas faites. C’est là qu’on lui demandant à lui-même la représentation interdite du *Tartuffe*, on la rendait plus difficile à obtenir. Le jeu lui coûtait cher, Molière n’était plus maître de le modérer ; il céda sa place à La Grange.

C’était lui donner une grande marque de confiance. C’était l’associer à la direction du Théâtre ; mais Molière le pouvait sans crainte. La situation existait déjà : il ne faisait que la confirmer, et La Grange n’était pas homme à sortir de son dévouement ni de sa modestie. Il fut pour Molière un second admirable. Il plaisait au public comme acteur, il lui plut comme orateur, par le respect qui était dans sa nature. Il avait cette politesse aimable qui ne se familiarise pas, et vis-à-vis de laquelle on ne pense pas davantage à être familier. Son annonce eut le succès de son talent, sans qu’il tirât plus de bruit et de vanité de l’une que de l’autre. Elle fit le calme, ce qui était un grand point de gagné pour le moment. Pour l’avenir, le successeur de Molière était désigné. Molière l’avait choisi lui-même, et son Théâtre pouvait lui survivre.

Molière y songeait-il ? Dans ses jours d’hypocondrie, peut-être ; mais le soin qui l’occupait actuellement, c’était celui d’amener son *Tartuffe* à la scène et d’écarter les obstacles. La pièce était prête. On peut croire que Molière se concerta avec le prince de Condé pour en faire un premier essai qui tiendrait lieu de l’examen demandé par le Roi ou qui permettrait d’y échapper. On peut croire au contraire que Molière ne fut pas précisément consulté là-dessus et que son *Tartuffe* lui fut tiré des mains, au Raincy comme à Versailles, par une autorité supérieure ; toujours est-il que nous voici revenus au point dont nous nous sommes écartés un moment, à la fête donnée le 29 novembre chez la Princesse Palatine :

Le samedi 29 novembre, dit le *Registre* de La Grange, la Troupe est allée au Raincy, maison de plaisance de Madame la Princesse Palatine, près Paris, par ordre de Monseigneur le prince de Condé, pour y jouer *Tartuffe* en cinq actes. Reçu 1 100 l..

Note curieuse. D’abord elle fixe le jour exact où l’œuvre redoutable se montra tout entière pour la première fois ; ensuite elle nous la fait entrevoir entourée de certaines circonstances particulières qui sont la vie même du dix-septième siècle.

Dans *Les* *Précieuses ridicules*, dès que le vicomte de Jodelet a rejoint le marquis de Mascarille chez la fille et la nièce du bonhomme Gorgibus, nos deux gentilshommes d’antichambre offrent les violons aux deux demoiselles. Avec les violons, on fait venir « ces messieurs et ces dames d’ici près » — qui ont été supprimés plus tard pour la commodité de la représentation. — La visite tourne tout de suite au bal impromptu.

Dans *L’Étourdi*, la mascarade organisée par Léandre pour pénétrer chez Trufaldin et lui enlever la belle esclave n’est pas une pure invention de l’auteur. Le moyen de comédie s’accorde parfaitement avec l’usage du monde. Pendant le carnaval, une compagnie se déguisait, concertait un divertissement chorégraphique et allait le danser chez ses amis ou même chez des inconnus dont on voyait les salons éclairés, courant ainsi la ville de maison en maison jusqu’au jour.

Quelques voisins de Célie, des femmes du quartier, dit Ergaste,

assez souvent, le soir,

Des femmes du quartier, en masque, l’allaient voir.

Léandre prend occasion de leur mascarade pour y substituer la sienne par surprise et s’introduire dans la place. La surprise réussirait sans Ergaste qui la dénonce et Lélie qui avertit Trufaldin de fermer sa porte à tout venant.

Au temps de Molière, et bien plus tard encore, une visite n’était pas seulement cet acte de politesse dont la conversation fait généralement tous les frais, ce commerce de civilité, réciproque où elle entretient les relations du monde et les habitudes plus douces de l’amitié ; c’était une occasion d’amusement et de dépense. On s’y ingéniait à ces surprises aimables qu’on appelait des galanteries ; à Paris, la bonne chère y entrait pour sa part ; dans la province elle en était le fond obligé. Qui ne se souvient de ces visites que se rendaient Madame de Sévigné et la bonne duchesse de Tarente, jusqu’au jour où Madame de Sévigné osa faire la remarque qu’elles étaient dupes de leur émulation à se ruiner en viandes et où toutes les deux prirent gaiement leur parti de se voir sans mettre le couvert ?

Pour recevoir les visites des gentillâtres provençaux, M. de Grignan avait, tous les jours, douze tables dressées, et Madame de Sévigné criait au meurtre !

Ce qui étonne, c’est que M. de Grignan ne semble jamais donner la comédie à ses hôtes. La mode n’y était-elle plus, au degré du moins où les grandes troupes de campagne, celle de Molière en particulier, l’avaient mise ? Mais, auparavant, on appelait les comédiens pour de moindres occasions.

*La* *Comtesse d’Escarbagnas* — retour de Paris — ne reçoit en visite que le Comte, Julie et M. Thibaudier ; elle leur donne, ou plutôt c’est le Comte qui, sous le couvert de la comtesse d’Escarbagnas, donne les comédiens à Julie.

Dans *La* *Mascarade comique*, donnée au Palais-Royal en 1665, et qui représente une visite chez un gentilhomme campagnard, la septième entrée est celle de quatre servantes pleurant sur le massacre de la basse-cour, et la huitième entrée celle d’une troupe de comédiens qui vient jouer en visite, comme nous dirions aujourd’hui, suivant l’heure, en soirée ou en matinée.

Du sublime au ridicule s’il n’y a qu’un pas, il n’y a pas davantage de celui-ci à son contraire, et de la visite chez le gentilhomme campagnard ou chez la comtesse d’Escarbagnas à la visite chez la Princesse Palatine.

La fidèle amie d’Anne d’Autriche avait donc pour hôte le vainqueur de Rocroy, le héros dont le premier coup d’épée fut celui de Rodrigue et qui eut le bonheur de mettre tout de suite sa gloire au-dessus de ses fautes futures. Louis XIV lui avait pardonné sa défection, c’est-à-dire qu’il l’oubliait plus volontiers que ses victoires. Il était jaloux de ses lauriers. Il choisissait Condé, nous venons de le voir, pour être le parrain de la pauvre petite princesse Anne ; mais il se gardait de lui confier un commandement. Ainsi resté sans emploi, Condé courait risque de retomber dans les cabales. Un reste de Fronde et tant soit peu de religion, Port-Royal aurait eu par où le prendre ; mais l’ancien chef des mécontents ne se piquait plus de fronder qu’en matière de foi et ne donnait prise par aucun côté. Le libertinage le préservait de la bouderie janséniste, et du reste chez lui déjà l’esprit fort tournait surtout au goût des beaux esprits. Il s’en faisait le protecteur, non sans quelque despotisme et exerçait sur l’opinion une sorte de tyrannie. N’ayant plus le champ de bataille, il gardait le théâtre pour y décider encore la victoire. Avec un juge aussi difficile, quel spectacle choisir, ayant à lui donner la comédie ? La Princesse Palatine n’était ni moins délicate sur le jugement littéraire, ni moins indépendante sur les choses de la foi. A ce moment, Dieu tenait encore en réserve le songe qu’elle a raconté et par lequel il devait la ramener à lui. On peut juger de sa compagnie par elle-même, compagnie spirituelle et d’opinions particulières, toute faite pour admirer le génie de Molière, sans s’effrayer des hardiesses de son *Tartuffe*. Mais la représentation publique du *Tartuffe* était toujours sous l’interdit. Quoique à la rigueur, une visite au Raincy ne fût pas une représentation publique, Molière, je présume, n’osait pas courir le risque de déplaire au Roi ou du moins s’y exposer sans excuse. L’excuse, Condé était là pour la fournir ; il demanda lui-même le spectacle. Premier prince du sang, son désir était un ordre. La troupe de Molière se rendit par ordre chez la Princesse Palatine, où elle donna, au milieu des applaudissements, la véritable première représentation de l’œuvre immortelle ; mais quand on cherche la seconde et qu’il faut redescendre pour la trouver jusqu’au 5 août 1667,[[50]](#footnote-50) on voit que la société du Raincy se mécomptait si elle se flattait de hâter la levée de l’interdiction. Peut-être le petit coup d’état de Condé recula-t-il pour longtemps l’effet des bonnes dispositions du Roi. — Ce sont là jeux de Princes.

Cependant les représentations de *La Princesse d’Élide* suivaient leur cours, généralement bonnes, plus qu’honorables, avec quelques baisses un peu brusques, comme il arrive aux pièces plus heureuses que robustes et dont le succès tient à un charme du premier moment. La santé de la Reine ne paraît plus influer sur elles, ni celle de la petite Marie-Anne qui s’étiole de jour en jour et qui achève de s’éteindre le 2*6* décembre, inspirant une action de grâces à *La Gazette.*

La mère rendue à sa jeunesse et à sa beauté, la chétive enfant déliée à trente-neuf jours de la vie pour laquelle elle n’était pas faite, tout est donc bien ; il n’y a que Molière qui se trouve encore une fois pris au dépourvu, sans une pièce pour renouveler ses affiches, avec un chef-d’œuvre entre les mains, qui pourrait être la fortune du Palais-Royal, et qui sera le chef-d’œuvre du siècle.

L’année 1665 commence. Janvier ouvre les fêtes du Carnaval. A l’occasion de l’Épiphanie, le Roi donne un grand souper où M. le Prince a l’honneur de le servir à table, tandis que le Duc d’Enghien, son fils, a l’honneur de servir la Reine-Mère. Spectacle avant le souper : c’est à l’Hôtel de Bourgogne qu’on a demandé la Comédie ; mais aussi l’Hôtel de Bourgogne a un succès et un très grand succès en ce moment où le Palais-Royal n’a rien. L’Hôtel de Bourgogne joue donc *L’Astrate* de Quinault dans la chambre de la Reine, tandis que, le même jour, le Palais-Royal joue moins glorieusement *L’École des femmes* chez Madame de Sully pour la somme très ordinaire de 275 livres.

Il fallait pourtant sortir de là. Le premier mois de l’année était perdu d’avance. Il allait se traîner dans la disette des affiches maigres. Après tout, le sacrifice en eût été fait, si février avait promis une revanche. Mais le moyen de la préparer ? Lorsque le Roi commandait, Molière ne comptait pas avec le temps : malheureusement, le Roi se taisait. Découragé par le mauvais sort de son *Tartuffe*, découragé par le silence du Roi, Molière ne se sentait pas en état de travailler sur une idée nouvelle. Aussi bien la question n’était pas là. Il ne s’agissait pas de rien hasarder, il s’agissait d’aller tout de suite à la recette et de la ramener à coup sûr. A coup sûr, c’est l’affaire des reprises, des grands et vieux succès rajeunis à propos, surtout des succès de décors ou de machines. Or, parmi les succès de ce genre, il y en avait un très célébré, avec un titre éminemment populaire et dont la machine principale avait toujours produit un singulier effet de terreur. La machine était la statue qui parle et qui marche ; le titre, *le Festin de Pierre* : titre commun à toutes les versions du thème original. Ce thème, les Espagnols l’avaient fourni ; les Italiens avaient imité les Espagnols. Lorsque Molière s’établit au Petit-Bourbon, il y trouva encore les machines du *Festin de Pierre* que la troupe Italienne avait représenté avec éclat. Elles étaient célèbres, elles étaient de Torelli : deux raisons, comme on sait, pour que la jalousie de Vigarani se hâtât de les détruire ; mais avant la statue du Petit-Bourbon, la province avait eu la sienne, ne fut-ce que dans la pièce de Dorimon, qui se joua sans doute à Lyon en 1658, et qui y fut imprimée en 1659 ; mais, avant que l’auteur-acteur passât avec elle, en 1661, de Lyon au théâtre de Mademoiselle, De Villiers l’avait déjà devancé à Paris, en 1659, et il avait fait voir sur la scène de l’Hôtel de Bourgogne « une figure de Don Pedre » ainsi que « celle de son cheval », deux « pièces » merveilleuses et « le plus beau de la représentation », à son dire.

Il y avait donc trois ans que le public parisien n’avait vu l’homme et le cheval de pierre, le mort convié à la table du vivant, et le vivant convié en retour à la table du mort. La distance était à son point. La curiosité s’était refaite, accrue naturellement par le souvenir et par la renommée. C’était donc bien le moment pour le Palais-Royal d’avoir aussi son *Festin de Pierre*, en remettant tout à neuf, la comédie et les machines, la comédie surtout : les deux pièces de De Villiers et de Dorimon se ressemblaient comme deux méchantes imitations de la même fable dramatique ; une troisième copie n’était pas ce qu’il fallait. Supériorité d’exécution mise à part, elle n’eût fait que répéter les deux autres. Molière ne se souciait pas non plus de les recommencer. Il y avait là un titre et un sujet célèbres. Le titre, intelligible ou non, le public ne cherchait pas à se l’expliquer ; il le comprenait de sentiment, ce qui est sa meilleure manière de comprendre. Molière garda le titre autant qu’il le pouvait, comme second titre et sans le corriger, de peur de détruire un prestige. Quant au sujet, il le traita comme une légende, adoptant les épisodes consacrés et se donnant licence pour les concevoir, pour les interpréter, pour les disposer à sa manière.

C’est le procédé de Shakespeare. Pratiqué par le génie — bien entendu — il a produit plus d’un chef-d’œuvre. En France, il a produit *Don Juan* ou *Le Festin de Pierre*.

Il a produit Don Juan d’abord, le Don Juan français, un Don Juan que n’ont connu Dorimon ni De Villiers, et qui n’a guère de commun avec le leur que la liste — pas même la liste, Molière l’a négligée — le nombre de ses conquêtes.

Dans les deux imitations de l’italien, la fameuse liste ne vient qu’au troisième acte. Le Brighelle de Dorimon, le Philippin de De Villiers la récitent, l’un à Amarante, l’autre à Oriane. Philippin, plus bouffon, l’a même écrite sur un long rouleau de papier dont il envoie la tête dans le parterre. Ce sera un jour le catalogue *(il catalogo*) de Leporello. Molière le laisse à Philippin. Il le connaît trop bien pour le relire. Il plaint les victimes. Il dénoncera aussi le grand coupable à la foudre ; mais il ne le maudit pas sans l’admirer en secret.

Si Don Juan a été tant aimé, quelle puissance de séduction suppose ce privilège sans égal ! Quel charme du regard, de l’esprit, de la voix, de toute la personne ! Et si l’implacable séducteur a aimé lui-même — comment ne pas aimer, ô Molière ! — n’est-il pas près d’être pardonné ?

L’ancien Don Juan est un odieux scélérat. Amarille (la Dona Anna de Mozart) Amarille, qu’il a voulu forcer et dont il assassine le père, ne sachant de quel nom l’appeler dans son désespoir, l’appelle un tyran :

On poursuit le tyran, il monte l’escalier.

dit-elle, et après tout c’est un terrible dominateur. Violent et lâche, ce qu’il n’emporte pas par force, il le surprend par trahison. Il se cache comme un bandit. Sous un habit de pèlerin, il s’approche de Don Philippe qui le cherche afin d’en tirer raison, s’agenouille hypocritement à ses côtés, conjure Dieu de livrer à ce vengeur le meurtrier de Don Pèdre, et, lui persuadant de se désarmer pour la prière, il lui fait quitter son épée dont il l’assassine.

Par respect même pour tant de douces ou fières créatures qu’il a séduites, Molière ne souffre pas que son héros soit un lâche. Don Juan, son Don Juan, n’assassine pas. Il a tué le Commandeur, voilà tantôt six mois, mais dans un duel régulier, et le Commandeur n’avait pas de fille.

Don Juan est mieux qu’un brave, c’est un généreux. S’il tient tête à ses ennemis sans les compter, il compte les coupe-jarrets qui attaquent un passant et met aussitôt son épée du côté de l’inconnu pour rendre la partie plus égale.

Avec les hommes, la parole de Don Juan est celle d’un gentilhomme ; il ne la fausse qu’avec les femmes.

C’est avec elles qu’il devient ingrat, parjure, insolemment cruel et qu’il s’en vante. Son crime, le voilà ; mais est-on bien certain, — demandez au Perdican d’Alfred de Musset — que les femmes elles-mêmes trouvent ce crime sans excuse ? Est-on bien certain que, parmi les victimes de Don Juan, plusieurs ne l’ont pas pleuré, après l’avoir maudit ? Que plusieurs ne se sont pas fait un orgueil de leur douleur, et que, parmi celles qu’un meilleur sort y a soustraites, plusieurs ne la leur ont pas enviée ?

(*À suivre*)

Ed. THIERRY.

## Henri Van Laun : Les plagiaires de Molière en Angleterre (*troisième article*)[[51]](#footnote-51)

source : « Les plagiaires de Molière en Angleterre. (Troisième article) », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome II, no 22, 1er janvier 1881, p. 303-307.

[1881

*La Critique de L’École des femmes*. — Guillaume Wycherley, que nous avons nommé déjà plusieurs fois, fit jouer sa comédie *The Plain-Dealer* (Le Franc-Parleur), basée sur *Le Misanthrope*, en 1677 ; il a mis dans la bouche de son héroïne, Olivia, une défense de sa pièce licencieuse *The Country Wife*, qui est une imitation de la défense de *L’École des femmes* par Elise.

Thomas Brown, auteur de contes et de vers plus que légers, publia en 1704 une satire, en réponse au révérend Jérémie Collier, qui en 1698 avait attaqué la scène anglaise dans un pamphlet assez violent. Cette satire, nommée *The Stage-Beaux toss’d in a Blanket*, *or Hypocrisie à la Mode* (Les petits-maîtres de la scène ballottés dans une couverture, ou l’Hypocrisie à la Mode), est une comédie en trois actes, qui n’a jamais été représentée. Le premier acte de M. Brown est une imitation libre de *La Critique de L’École des femmes*, les deux autres actes contiennent une critique assez acerbe de M. Collier. Dans cette comédie-satire on trouve aussi un certain sir Jerry Witwind, petit-maître à moitié fou, babillard, hypocrite et surtout immoral, qui me paraît inspiré par Tartuffe. Sir Jerry se sert souvent des mêmes phrases que son illustre prototype et met en action d’une manière assez grossière la cinquième scène du quatrième acte de *Tartuffe.*

*L’Impromptu de Versailles*. —*Mirabile dictu*! cette comédie n’a jamais été imitée par les dramatiques anglais.

Edward Ravenscroft, déjà cité, fit jouer en 1677 une comédie *Scaramouch and a Philosopher*, *Harlequin a School-Boy*, *Bavo*, *Merchant and Magician* (Scaramouche philosophe, Arlequin écolier, bravo, négociant et magicien), qui est un mélange de trois pièces de Molière, *Le Mariage forcé*, *Le Bourgeois gentilhomme* et *Les Fourberies de Scapin*, avec un Arlequin, imité d’une farce italienne, qui ne fait que danser et parle à tort et à travers. M. Ravenscroft a emprunté la seconde, la quatrième, la sixième la huitième, et la seizième scène au *Mariage Forcé.*

*Le Mariage forcé*. — Une comédie écrite probablement par un certain Penkethman, intitulée *Love without Interest, or the Mar too hard for the master* (L’Amour sans intérêt ou le valet trop rusé pour son maître), fut jouée en 1699 ; on y trouve imitées les sixième, septième et huitième scènes du *Mariage forcé.* Quoique cet ouvrage fût dédié à six lords, six chevaliers et vingt-quatre « esquires », il n’eut aucun succès.

Thomas Shadwell a imité aussi en partie, dans *The Sullen Lovers*, comédie déjà citée, la quatrième et la sixième scène de la pièce de Molière.

Mme Caroll, auteur dramatique anglais, bien plus connue sous le nom de Mme Centlivre, du chef de son dernier mari, un cuisinier français, fit jouer en 1703 une comédie *Love’s contrivence, or le Médecin malgré lui* (L’Invention de l’amour, etc.), où presque tout est emprunté du *Mariage forcé* et du *Médecin malgré lui*, avec une réminiscence de *Sganarelle*. Dans la préface de sa comédie cette dame écrit, avec une impudence qui mérite d’être mise sous les yeux des Moliéristes : « Je l’avoue, quelques scènes sont en partie prises de Molière, et j’ose dire qu’elles n’ont pas été endommagées dans la traduction… Les Français ont une telle légèreté dans le caractère que la plus petite lueur d’esprit les fait rire, tandis qu’elle ne nous ferait pas même sourire. Ainsi là où j’ai trouvé le style trop pauvre, j’ai essayé de donner un autre tour. » Elle a pris la première, la seconde et la quatrième scène du *Mariage forcé*.

Une traduction littérale de cette comédie a été publiée en 1714, une autre en 1732, et M. F00te en fit imprimer une troisième en 1742.

David Garrick, le célèbre acteur anglais, fit jouer en 1772 une autre imitation, presque littérale, du *Mariage forcé*, en deux actes, sous le nom de *The Irish Widow* (La Veuve irlan-landaise). La seule différence que j’ai pu découvrir, c’est que la veuve elle-même, déguisée en homme, se bat avec le poltron, tandis que dans la pièce de Molière c’est Alcidas, le frère, qui force Sganarelle à épouser Dorimène.

En 1772 on représenta à Covent Garden une autre comédie en deux actes, d’un auteur inconnu, imitée de la pièce de Molière, et intitulée *An Hour befue Marriage* (Une heure avant le Mariage).

*La Princesse d’Élide*. — Le Rév. J. Miller, dont nous avons parlé plusieurs fois, fit représenter en 1767 une comédie *The Universal Passion* (la passion universelle), qui est un composé d’une pièce de Shakespeare : *Much ado about Nothing* (Beaucoup de bruit pour rien) et de *la Princesse d’Élide.* Il reconnaît ses obligations au premier poète, mais ne dit pas un mot de la première scène du premier acte, des première, seconde et quatrième du second acte, des quatre premières scènes du troisième acte, de la conversation de Moron et de Phillis, des troisième et quatrième intermèdes, et de la seconde scène du cinquième acte qu’il a prises de Molière.

M. Ozell en a aussi publié en 1714 une traduction littérale, et une autre en fut imprimée en 1739.

*Don Juan ou le Festin de Pierre*. — Un auteur anglais, sir Aston Cokain, publia en 1662 *The Tragedy of Ovid* (La tragédie d’Ovide) qui n’a jamais été représentée, mais où il y a des scènes qui ont quelque ressemblance avec celles de la pièce de Molière. J’espère que les moliéristes voudront bien comparer la quatrième scène du quatrième acte, la sixième du même et la troisième scène du cinquième acte de *La Tragédie d’Ovide* avec la sixième scène du troisième acte, la douzième du quatrième acte et les trois dernières scènes du dernier acte de *Don Juan*, qui n’a été joué qu’en 1665, trois années après la publication de la pièce anglaise. Je suppose que les deux auteurs dramatiques ont emprunté ces scènes à la comédie italienne : *Il atheisto fulminato* de Giliberti. Dans la pièce anglaise, le valet poltron se nomme Cacala ; Hannibal (don Juan) invite lui-même un pendu à venir chez lui ; le spectre anglais parle bien plus au souper que la statue du Commandeur ; en outre, la tragédie anglaise ne finit pas avec ce festin, car le pendu, Helvidius, invite Hannibal à venir souper chez lui avec son valet. C’est à la fin de ce repas que les trois juges de l’enfer, les furies et les diables, après une danse solennelle et après avoir chanté, entraînent le méchant au fin fond des régions infernales.

Thomas Shadwell, que nous avons déjà mentionné, a imité, en partie, Molière, dans son *Libertine* (le Libertin), joué en 1676. Dans la préface il dit qu’il existe une comédie espagnole, une italienne et quatre pièces françaises de l’histoire de don Juan, et qu’ainsi les rôles du libertin et de ses amis ne sont pas originaux, mais que toute l’intrigue jusqu’à la fin du quatrième acte est neuve. Cette assertion ne paraît pas absolument vraie ; car on trouve dans le second acte de la comédie de Shadwell quelques scènes empruntées à Molière. Le don Juan anglais a deux amis aussi libertins que lui, avec lesquels il discute ; il fait aussi assassiner son père, et agit plutôt comme un fou que comme un noble roué. Les scènes entre don Juan, la statue et Sganarelle — Jacomo en anglais — sont empruntées à Molière.

Congreve a imité dans *Love for Love* (Amour pour Amour), représenté en 1695, la troisième scène du quatrième acte de *Don Juan*. Cette pièce anglaise me paraît une imitation libre de deux autres comédie de Molière. Les caractères de Scandal, Tatlle, Mme Foresight et Mme Trail me semblent empruntés au *Misanthrope*, et M. Foresight ressemble beaucoup à l’Harpagon de *L’Avare*. En 1705 cette comédie anglaise fut jouée quatre fois, avec tous les rôles remplis par des femmes.

H. VAN LAUN.

(*À suivre*).

## Paul Lacroix : Brécourt et L’Ombre de Molière

source : « Brécourt et L’Ombre de Molière », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome II, no 22, 1er janvier 1881, p. 308-311.

[1881

Mon cher confrère moliériste Dumonceau m’invite si gracieusement, dans la dernière livraison de notre bien aimé Recueil, à répondre à quelques objections ou critiques au sujet du dernier volume de la collection moliéresque, *L’Ombre de Molière* par Brécourt, qu’il me force, pour ainsi dire, à parler de moi, malgré moi, en revenant sur certains points de l’histoire du théâtre qu’il est possible d’établir presque avec certitude.

On me demande quelles sont les raisons qui m’ont induit à penser que *La* *Feinte mort de Jodelet* a été dédiée à Molière. La dédicace anonyme de Brécourt est adressée *à Monsieur de* \*\*\* ; mais voici un passage de cette dédicace assez concluant : « comme la représentation (de cette petite comédie) ne vous en a pas déplu […] très assurément si vous l’aviez lue, avant que de l’avoir vue jouer, vous l’eussiez jouée vous-même et son pauvre père aussi ; elle en serait morte de regret, et moi de honte ; mais, comme les comédiens servent d’âme à la comédie, je l’ai animée en la faisant représenter et sa réussite m’a fait regagner ma pudeur poétique et principalement quand j’ai vu qu’elle vous faisait épanouir la rate […] Il faut que vous ayez peut être l’éternel chagrin de vous voir dédier un coup d’essai… » Et le reste.

J’ai dit que *La Feinte mort de Jodelet* avait été représentée à l’Hôtel de Bourgogne, parce que cette comédie n’a pu être jouée d’abord sur le théâtre du Petit-Bourbon, comme l’avaient dit les frères Parfaict (*Histoire du théâtre français*, tome 8, P. 402). *Le Registre de La Grange* ne mentionne pas cette représentation sur le théâtre du Petit-Bourbon en mars 1660. M. Dumonceau affirme qu’elle eut lieu sur le théâtre du Marais où Mlle Desurlis, femme de Brécourt, était alors comédienne. En l’absence d’un document authentique, nous avons supposé que la pièce fut représentée à l’Hôtel de Bourgogne, et que Brécourt, à quelque temps de là, entra dans la troupe de Molière, lorsque cette troupe eut quitté le théâtre du Petit-Bourbon, qu’on allait abattre au mois d’octobre 1660, pour s’installer au théâtre du Palais-Royal. Il faut remarquer, cependant, qu’aucune pièce de Brécourt ne fut représentée par la troupe de Molière, ce qui semble prouver que, si Molière faisait grand cas du comédien, il ne tenait pas compte de l’auteur dramatique.

Molière fit représenter, le 26 décembre 1662, *L’École des femmes*. Brécourt joua *d’original*, dans cette comédie qui eut un si grand succès, le rôle d’Alain, et contribua beaucoup à ce succès. Il était encore dans la troupe de Molière quand *L’Impromptu de Versailles*, où il figure, fut joué devant le roi, à Versailles, le 14 octobre 1663. Les frères Parfaict *(Histoire du Théâtre français*, tome 8, p. 406) disent que Brécourt abandonna cette Troupe, vers l’année 1664, pour passer dans celle de l’hôtel de Bourgogne. Il faut donc placer entre 1660 et 1662, l’aventure qui força Brécourt à s’expatrier et à chercher un asile en Hollande, où il passa dans une troupe française appartenant au prince d’Orange. Quand il revint en France, sous le coup d’un procès criminel, racontent les frères Parfaict, « le Roy, informé de sa bonne volonté, dont il lui avait donné des preuves, lui accorda la grâce de rentrer dans la troupe de Molière ». Il avait déjà fait partie de cette troupe en province, et il suivit Molière à Paris, lorsque celui-ci vint s’y établir à la fin de 1658.

Il resta comédien à l’Hôtel de Bourgogne depuis 1664 jusqu’à la fermeture de ce théâtre, par suite de la jonction des deux troupes de l’Hôtel de Bourgogne et du théâtre de la rue Guénégaud, en vertu d’un ordre du Roi, daté du 15 août 1680. Mais Brécourt ne devint sociétaire, à demi-part, dans la troupe des comédiens réunis, que le 7 janvier 1682. C’est M. Dumonceau qui nous fournit ce renseignement, que nous n’avons rencontré nulle part ; c’est lui aussi qui nous apprend que la comédie de *L’Ombre de Molière* fut reprise alors au théâtre de la rue Guénégaud, et qu’elle resta au répertoire jusqu’à la mort de Brécourt en 1685. Nous lui savons gré d’avoir recueilli et publié des faits et des dates, qui ne se trouvent pas chez les historiens du Théâtre français. Quant à la première représentation de *L’Ombre de Molière*, qui eut lieu sans doute au mois de juillet 1674, tous les historiens s’accordent à dire qu’elle n’eut pas de succès. Le Chevalier de Mouhy, dans ses *Tablettes dramatiques*, affirme même qu’elle ne fut jouée qu’une seule fois, ce qui est très probable, la veuve de Molière s’étant opposée judiciairement à la représentation de cette pièce, qui n’offensait en rien la mémoire de son mari, mais qui paraissait sur une scène où il avait été plus d’une fois attaqué et insulté, de son vivant.

Nous aurions pu, dans notre notice concernant de Brécourt, faire une observation importante sur *La* *Feinte mort de Jodelet*, jouée à l’hôtel de Bourgogne, non pas après la mort de Jodelet, comédien de ce théâtre, mais après le bruit qui en avait couru et que Loret avait accueilli comme véritable dans sa *Gazette envers* du 3 avril 1660, c’est-à-dire depuis la représentation de *La Feinte mort de Jodelet*. Jodelet était peut-être déjà fort malade, mais il montait encore sur le théâtre, et le chevalier de Mouhy, dans son *Abrégé de l’histoire du Théâtre français* (tome Ier p. 438) dit expressément, en parlant de Julien Joffrin connu au théâtre sous le nom de Jodelet : « En 1660, il joua dans la comédie du Trompeur puni de Scudéry ; il mourut à la fin de la même année ». Les ouvrages du chevalier Mouhy sont sans doute remplis d’erreurs et surtout de fautes d’impression qui équivalent à des fautes d’ignorance, mais il ne faut pas oublier que ce compilateur, assez léger d’ailleurs avait en mains tous les papiers des frères et qu’il déclare, dans ses *Tablettes dramatiques*, « avoir consulté les Registres de la Comédie, les comédiens et les gens du monde les plus éclairés sur cette matière ». L’occasion est bonne pour expliquer, en peu de mots, ce que j’ai voulu faire et ce que j’ai fait en publiant deux collections moliéresques, l’une chez M. J. Gay à Genève et à Turin, l’autre à Paris, chez M. Jouaust. Je me suis proposé de réunir dans ces deux collections, la plupart des ouvrages contemporains relatifs à Molière, à sa vie et à son théâtre, ouvrages peu connus et rares la plupart Je n’ai jamais eu l’intention de les entourer de nombreuses notes et de commentaires historiques. Une simple notice, fort courte en général expose seulement, en tête de chaque volume, l’objet et la nature du volume en réunissant quelques renseignements bibliographiques qui le concernent et qui le font connaître. On réimprimera bientôt la première collection, qui est épuisée depuis longtemps et dont le prix est très élevé ; mais cette réimpression sera identique à la première édition, si ce n’est que le texte sera revu et corrigé soigneusement, ainsi que les notices, ce qui n’avait pas été fait, alors que les épreuves n’arrivaient pas même sous les yeux de l’auteur.

Enfin, dans des collections de ce genre, entreprises dans un seul intérêt et dans un seul but, également utiles et honorables, il faut que la critique juge l’ensemble, et non le détail. L’intérêt a été de servir la grande cause du molièrisme : le but, de fournir des matériaux documentaires aux historiens de Molière.

P. L. JACOB, Bibliophile.

# Tome II, numéro 23, 1er février 1881

## Paul Lacroix : La langue rythmée de Molière

source : « La langue rythmée de Molière », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome II, no 23, 1er février 1881, p. 325-328.

[1881

On a remarqué depuis longtemps que la prose de Molière était mêlée de vers, et l’on en a conclu, peut-être à tort, que Molière se préparait ainsi à mettre en vers les pièces qu’il composait en prose écrite à la hâte. On a même constaté que le monologue d’Hali, dans *Le Sicilien*, pouvait se découper en vers blancs, ou sans rime, de différentes mesures.

En écoutant avec une grande attention, au deux centième anniversaire de la Comédie-Française, les trois premiers actes du *Bourgeois gentilhomme*, joués par les meilleurs comédiens du monde, je me suis rappelé ce passage si curieux des *Réflexions critiques sur la Poésie et sur la Peinture*, de l’abbé Du Bos (Paris, Pissot, 1755, 3 vol in-12) :

Plusieurs personnes dignes de foi m’ont assuré que Molière, guidé par la force de son génie, faisait quelque chose d’approchant de ce que faisaient les Anciens, et qu’il avait imaginé des notes pour marquer les tons qu’il devait prendre en déclamant les rôles qu’il récitait toujours de la même manière. J’ai encore ouï dire que Beaubourg et quelques autres acteurs de notre Théâtre en avaient usé ainsi.

Ces tons, marqués par Molière, c’était la rythmique de son style, non seulement dans les vers, mais encore dans la prose, qu’il écrivait sans doute en la déclamant tout haut. De là, ce me semble, le balancement de la phrase et la découpure du style en vers de toutes mesures, dans lesquels sa diction supprimait parfois les *e* muets et ne faisait pas sentir les hiatus. Au reste, cette prose cadencée a beaucoup d’analogie avec les vers chantés des intermèdes de Molière, notamment avec le grand couplet des Egyptiennes du second intermède du *Malade imaginaire*, que M. Edouard Thierry a cité dans son savant et intéressant ouvrage, intitulé *Documents sur le Malade imaginaire*, où il dit, à propos de ces petits vers si bien tonifiés : « Quinault, quoi qu’on en dise, n’a jamais mis dans ses vers d’Opéra ce ravissement de tendresse et ce balancement gracieux du rythme qui produit à lui seul le vertige musical de la valse. »

Voici à peu près la coupe rythmée des vers, que l’oreille peut scander, pour ainsi dire, en les écoutant, dans la belle réponse de Cléonte à M. Jourdain qui lui demande s’il est gentilhomme :

Monsieur, la plupart des gens

Sur cette question n’hésitent pas beaucoup.

On tranche le mot aisément :

Ce nom ne fait aucun scrupule à prendre.

Pour moi, je vous l’avoue,

J’ai les sentiments,

Sur cette matière,

Un peu plus délicats.

Te trouve que toute imposture

Est indigne d’un honnête homme,

Et qu’il y a de la lâcheté

À déguiser

Ce que le Ciel nous a fait naître,

À se parer, aux yeux du monde,

D’un titre dérobé,

À se vouloir donner pour ce qu’on n’est pas.

Je suis né de parents, sans doute,

Qui ont tenu des charges honorables,

Je me suis acquis dans les armes

L’honneur de six ans de service,

Et je me trouve assez de bien

Pour avoir, dans le monde, un rang assez passable.

Mais, avec tout cela,

Je ne veux point me donner un nom,

Où d’autres en ma place croiraient pouvoir prétendre,

Et je vous dirai franchement

Que je ne suis point gentilhomme.

Écoutons maintenant la réplique de Mme Jourdain à son mari :

C’est une chose, moi,

Où je ne consentirai point :

Les alliances

Avec plus grand que soi sont sujettes, toujours

À de fâcheux inconvénients.

Je ne veux point qu’un gendre

Puisse à ma fille reprocher ses parents,

Et qu’elle ait des enfants qui aient honte,

De m’appeler leur grand-maman.

S’il fallait qu’elle me vînt visiter

En équipage de grand’dame

Et qu’elle manquât, par mégarde

À saluer quelqu’un du quartier)

On ne manquerait pas aussitôt

De dire cent sottises :

« Voyez-vous, dirait-on, cette Madame la Marque

Qui fait tant la glorieuse ?

C’est la fille de Monsieur Jourdain,

Qui était trop heureuse,

Étant petite, de jouer

À la Madame avec nous.

Elle n’a pas toujours été

Si relevée que la voilà,

Et ses deux grands père ?

Vendaient du drap

Auprès de la porte Saint-Innocent.

Ils ont amassé du bien à leurs enfants,

Qu’ils paient maintenant Peut-être bien cher en l’autre monde.

On ne devient guère

Si riche à être honnêtes gens.

Je ne veux point tous ces caquets.

Et je veux un homme, en un mot,

Qui m’ait obligation de ma fille,

Et à qui je puisse dire :

« Mettez-vous là, mon gendre, et dînez avec moi. »

Il est incontestable que Molière ne songeait pas à jeter çà et là des vers dans sa prose, mais qu’il avait trouvé que, pour la tonalité de la déclamation ou du débit oratoire, le meilleur style pour les pièces de théâtre en prose résultait du rythme phraséologique, et par conséquent de celui que donne la phrase mesurée en cadence de quatre, de cinq, de six, de sept, de huit syllabes, en ayant soin d’éviter les rimes, au lieu de les chercher.

P. L. JACOB, Bibliophile.

## Édouard Thierry : Molière et la Troupe du Palais-Royal : *Le Festin de Pierre* [*second article*]

source : « Molière et la Troupe du Palais-Royal : Le Festin de Pierre (Suite) », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome II, no 23, 1er février 1881, p. 329-342.

[1881

Aussi bien la liste de Brighelle et de Philippin est-elle un mensonge ; Molière en a fait justice. Non, Don Juan n’a pas aimé tant de fois ici, tant de fois là et tant de fois ailleurs. Il a aimé toujours et partout. Il a aimé d’un unique amour. Qui ? Le charme universel de la femme, un et infini sous, toutes ses formes. Il a aimé l’impérissable et l’immortel ; laissant aux autres ce qui passe et ce qui s’altère, la fleur aussitôt qu’elle s’épanouit, la jeunesse moins jeune d’un instant, la beauté moins belle d’une heure.

Molière le comprend bien, ce change perpétuel qui n’est même plus le change, puisqu’il a la perpétuité. Avec quel esprit, avec quel tour délicat et pénétrant il explique, il justifie ce désir qui ne peut pas se démentir lui-même en cessant de désirer, cet enchantement de l’imagination ou du cœur qui a trouvé le secret de durer toujours, à force de toujours renaître !

Toutes les belles ont droit de nous charmer, et l’avantage d’être rencontrée la première ne doit point dérober aux autres les justes prétentions qu’elles ont toutes sur nos cœurs. Pour moi, la beauté me ravit partout où je la trouve ; et je cède facilement à cette douce violence dont elle nous entraîne.

Est-ce que Molière ne s’est pas mis tout entier dans cette autre phrase :

J’ai beau être engagé, l’amour que j’ai pour une belle n’engage point mon âme à faire injustice aux autres ; je conserve des yeux pour voir le mérite de toutes et rends à chacune les hommages et les tributs où la nature nous oblige. Quoi qu’il en soit, je ne puis refuser mon cœur à tout ce que je vois d’aimable ; et, dès qu’un beau visage me le demande, si j’en avais dix mille, je les donnerais tous.

Il n’en a qu’un, mais il le multiplie en le partageant, et tous ces chers visages en auront leur part. S’il en est qui veulent davantage, ils se plaindront sans doute, mais ils se seront trompés eux-mêmes ; Don Juan ne trompe que ceux auxquels il ne se donne pas. Ce n’est qu’en se refusant qu’il serait véritablement infidèle, car il le serait à lui-même.

Voilà le Don Juan qui commence à vivre pour ne plus mourir. L’autre, le Don Juan (ou Don Jouan) de la première tradition, l’odieux et le brutal, le mauvais fils qui frappe son père devant son laquais, le bandit qui égorge en guet-apens, celui-là est mort et bien mort. La foudre du ciel lui a fait trop d’honneur en le dérobant à la potence.

Le Don Juan né de Molière, amoureux, adoré, la foudre aussi l’a touché d’un trait de feu ; mais en le châtiant elle l’a glorifié, comme elle fait de l’arbre qu’elle déchire. Tandis qu’il s’obstinait à la braver, l’amour et le repentir priaient pour lui. Done Elvire apportait aux pieds de la vengeance divine la rançon de ses larmes. Il avait disparu ; mais du gouffre au fond duquel Sganarelle l’avait vu s’abîmer, une flamme avait jailli ; à cette flamme, quand un siècle et demi eut rejeté dans le passé lointain le siècle du grand Roi, qu’il y eut sous le soleil un monde nouveau sorti des ruines du monde ancien, vint s’allumer le flambeau de notre drame moderne.

L’art renaissant emprunta à Molière le type de Don Juan Tenorio qu’achevaient encore Mozart et Lord Byron, qui se faisait rêve dans la sombre fantaisie d’Hoffmann, le rêve de cette jeune génération littéraire dont Alfred de Musset a été l’expression la plus brillante.

Alors, le Don Juan de Molière a pu rentrer parmi les siens, sans crainte d’être méconnu. Le texte original du maître est sorti des limbes de la librairie supprimée. Le théâtre lui a rendu sa place. Il retrouvait avec surprise un chef-d’œuvre oublié, un drame français de la famille du drame moderne, que tant d’années en passant croyaient avoir laissé derrière elles et qu’elles venaient à peine de rejoindre ; d’autant plus largement conçu que le merveilleux du sujet l’avait mis en dehors des règles, d’autant plus fièrement exécuté que, sans se rendre compte de la valeur du travail, pressé de le faire et avec toute sorte d’aiguillons au flanc, Molière l’avait fait d’improvisation, de génie et de colère.

La colère s’y dissimule au début. Le rideau se lève : quoi de plus innocent que cet éloge du tabac à priser et de la tabatière au point de vue des relations courtoises, fait par l’honnête Sganarelle ? On sourit généralement de ce petit hors-d’œuvre. Il semble manquer d’à-propos, vis-à-vis des tristesses du bon Gusman et du malheur de sa maîtresse ; il était cependant un à-propos, le 15 février 1665, mais vis-à-vis de la Compagnie des Indes en travail de sa création, cinq jours avant le don de 300 000 livres envoyé par le Roi à l’entreprise naissante, un mois juste avant l’assemblée des grands actionnaires, autrement dit des intéressés de 6 000 livres, laquelle assemblée se tint dans l’appartement même du Roi, pour la nomination des douze directeurs résidant à Paris, et choisit comme Président Gilbert, représentant naturel des intérêts du Roi et de la Cour.

Le gentil prélude en l’honneur du tabac à priser n’était donc pas un faux départ ou un simple caprice de l’auteur. C’était un couplet de circonstance, une allusion à une mode qui commençait, comme nous avons vu commencer, avec la royauté de 1830, la grande fortune du tabac en cigares ; c’était, ne nous le dissimulons pas, ce qu’on appellerait aujourd’hui une réclame pour la Compagnie des Indes ; grâce à cette réclame, Molière mettait sa pièce nouvelle sous le patronage de Colbert.

Elle en avait besoin.

Dans le sujet du *Festin de Pierre*, outre le succès assuré à la machine, ce qui avait tenté Molière, c’était l’occasion d’y retrouver l’hypocrisie. Elle faisait partie de la légende dramatique. La scène d’hypocrisie, au moins en germe, était consacrée par la pièce italienne et par ses deux imitations. Elle y était la conséquence du déguisement dont je parlais tout à l’heure. En prenant la mandille d’un pèlerin pour s’approcher de Don Philippe et le tuer, l’ancien Don Juan prenait aussi le langage du saint homme. Le déguisement, Molière n’en avait pas besoin, il le supprima. C’était assez d’ailleurs que son Don Juan se fût déjà travesti avec la livrée de Sganarelle. Le bon solitaire, il le garda pour son admirable épisode du Pauvre. Quant à l’indication du Don Juan hypocrite, il se réserva de la développer dans son cinquième acte, d’en faire le point culminant de son œuvre, et la dernière provocation de l’homme sans foi à l’éternelle justice.

C’est ici que le dessein de Molière se dévoile dans toute sa hardiesse, égal aux plus profondes conceptions de Shakespeare.

Vous demandez par où Don Juan peut lasser la patience de Dieu, après qu’il a tout fait impunément pour la braver ? Après qu’il a forcé les portes d’un cloître et enlevé une des filles du Seigneur, juré de flétrir toute chasteté, cherché à suborner la promise du pauvre garçon qui lui a sauvé la vie, outragé la tombe d’un adversaire qu’il a tué, bafoué le marchand qu’il ruine, souhaité la mort de son père et vu deux fois des prodiges effrayants, sans vouloir comprendre les leçons de la mort ? Il lui reste à se jeter dans l’hypocrisie.

Le crime a le danger qui finit par l’importuner lui-même. Don Juan ne renonce pas au crime, mais il trouve bon de se mettre à l’abri du danger. C’est une duperie de rester à la disposition de ceux qu’on offense. À un moment donné, les frères outragés tiennent la campagne pour venger leur sœur mise à mal. Ceux mêmes qu’on a tués se font marbre et secouent la tête. On soufflète le paysan ; mais il faut le souffleter. On éconduit le marchand qui perd ; mais il faut l’éconduire. Il y aussi une opinion publique par laquelle on se sent jugé de loin et de près. Il y a Sganarelle qu’on n’oblige pas toujours à se taire, Elvire qui conjure avec de belles larmes, un père à cheveux blancs qui adjure et qui maudit. Pour couper court à tout cela, le moyen est si simple ! Don Juan, ce matin même, en a déjà usé, sans y prendre garde, avec le désespoir d’Elvire : l’hypocrisie !

L’hypocrisie. À la réflexion, il l’a prisée davantage :

L’hypocrisie, dit-il à Sganarelle, est un vice à la mode, et tous les vices à la mode passent pour des vertus. La profession d’hypocrite a de merveilleux avantages […] On lie, à force de grimaces, une société étroite avec tous les gens du parti ; qui en choque un se les attire tous sur les bras, et ceux que l’on sait même agir de bonne foi là-dessus, et que chacun connaît pour être véritablement touchés, ceux-là […] sont le plus souvent les dupes des autres ; ils donnent dans le panneau des grimaciers et appuient aveuglément les singes de leurs actions.

[…] C’est sous cet abri favorable que je veux mettre en sûreté mes affaires. Je ne quitterai point mes douces habitudes, mais j’aurai soin de me cacher et me divertirai à petit bruit. Que si je viens à être découvert, je verrai, sans me remuer, prendre mes intérêts à toute ma cabale et je serai défendu par elle envers et contre tous. Enfin, c’est là le vrai moyen de faire impunément tout ce que je voudrai.

Mais une fois que Don Juan s’est mis en posture de jouer et de déjouer la justice humaine, une fois que l’impunité est acquise à tous ses criminels caprices, il faut bien que la justice de Dieu intervienne, ne fût-ce que pour se justifier elle-même : le ciel tonne, la foudre frappe et, par un éclatant démenti, sépare sa cause de celle de l’hypocrite.

Quelle revanche après la défaite ! Quel retour offensif contre la cabale victorieuse ! Quelle réponse à la *Relation des Plaisirs de l’île enchantée*, au désaveu royal sans désaveu et à l’interdiction sans blâme !

A quoi avait servi de défendre les trois premiers actes de *L’Imposteur*, si le cinquième acte du *Festin de Pierre* en dépassait les témérités ? Au fond, qu’était-ce que Tartuffe, et qui ce bas coquin pouvait-il représenter que lui-même ? La pièce dont il est le héros reposait moins sur un caractère général que sur une aventure singulière. On eût dit une cause célèbre mise à la scène. L’exempt qui dénouait l’action ou plutôt qui la tranchait, la qualifiait par sa présence même. Il y avait là un crime dont le châtiment appartenait à la justice. Il y un scélérat, recueilli par charité, qui travaillait à ruiner son bienfaiteur par une donation surprise, et à le faire jeter dans un de ces cachots qui ne se rouvraient plus, par une dénonciation calomnieuse. Ce scélérat avait joué la dévotion, il eût aussi bien joué tout autre rôle. Quant à ce qu’il pensait de son manège, des honnêtes gens qu’il dupait, et de la piété dont il prenait le masque et la grimace, pas un mot ; ni un monologue, ni le plus bref *a parte*. Peut-être *Tartuffe* ne se jugeait-il pas lui-même. Pour que son imposteur, car c’était le vrai mot, pût rester une figure bouffonne, Molière ne lui avait pas donné la profondeur qu’on lui prête aujourd’hui, il s’était contenté de l’énigme et du silence.

Avec Don Juan, plus d’énigme, de silence ou de détour ; ce n’était pas un malfaiteur à part, un voleur à l’hypocrisie dont il parodiait subtilement le jeu sur la scène, c’était l’hypocrisie elle-même qu’il attaquait sur le théâtre, c’était la cabale des hypocrites qu’il signalait comme une affiliation redoutable, un tiers-ordre souterrain constitué pour devenir un des corps de l’État. Les ennemis du *Tartuffe* avaient organisé contre *Tartuffe* une ligue triomphante. Ils avaient soulevé contre l’ouvrage tous les scrupules ou joués ou sincères. Ils avaient crié que le scandale avait passé toute limite. Molière leur prouvait qu’ils s’étaient trompés en leur montrant ce qu’il aurait pu faire et en les mettant au défi de supprimer son *Don Juan*, comme ils avaient suspendu *Tartuffe*, parce qu’on ne supprime pas une pièce construite sur un sujet consacré, parce que le sujet populaire *de Don Juan* autorisait la scène d’hypocrisie, et pis encore, s’il y avait quelque chose de plus odieux que le scélérat hypocrite.

Eh ! bien, oui ; il y a quelque chose de plus odieux que l’hypocrisie du suborneur et de l’assassin, c’est l’hypocrisie de l’athée.

L’hypocrisie de l’athée, voilà l’audacieuse et terrible conception de Molière. Après lui, elle restera acquise à la tradition. Rosimond, qui fera plus tard, pour le Théâtre du Marais, un quatrième *Festin de* *Pierre*, ajoutera en sous-titre : ou *L’Athée foudroyé*. Mais quel athéisme innocent et timide !

Vous riez ? Doutez-vous du pouvoir de nos dieux ?

Non ! Non ! Ces châtiments sont de vaines chimères.

Dont l’homme résolu ne s’épouvante guères

Et ce qu’il souffre en nous fait connaître en tous lieux

La faiblesse de l’homme et l’abus de tes dieux.

Jamais « Dieu », toujours « les dieux ». Aucun mot appartenant à la langue de la piété catholique ne devait être prononcé sur la scène. C’était la règle du dix-septième siècle. Comment Molière, qui en avait peu tenu compte dans *L’École des femmes* et qui venait de s’en affranchir complètement dans *Tartuffe*, s’y serait-il soumis dans cette révolte du *Festin de Pierre*?

Molière, avec *Tartuffe*, s’était trouvé en face de deux ennemis, la fausse dévotion et la dévotion sincère, d’accord l’une et l’autre pour le condamner. Quelque effort qu’il se fit pour ne pas les confondre dans son ressentiment, car enfin le Roi lui-même était en cause, on sent l’amertume de ses reproches contre les hommes de bonne foi qui se laissent prendre au piège des grimaciers, et, s’il veut bien séparer les vrais dévots des singes de leurs actions, il n’a pas l’air de leur pardonner davantage.

C’était là la faute de Molière. Qu’il mît le pied sur l’hypocrisie, à la bonne heure ! Le Roi la lui avait peut-être déjà livrée en secret, le roi et la conscience publique devaient la lui abandonner tôt ou tard ; mais il avait tort de ne pas s’arrêter là et de se faire un jeu d’alarmer par dépit la foi des honnêtes gens — qui était aussi la sienne.

La question de l’athéisme était nettement posée entre Don Juan et Sganarelle. Dès le premier acte, au mot « ciel » prononcé par Done Elvire, Don Juan fait ironiquement écho et Sganarelle, sous son regard, de répartir : « Vraiment oui, nous nous moquons bien de cela, nous autres ! »

Au troisième acte, tout le catéchisme de l’incrédulité, par demandes et par réponses :

Est-il possible que vous ne croyiez point du tout au Ciel ? — Laissons cela. — C’est-à-dire que non. Et à l’enfer ? — Eh ! — Tout de même. Et au Diable, s’il vous plaît ? — Oui, oui. — Aussi peu. Ne croyez-vous donc pas en l’autre vie ? — Ah ! Ah ! Ah !… — Qu’est-ce donc que vous croyez ? — Ce que je crois ? — Oui. — Je crois que deux et deux sont quatre, Sganarelle, et que quatre et quatre sont huit. — La belle croyance !

Si l’on reproche à Molière l’éloquence de Cléante et l’autorité de son discours critique, on n’avait pas le même reproche à lui adresser sur le propos de Sganarelle ; pour la première fois, au contraire, il mettait malicieusement la partie comique du *Festin de Pierre* dans le raisonneur, dans le personnage de la comédie chargé ordinairement d’y représenter la raison même et la conduite prudente de la vie.

En un débat où sont mis en discussion les principes les plus considérables de la doctrine morale, celui qui allait nier les vérités nécessaires était le maître, le grand seigneur avec tous les avantages de son rang, de son éducation, de son esprit, de sa parole élégante ; celui qui essayait gauchement de les défendre et du les affirmer, était le valet avec toutes les infériorités de sa condition, de sa dépendance poltronne, de sa langue maladroite, de ses ignorances et de ses ingénuités.

L’instinct est droit chez Sganarelle ; le premier mot, franc comme le bon sens populaire ; mais il n’a souvent que le premier mot. Dès qu’il a eu raison, s’il veut poursuivre, il se donne tort. Vous le preniez pour un croyant, il n’est qu’un vieil enfant crédule. Sa foi va tout juste à la superstition, et il passerait à son maître ce que celui-ci pense du ciel, si seulement son maître lui cédait sur le fait du Moine-bourru.

Que Sganarelle, pour convaincre le grand libertin, lui débite une interminable enfilée d’arguments burlesques à l’italienne, qu’il s’agite des pieds et des mains jusqu’à donner en terre avec son raisonnement qui s’y casse le nez, le dernier mot est à Don Juan. Il lui reste avec tout le monde, avec le Pauvre lui-même dont il n’a pas pu vaincre la foi par la tentation, mais dont il ne se reconnaît pas le vaincu, lorsque, lui laissant son louis d’or sans conditions, il inaugure, en concurrence avec la charité religieuse, une charité nouvelle, et remplace l’amour de Dieu dans l’aumône par l’amour de l’humanité.

Qu’est-ce à dire ? Que Molière proposait son Don Juan

Tenorio en exemple comme le modèle séduisant et supérieur de l’Athéisme ? Ne le croyez pas : dans son œuvre, où tout se mêle au courant d’une improvisation passionnée, il lui a prêté une parole saisissante, digne d’avoir été inspirée par Lucrèce et d’être retrouvée un jour par Voltaire ; mais sa pensée n’a pas été de faire éclater l’irreligion pour la gloire de l’irreligion ; il suit toujours son dessein qui est d’aller à l’hypocrisie, et, quand il semblait s’en écarter davantage, il la rejoignait par le chemin le plus sûr.

D’où est parti Tartuffe ? On l’ignore. On ne sait rien de ses commencements. Il sort de l’ombre. D’où part Don Juan ? Nous le savons : il a commencé à la lumière. C’est à la clarté du jour qu’il a commis tous ses déportements. Il a été un malfaiteur public, un impie déclaré, et, quand la réprobation universelle est devenue trop forte pour qu’il y pût résister plus longtemps, il lui a échappé par le mensonge d’une conversion sacrilège.

Vous qui demandiez ce qu’il y avait derrière le masque de l’hypocrite, puisque Tartuffe n’a jamais quitté le sien, regardez Don Juan, au moment où il prend la livrée de la cabale : derrière le masque de l’hypocrite, il y a l’athée.

La revanche est-elle assez complète ? Elle le sera trop tout à l’heure. Malheureusement tout n’est pas fini avec le châtiment tragique. Ce n’est pas assez pour Molière d’avoir ouvert sous l’hypocrite le puits de l’abîme et d’y avoir précipité tous ses ennemis, il continue à punir ceux qui ne l’ont pas assez défendu en s’amusant à scandaliser leurs scrupules par une dernière bouffonnerie. Oui, la foudre a confondu l’athée ; mais quand ce n’est plus Don Juan qui se moque des avertissements d’en haut, c’est Sganarelle, l’honnête homme, qui le prend familièrement avec la colère divine. Au cri de rage que jette Don Juan foudroyé, répond presque aussitôt une hilarité générale. Qu’est-ce donc ? Ce n’est rien. C’est Sganarelle près de qui le feu du ciel vient de passer, sans le troubler autrement que par rapport à ses intérêts les plus terrestres, et qui, penché avec effarement au-dessus du trou de l’enfer, y suit des yeux son maître disparu, en criant : « Mes gages ! Mes gages ! »

« Votre figure hoche la tête, et moi je la secoue » disait à Molière une femme de grand sens. C’est le sieur de Rochemont qui rapporte le mot, et je l’accepte sur sa foi, même avec l’éloge qu’il ajoute ; mais cette femme de grand sens ne devait pas entendre par là que la pièce « n’était rien qui vaille » ; elle cherchait bien plutôt à rendre, sur l’effet de certaines parties de la représentation, un sentiment de doute et malaise qu’elle n’était pas seule à éprouver.

Les deux premières représentations du *Festin de Pierre* avaient eu lieu le Dimanche et le Mardi-gras, deux jours faits pour excuser bien des licences ; mais le mardi-gras confine aux Cendres. Dès la troisième représentation (Vendredi, 20 février) on était en carême, on marchait à la semaine sainte. Les Grands-jours de la piété approchaient. Les esprits se rendaient plus délicats sur ce qui touchait aux choses de la religion. Il fallut ménager cette délicatesse et lui sacrifier tout ce qu’elle n’aurait plus souffert — sacrifice aisé après tout, puisqu’on le faisait à un succès fructueux. Il eût été trop maladroit de compromettre la fortune de la pièce devant une recette moyenne de 1 340 livres.

Il y eut quinze représentations, du dimanche gras au vendredi 20 mars, avant-veille du dimanche de la Passion, où eut lieu la clôture annuelle du Théâtre ; mais, malgré les amendements de la comédie et les pleines chambrées, l’impression resta telle qu’elle avait été dès premier moment[[52]](#footnote-52). Le Roi s’abstint de voir *Le* *Festin de Pierre*. Lorsque le Palais-Royal se rouvrit, après Pâques, la pièce ne reparut pas sur l’affiche, et Molière n’en fit jamais la reprise. La pièce restait suspecte, sinon condamnée. La Grange et Vinot la publièrent pour la première fois dans leur édition de 1682, mais avec les coupures faites primitivement sur le manuscrit du souffleur. A cette époque, le puissant original de Molière était déjà depuis cinq ans remplacé à la scène par l’adroite réduction de Thomas Corneille.

Un détail qu’on remarque naturellement, en suivant dans La Grange les représentations du *Festin de Pierre*, c’est que, à aucun autre moment, les aumônes faites aux religieux ne sont aussi fréquentes ; à partir du 8 mars, elles deviennent journalières, et on se demande s’il n’y a pas un peu de politique dans cette distribution assez opportune de trente sous, de trois, de cinq, de sept livres même ? Si Molière ne rachète pas là sa téméraire variante : « Je te le donne pour l’amour de l’humanité » ?

Mais en réfléchissant que le dénouement du *Festin de Pierre*, Don Juan foudroyé, Don Juan précipité dans le gouffre de feu, se faisait avec un grand appareil de feux d’artifice, que les religieux ainsi gratifiés sont toujours de l’ordre des Capucins, et que les Capucins s’étaient donné la fonction d’éteindre les incendies, on s’aperçoit que ces aumônes étaient le prix d’un service de sûreté contre le feu.

D’une remarque, une autre remarque, une autre question : est-ce par hasard que l’humble et héroïque mendiant de Molière, résolu à mourir de faim plutôt que de jurer, s’appelle Francisque, autant dire François ou Franciscain, ce qui est encore Capucin ?

Lorsque la commune tradition fait mourir Molière assisté et béni par deux saintes filles auxquelles il donnait l’hospitalité tous les ans, quand elles venaient quêter à Paris, vers le temps du carême, est-ce par hasard aussi que ces religieuses se seraient encore trouvées des Clarisses, appartenant toujours à l’ordre de Saint-François, à cette famille dès Franciscaines dont elles étaient la seconde branche ?

On voit que le dévouement des Pères Capucins n’hésitait pas à faire le service de sûreté dans les théâtres, et il est permis de croire que Molière était avec eux en des termes de mutuelle cordialité.

(à suivre.)

Ed. THIERRY

## Charles Marie : M. Dumas fils et *Amphitryon*

source : « M. Dumas fils et Amphitryon », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome II, no 23, 1er février 1881, p. 343-344.

[1881

Dans la préface de *L’Étrangère*, après avoir parlé de la récente tentative d’introduction du naturalisme au théâtre, M. A. Dumas poursuit ainsi :

Ce que dit la nouvelle école en question, Boileau l’a dit dans ce vers bien connu :

« J’appelle un chat un chat, et Rolet un fripon. »

Ce qui n’empêchait pas son ami et contemporain Molière de se tenir, avec les mots, dans une mesure qu’il savait être la bonne. La mesure, la proportion et le goût, sont en effet ce qui constitue la supériorité de notre esprit national, et les merveilleuses scènes d’Alcmène et d’Amphitryon, de Cléanthis et de Sosie, où l’auteur force tous les spectateurs à voir ce qu’il ne veut pas leur montrer, et à rire ce qu’il ne leur dit jamais, resteront les exemples achevés, éternels, et probablement inimitables, de l’art de tout dire devant un public qui ne doit pas tout entendre.

Sans nous occuper de la nouvelle école citée plus haut, considérons en lui-même ce jugement sur *Amphitryon*, et rapprochons-en ce que dit Voltaire sur la même comédie.

Dans son sommaire d’*Amphitryon*, Voltaire dit simplement que c’est « une pièce faite pour plaire aux plus grossiers comme aux plus délicats ». Ici, Voltaire ne se met pas en grands frais d’imagination, car il ne fait que reproduire en raccourci le jugement de La Bruyère sur Rabelais. Aussi l’appréciation de M. Dumas laisse-t-elle bien loin derrière elle celle de Voltaire.

Il appartenait à l’un des maîtres de la langue et de la scène françaises au xixe siècle d’apprécier aussi justement une œuvre, souvent décriée, et dans laquelle les plus grandes difficultés qu’il soit possible d’imaginer, difficultés de sujet, de rythme, etc., se trouvent surmontées avec le plus rare bonheur. D’où il résulte que le jugement de M. Dumas est… achevé, définitif et sans appel possible.

Puisqu’il s’agit d’*Amphitryon*, ce vrai régal de gourmet littéraire, que M. H. de Lapommeraye nous permette de lui poser une question. Pourquoi, dans sa très habile défense ayant pour titre *Molière & Bossuet*, a-t-il (p. 67) traité cette merveilleuse comédie de « vilaine et trop charmante polissonnerie » ? Connaissant l’éclectisme de M. de Lapommeraye, nous pensons bien qu’il a fait là une concession à Mr Veuillot. Mais où donc était la nécessité de faire cette concession ?

Ch. MARIE.

# Tome II, numéro 24, 1er mars 1881

## Documents relatifs au Jubilé de la Comédie

source : « Documents relatifs au Jubilé de la Comédie », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome II, no 24, 1er mars 1881, p. 355-359.

[1881

Budapest, le 25 Octobre 1880.

Monsieur le Directeur,

Hors des théâtres français, le théâtre national hongrois de Budapest est la scène unique où l’on joue presque toutes les comédies de Molière. Notre répertoire contient *Le* *Misanthrope*, *Le* *Tartuffe*, *L’Avare*, *Les* *Femmes savantes*, *L’École des femmes*, *L’École des maris*, *L’Étourdi*, *Sganarelle*, *Le* *Mariage forcé* et *Les* *Précieuses ridicules*. Les autres sont en préparation.

Une société littéraire, qui porte le nom d’un de nos plus excellents écrivains dramatiques, le « Kisfaludy-Jàrsasàg », a soigné la traduction la plus consciencieuse de toutes les œuvres de Molière ; la direction du Théâtre National fait son possible pour les faire représenter dignement ; et le public hongrois estime les pièces du créateur de la comédie, et en est charmé et enthousiasmé presque autant que le public français.

Nous souhaitons témoigner l’estime et l’hommage de notre théâtre, de notre littérature et du public hongrois envers l’illustre poète, et vous prions, M. le Directeur, de bien vouloir accepter cette couronne de laurier à l’occasion du 200e anniversaire de la fondation de la Comédie-Française, et lui accorder une modeste place parmi les enseignes glorieuses avec lesquelles la Comédie-Française fête la mémoire du Fondateur de la première scène du monde.

Agréez, Monsieur le Directeur, l’assurance des sentiments les plus respectueux vos tout dévoués

Édouard Tanlay,   
Directeur de la Section Dramatique.

Baron Frédéric Podmanitzky,  
Intendant des Théâtres de Budapest.

Voici la réponse de M. l’Administrateur-Général :

Paris, le 12 novembre 1880

Messieurs,

Vous avez bien voulu, par votre lettre en date du 25 Octobre, me témoigner, dans les termes les plus flatteurs, toute votre sympathie pour la Comédie française et votre désir de prendre part à la célébration de son deux-centième anniversaire. Vous me faisiez en même temps remettre, par les mains de M. Emeric de Husyar, une magnifique couronne de laurier, aux couleurs nationales hongroises, destinée à prendre place, dans nos Archives, parmi les souvenirs qui nous resteront de cette fête.

Je me suis empressé de communiquer au Comité des Sociétaires votre lettre et de mettre sous ses yeux l’envoi dont elle était accompagnée. Les inscriptions gravées sur les banderoles de la couronne disent dans quelle haute estime est chez vous le grand nom de Molière ! Nous savons que Molière trouve parmi vos poètes nationaux des traducteurs fidèles, chez vos artistes des interprètes supérieurs, dans votre public des admirateurs passionnés. Il y a donc, entre vous et la Comédie française, des liens que nous sommes heureux de voir se resserrer par les relations amicales désormais établies entre nous.

Les Sociétaires de la Comédie-Française ont été très touchés et très flattés de votre lettre ainsi que de votre envoi. Ils m’ont chargé d’être auprès de vous l’interprète de leurs sentiments, et, pour mieux vous témoigner toute leur sympathique gratitude, ils ont voulu, Messieurs, que la présente lettre portât la signature de chacun de vos très-dévoués serviteurs.

Emile PERRIN.

Enfin, à la séance du Comité d’Administration du vendredi 24 Décembre, M. l’Administrateur Général terminait ainsi son Rapport de fin d’année sur les opérations de 1880 :

Dans ce résumé rapide de vos travaux de cette année, je ne saurais passer sous silence la bonne fortune qui vous est échue de pouvoir fêter le deux-centième anniversaire de la fondation de la Comédie-Française.

Vous avez voulu donner un éclat exceptionnel à cette fête de famille, qui ne revient qu’à de si longs intervalles et que nul ne peut voir deux fois. Vous avez voulu écrire dans vos Annales la date du 21 Octobre 1880 et y lier votre souvenir. Les Sociétaires du siècle dernier y avaient à peine songé. Nous sommes devenus, nous devons être plus respectueux envers le passé, car la gloire de votre illustre Fondateur grandit à mesure que s’éloigne le temps où il a vécu. Plus que jamais à cette heure son nom protège, défend, enrichit cette Maison qu’il a fondée et ouverte aux grandes œuvres de l’esprit humain. Elle compte donc aujourd’hui deux cents ans de noblesse par une filiation directe et non interrompue : combien peu d’institutions en France peuvent se dire deux fois séculaires !

Le public s’est associé à vous dans ce pieux hommage de la reconnaissance : il vous a donné, par un concours empressé, la mesure de l’intérêt qu’il porte à la Comédie française, de ce qu’il attend d’elle et de ce qu’elle lui doit.

Emile PERRIN.

# Tome III, numéro 25, 1er avril 1881

## Paul Lacroix : Le prologue du *Favori*

source : « Le prologue du *Favori* », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome III, no 25, 1er avril 1881, p. 3-5.

[1881

Le moindre nouveau détail relatif à Molière a sa valeur et doit être recueilli dans l’intérêt de son histoire, qui est encore à faire. On savait que le vendredi 12 juin 1665 la troupe du Palais-Royal avait présenté, dans les jardins de Versailles, une comédie de Melle Des Jardins, intitulée *Le Favori*, que Molière avait fait « un prologue, dit La Grange dans son *Registre*, en marquis ridicule qui voulait être sur le théâtre malgré les gardes et qui eut une conversation risible avec une actrice qui fit la Marquise ridicule, placée au milieu de l’assemblée. » Loret, dans sa *Gazette* en vers du 21 juin, a fait le récit de cette représentation, sans parler toutefois du prologue composé et joué par Molière. On ne connaissait pas d’autre récit de la fête nocturne, donnée à la cour, dans les jardins de Versailles, le 12 juin 1665, et que « la troupe plaisante et comique, qu’on peut appeler *moliérique* » dit Loret, s’était chargée d’animer, en insérant dans la pièce du *Favori* « plusieurs ravissants concerts, composés d’instruments et d’airs. »

Mais une Description de la fête que le roi a faite à Versailles, écrite à monseigneur le duc de st aignan par Mlle Des Jardins a été copiée de la main de Conrart dans le tome xi de son grand *Recueil* in-fol., pages 469-73. Il suffira d’en extraire ce qui concerne la représentation théâtrale imaginée et dirigée par Molière :

Dans cet aimable lieu dont les sombres allées

Pour les rayons du jour semblent être voilées,

Dans un endroit bordé de rameaux toujours verts

Où viennent aboutir quatre sentiers divers,

Au sortir d’un parterre et grand et magnifique,

Fut tracé le dessein d’un Théâtre rustique

Où semblait être vu, comme en éloignement,

De mille chutes d’eau le champêtre agrément.

Cent portiques divers décoraient ce Théâtre

Et, bien que le gazon y tient lieu de l’albâtre,

Son rustique ornement avait tant de beauté

Que le jaspe et le bronze auraient moins éclaté ;

Mille cyprès, que l’art avait rendus solides,

Faisaient un double rang de vertes pyramides

Où cent vases de fleurs formés différemment

Servaient comme de baze et de couronnement

Et formaient un émail de fleurs et de verdure

Le plus beau que jamais produisit la Nature.

Cent flambeaux de cristal, dans les airs soutenus

Par de fermes liens, à nos yeux inconnus,

Et qui dans cet endroit semblaient percer la nue,

Paraissaient enchantés à notre faible vue.

Plusieurs myrtes taillés servaient de piédestal

À cent autres flambeaux d’agathe et de cristal,

D’où sortait tant d’éclat, de feux et de lumières

Que les yeux les plus fiers en baissaient les paupières…

De deux antres profonds que fermaient deux portiques

S’entendaient tour à tour deux diverses musiques

Qui faisaient résonner les échos de ces lieux,

D’un concert plus charmant que n’est celui des dieux…

Quand par tous les secrets que la musique emploie

Pour mettre dans une âme une pente à la joie,

On jugea que les cœurs étaient bien disposés

À goûter les plaisirs qu’on s’était proposés,

Cet homme si fameux, que l’univers admire,

Dont la fine morale instruit en faisant rire,

Du *Marquis ridicule* enrichit le tableau,

Et fit sur ce sujet un usage nouveau.

Une autre comédie, après cela, commence….

Mais, Duc, sur cet article agréez mon silence.

Par des raisons qu’il est bon de celer,

Je ne dis point si la pièce fût belle

Et je suis le serment de n’en jamais parler,

Dût même son Auteur m’en faire une querelle.

Je sais qu’elle fût bien jouée,

Et que pendant le repos des acteurs,

Une voix qui ne peut être assez bien louée

Charme de tout le monde et l’oreille et les cœurs ;

Si ce fût une fille ou si ce fût un ange,

C’est ce que je ne sais pas bien,

Et je le donne au plus fin musicien

À ne pas sur ce point souvent prendre le change.

Puis, suivit un ballet, aussi bien inventé

Qu’il parut agréable et bien exécuté.

Il n’était pas fini, qu’un bal incomparable

Acheva cette fête à jamais mémorable.

Les quatre vers qui se rapportent à Molière, sans le nommer cependant, ont une importance sérieuse dans un sujet aussi peu connu que cette fête de Versailles du 12 juin 1665. On y voit que Molière était dès lors considéré comme un philosophe, comme un moraliste, « dont la fine morale instruit en faisant rire » et que le prologue du *Favori* était un ouvrage nouveau de Molière, qui y avait fait « le tableau du *Marquis* *ridicule*. » Retrouvera-t-on ce prologue ?

P. L. JACOB,  
*bibliophile*.

## Édouard Thierry : Molière et sa troupe au Palais-Royal. *Le Favori*, tragi-comédie en cinq actes en vers, de Mlle Des Jardins

source : « Molière et sa troupe au Palais-Royal. *Le Favori*, tragi-comédie en cinq actes en vers, de Mlle Des Jardins », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome III, no 25, 1er avril 1881, p. 6-18.

[1881

Pendant la clôture, l’assemblée des Comédiens remit en question le renvoi de Mlle Du Croisy. L’année précédente, l’actrice déjà menacée avait été réduite, ou s’était réduite elle-même par prudence à la demi-part ; cette année, la Compagnie supprima l’autre, malgré l’estime dont son mari jouissait parmi ses camarades et sans que celui-ci paraisse avoir rien fait pour détourner le coup. Ainsi sortit de la troupe cette « peste doucereuse » comme l’a qualifiée Molière dans la distribution des rôles de *L’Impromptu de Versailles*. Peste, soit ; pas si doucereuse cependant ; car elle avait aussi la main prompte, et une de ses vivacités faillit un jour faire bâtonner le pauvre Du Croisy par le père d’un domestique (d’un apprenti comédien ?) nommé La Roze, qu’elle avait lestement souffleté.

Le départ de Mlle Du Croisy et la mort de Du Parc (28 Octobre 1664) laissèrent donc deux parts vacantes ; mais, depuis sa rentrée au Palais-Royal, Gros-René était allé s’effaçant devant le public, par l’effet d’une mauvaise santé peut-être ; on ne jugea pas qu’il y eût lieu de les remplacer l’un ni l’autre, et les deux parts firent retour à la Compagnie. La troupe, composée de douze comédiens, se prépara pour la rentrée en montant *Le Favori* de Mlle Des Jardins, tandis que le Roi relevait l’ordre militaire de Saint-Michel et Lazare, et que Mme la duchesse de Vendôme, accompagnée de Mlle de Nemours, faisait le voyage d’Annecy pour y assister aux grandes fêtes de la canonisation du bienheureux François de Sales.

Il ne faut pas trop demander compte à Molière de la valeur des pièces qu’il représenta concurremment avec les siennes. L’Hôtel de Bourgogne et le Marais, qui avaient la clientèle des grands auteurs, continuaient à tenir le Palais-Royal en interdit et défendaient aux illustres de s’y faire jouer. Mlle Des Jardins était bien un des auteurs de l’Hôtel de Bourgogne. Elle y avait déjà eu deux tragédies représentées et son nom n’était pas un des moins connus du public ; mais, supposé que le Théâtre des Grands Comédiens eût cru devoir la retenir, on ne disciplinait pas aisément Mlle Des Jardins qui avait mis, comme plusieurs l’ont fait après elle, son imagination dans sa vie, si bien que la première entraînait l’autre et la menait à la cavalière.

Voiture, qui l’avait vue enfant, prophétisa sur elle, disant qu’elle aurait beaucoup d’esprit, mais qu’elle serait folle. Elle n’y manqua pas d’un mot. Elle fit tout de suite des vers, des madrigaux, des élégies qui n’étaient pas de son âge, et, quand elle les déclamait, quand elle les jouait, — car elle était en scène, c’était avec un désordre de gestes, une langueur de voix et de regards qui gênaient ses auditeurs. Tallemant avoue qu’elle lui a fait baisser plus de cent fois les yeux. Au bout de ces délires, il y avait nécessairement toutes les aventures qu’elle cherchait. Elle n’était pas jolie : la petite vérole avait passé par là ; mais elle était jeune, elle avait de la physionomie et du feu, l’air du talent et de la passion.

Quand elle revint à Paris, car elle avait longtemps disparu et peut-être beaucoup voyagé dans la province, ce fut pour y cacher les suites d’une faute où elle avait entraîné un de ses cousins avec elle. La duchesse de Rohan, qui reçut sa confidence, la protégea contre sa famille irritée, lui fit une pension et la plaça dans une maison garnie. Ses vers avaient commencé à se répandre ; elle entra en commerce avec les beaux-esprits, les attira chez elle et devint elle-même bel-esprit de profession. L’abbé d’Aubignac, toujours blessé à l’endroit de Corneille qui n’avait pas voulu prendre de ses leçons, se chargea d’apprendre le théâtre à Mlle Des Jardins et de lui faire faire un chef-d’œuvre. Il lui donna le plan d’une tragédie que l’élève mit docilement en vers. C’était un *Manlius Torquatus.* Le maître proclama partout le mérite de *Manlius*. L’approbation de l’abbé d’Aubignac faisait autorité ; l’Hôtel de Bourgogne reçut la pièce et la joua sur sa garantie. En somme la représentation paraît avoir été heureuse. Loret — mais aussi c’était Loret — n’y compta pas moins de cinq cents beaux endroits, ce qui fit peut-être que Corneille y trouva quelque chose à reprendre, le dénouement, par exemple, où Manlius Torquatus corrige un peu l’histoire et accorde la grâce de son fils. Corneille fut imprudent ; la colère de l’abbé se ralluma, et il vengea *Manlius* sur *Sophonisbe*. De Vizé prit la défense de Corneille ; il y eut bien de l’encre répandue, mais sans qu’il en jaillît une seule tache sur la blanche tunique de la nouvelle Muse. Tout le monde fut d’accord pour mettre le mérite de Mlle Des Jardins en dehors et au-dessus du débat. La gloire du *Manlius*, de Vizé le déclara lui-même, n’était due « qu’à la beauté des vers de cette incomparable fille » ; quant au magnifique jugement rendu par l’auteur de *La* *Pratique du Théâtre*: « Jusqu’ici nous n’avions que des quarts de pièces, *Manlius* en est une entière, » si *Manlius* ne l’avait pas réalisé du premier coup, c’était affaire à en frapper un second. L’année suivante, Mlle Des Jardins donna *Nitétis ;* mais un premier succès ne manque guère de rendre le second plus difficile ; autant le public se prête d’abord à cette surprise qui entre pour une part dans l’enthousiasme, autant il s’en défie plus tard et craint de se faire illusion : *Nitétis* ne dût pas réussir, cela se sent. Sous couleur de générosité, l’abbé d’Aubignac se hâta de déclarer qu’il n’était pour rien dans la nouvelle tragédie. Mlle Des Jardins en mit une autre sur le chantier, sans que l’Hôtel de Bourgogne parût s’intéresser à son travail. Elle en était là, attendant quelque retour des comédiens, feignant de n’être pas prête, boudant et écrivant quelques nouvelles assez en vogue, lorsqu’un besoin d’argent fit sortir *Le Favori* de son tiroir, voici dans quelles circonstances ; l’histoire est singulière et ne pouvait arriver qu’à elle.

Pendant l’hiver de 1660, — Tallemant des Réaux donne la date — elle était dans un bal où se trouvait aussi un jeune homme de bonne mine, le fils du musicien Boisset, de la Chapelle du Roi, qui se nommait Villedieu et qui portait l’épée. Ce jeune homme, après avoir quitté le bal, y rentra quelque temps après, faute d’avoir pu se faire ouvrir sa porte. Il racontait gaiement sa mésaventure, et, gaiement, Mlle Des Jardins de lui offrir son lit. Honni soit qui mal y pense ! Tallemant des Réaux, lui-même, se garde d’y penser mai ; mais enfin, voici Villedieu établi dans l’alcôve de la muse et l’y voici tout d’un coup malade à mourir. Voici Mlle Des Jardins accourue au chevet de son hôte, et y veillant six semaines avec la romanesque ardeur qu’elle portait dans tout. Il est certain qu’un pareil dévouement ne pouvait être payé que par un mariage. Villedieu en était d’accord ; mais au moment d’acquitter la dette, il confessa qu’il était marié.

C’était un empêchement sérieux ; mais, comme il y avait déjà séparation de fait, la loi pouvait consentir à casser le mariage. Mlle Des Jardins proposa le moyen, comme elle l’eût employé dans quelque nouvelle galante. Le jeune homme ne le rejeta pas, et tous les deux en furent si enchantés qu’ils tinrent tout de suite la chose faite. Mlle Des Jardins échangea son nom contre celui de Mme de Villedieu. Était-elle bien Mme de Villedieu ? Villedieu dit oui d’abord, puis il dit non. La dame disait toujours oui, et adressait des vers passionnés à son ingrat qui finit par se sauver du ridicule en se jetant dans l’expédition de Gigéry. Pour s’embarquer à Marseille avec le Duc de Beaufort, il devait traverser Avignon, elle prit la résolution de l’y rejoindre. Le voyage était une affaire de trente pistoles ; ne les ayant pas et pressée de se les procurer, elle proposa *Le Favori* à Molière.

S’il faut en croire Tallemant des Réaux, entre Molière et la soi-disant Mme de Villedieu la connaissance datait de plus haut ; elle n’était pas à faire, mais à refaire. Lorsque Molière alla rendre visite à Mlle Des Jardins dans sa chambre garnie, la Muse était encore couchée et, comme le visiteur entrait en la cherchant des yeux, une voix, sortant du lit, dit assez haut : « Est-il possible que M. de Molière ne me reconnaisse point ? » Molière s’approcha, s’excusant sur l’ombre des rideaux. Les rideaux écartés, les fenêtres ouvertes, il fut encore obligé de s’excuser sur la coiffe de nuit : « Allez, lui dit la dame, vous êtes un ingrat. Quand vous jouiez à Narbonne, on n’allait à votre théâtre que pour me voir. »

D’après cette phrase équivoque, on a cru pouvoir entendre que Mlle Desjardins avait été comédienne dans la troupe de Molière ; ce qui est aussi probable, c’est qu’elle fît quelque séjour à Narbonne où elle dût donner le ton comme précieuse de haut étage, et que, lorsqu’elle allait à la comédie, ses soupirants l’y suivaient pour lui faire leur cour.

Quoi qu’il en soit, elle s’était plus récemment recommandée à Molière dans son *Recueil de poésies* imprimé en 1664, où elle l’avait loué d’une manière ingénieuse[[53]](#footnote-53). Dans le même recueil, elle avait fait un portrait du Berger Arténis qui était celui de Louis quatorze, — n’osant, la pauvrette ! — élever ses regards jusqu’au Roi qu’en le voilant sous un nom champêtre.

Elle avait écrit une sorte de joli conte allégorique et adulateur, intitulé *Le Carrousel de Monseigneur le Dauphin*. Elle n’avait pas oublié non plus le Duc de Saint-Aignan, à qui elle avait dédié sa *Nitétis*.

En un mot, elle n’était pas maladroite.

Elle apportait une tragi-comédie à Molière — c’était toujours le prendre par son faible — et une tragi-comédie qui n’avait pas encore cessé d’avoir un intérêt de circonstance. Molière avança sur *Le Favori* les trente pistoles en question. Il monta la pièce, la joua pour la première fois le 24 avril, prolongea les représentations jusqu’au 24 Mai, par respect pour le genre et en dépit des recettes ; après quoi la pièce avait disparu sans bruit, lorsque le Duc de Saint-Aignan lui fit une brillante résurrection d’un jour, en la demandant le 12 ou plutôt le 13 Juin[[54]](#footnote-54), par ordre du Roi, pour Versailles.

Le Roi donnait, ce jour-là, une des plus belles fêtes où se soit signalée sa magnificence. Il y avait un temps d’arrêt dans la maladie de la Reine-mère. On se reprenait à l’espoir d’une guérison qui ne pouvait hélas ! Être obtenue que d’un miracle ; mais comment aussi douter d’un miracle sollicité par tant de dévotions des deux Reines, par l’intercession de si saintes reliques envoyées de toutes parts ? La Cour était dans la joie. Louis quatorze dédia à la convalescence de sa mère une des grandes journées de Versailles, et, quoique le caractère de celle-ci eût quelque intention de tourner vers le champêtre, la tragi-comédie n’y fût pas moins admise au nombre des divertissements.

Il est vrai que le théâtre, lui-même, les trois théâtres, car il y en avait trois, celui du milieu dressé pour les comédiens, les deux autres pour la musique, répondaient mieux par leur aspect du dessein général de la fête. Ils étaient le chef-d’œuvre des jardiniers et de Vigarani, l’habile architecte-décorateur en feuillage. De grandes arcades de branches de cyprès[[55]](#footnote-55) les reliaient les uns aux autres en les séparant, et quarante cyprès de douze pieds de haut, plantés à droite et à gauche de chacun d’eux, faisaient l’admiration de tout le monde.

Le théâtre de comédie représentait un vaste jardin d’espaliers, encadré à droite et à gauche par deux grands corps de logis, au fond par un riche portique. Au-delà de ce portique commençait une allée de charmes qui s’en allait décroissant à perte de vue et s’enfonçant dans l’épaisseur d’un bois.

Le long des espaliers, des deux côtés de la scène se profilaient trois lignes d’orangers entremêlées de girandes de cristal qui produisaient l’effet charmant de fleurs de feu parmi la verdure.

Ajoutez, pour enfermer le tout, des myrtes de dix pieds formant deux petits bois sous les arcades, et, pour tout éclairer, cent lustres de cristal, secondés par plus de 4 000 autres lumières.

Ce fût sur ce théâtre merveilleux que *Le Favori* eût l’honneur d’être joué.

Mais avant de donner la parole aux alexandrins, Molière la prit lui-même, soit pour ne pas rester en dehors de la représentation, s’il n’y avait pas de rôle, soit pour égayer un spectacle bien sérieux, aller au-devant de quelque danger peut-être, et adresser au Roi un compliment : « Il fit donc un prologue », comme dit La Grange, « en marquis ridicule qui voulait être sur le théâtre malgré les gardes et eut une conversation risible avec une autre actrice qui fit la marquise ridicule au milieu de l’assemblée. »

Voilà le canevas. Nous n’en savons pas davantage ; nous en savons assez toutefois pour reconnaître là, sinon l’origine, une des origines au moins d’un genre d’intermèdes, renouvelé de nos jours, à titre d’invention, par nos théâtres de vaudeville : le comédien — Arnal ou Ravel — dans la salle.

Mais quel pouvait être le danger du *Favori*, à la Cour ? Celui d’une pièce de circonstance d’abord, j’en ai dit quelque chose — venue après son temps ensuite.

L’ouvrage devait avoir été conçu pendant le procès de l’ex-Surintendant — l’idée vient de là : la disgrâce d’un illustre Favori — et terminé avant l’arrêt de la chambre de justice ; car le drame se dénoue par la clémence du roi de Barcelone, mieux que sa clémence, Moncade rétabli dans la faveur de son maître et ses ennemis confondus.

L’allusion à la disgrâce de Fouquet ne se dissimule pas un seul instant. Quand le rideau se lève, on est dans les magnifiques jardins de Moncade, le Roi y fait à son favori l’honneur d’être son hôte, et bientôt ce généreux, ce grand ministre d’État va être arrêté au milieu de la fête qu’il donne à son maître.

Ce n’est pas tout. Ce coup de foudre ne surprend pas Moncade, il y était préparé. S’ouvrant de ses ennemis à Don Alvar, l’honnête homme de la pièce, il lui montre par où s’est souvent écroulée la fortune de ses pareils. Ce n’est pas toujours un crime qui les perd, il suffit d’un peu de jalousie que donnerait leur mérite personnel à celui d’un jeune prince :

Auprès des souverains il est de certains crimes,

Qui, bien qu’ils ne soient point défendus par nos lois,

Blessent jusques au cœur la personne des Rois.

Un prince tient du ciel la suprême puissance,

Le droit de commander est un bien de naissance ;

Mais cet esprit du monde et ce tendre talent

Qui tiennent moins du roi que de l’homme galant,

Comme un prince ne peut les devoir qu’à lui-même,

Il en est plus jaloux que du pouvoir suprême,

Et c’est sur un tel point qu’un ministre prudent

Doit éviter surtout d’être son concurrent,

Qu’il doit incessamment veiller sur sa personne ;

Car, de quelques projets qu’un monarque soupçonne,

Tout est également redoutable pour nous

Et ses moindres désirs sont des désirs jaloux.

Que dut penser Louis XIV si véritablement il n’avait jamais pardonné à Fouquet l’éclat de ses plaisirs et l’imprudence qu’avait eue ce magnifique de se rencontrer en rival dans le secret des royales amours ? Que dut penser la Cour à voir le maître aussi directement mis en cause ? Le regard indiscret jeté par Mlle Des Jardins dans la conscience du prince courait grand risque de déplaire ; il n’en fut rien. Le Roi ne parut pas avoir compris. Au reste, la Cour n’eut pas longtemps l’avantage de juger son prince en baissant les yeux ; presque aussitôt la pièce se retourna contre elle et le Roi prit à son tour le plaisir de la revanche.

Il ne faut ni déprécier ni surfaire la pièce de Mlle Des Jardins ; elle n’est que ce qu’elle est, mais elle est. Pièce oubliée, qui n’a pas eu ce qui fait vivre les chefs-d’œuvre ; mais à laquelle il n’a manqué que cela, et qui n’en est pas moins curieuse et hardie. Molière lui a fait l’honneur de ne pas la perdre de vue.

Elle commence par des subtilités de sentiment. Sans être ingrat envers le Roi qui le comble de ses bienfaits, Moncade est triste et chagrin, il est malheureux de cette faveur que tout le monde lui envie. Il aspire à s’y soustraire, afin de pouvoir se reconnaître au milieu de ces honneurs que l’on recherche en lui plus que lui-même : son mérite est jaloux de sa fortune.

D’un autre côté, le Roi, dont l’amitié est délicate, se plaint justement de voir Moncade malheureux par elle et lui ordonne d’être heureux par elle sous peine d’encourir sa colère, et l’effet suit de près la menace.

Mais, après ce début qui sent son théâtre espagnol, on entre dans une pièce française dont l’idée est plus simple et s’explique en deux mots : une disgrâce à la Cour.

Outre l’héroïque mélancolie de Moncade, l’idée d’une disgrâce à la Cour a dû sourire à Molière ; c’est elle qui lui aura plu d’aider l’auteur à dégager de sa première fable, en tournant le drame à la satire.

Clotaire et Done Elvire, qui représente la Cour par ses pires côtés, n’ont plus rien de la poésie des belles âmes et ne parlent pas la même langue. L’un, prince étranger, dépossédé de ses États, à qui Moncade fait servir une pension, et qui se proclame son ami inséparable, l’autre, coquette ambitieuse, qui sait bien que Moncade ne l’aime pas, mais qui ne se soucie que de le surprendre par un gracieux manège et de l’enlever à un sérieux amour sont les caractères d’une comédie française. Lorsque le coup de foudre éclate et que Moncade est exilé sur ses terres, la fausse maîtresse et le faux ami sont prompts à se dédire :

Dans une heure, Moncade est partout oublié !

Cet homme si parfait ! — Il est disgracié.

Par un contraire effet, Lindamire, malgré la colère du Roi, met enfin en liberté une tendresse qui se dissimulait de peur de paraître intéressée. Dès que Moncade n’est plus rien, elle lui déclare gracieusement qu’elle l’aime et s’apprête à partir elle-même pour ses terres qui sont voisines de celles de l’exilé ; mais Clotaire et Elvire ne sont pas à bout de lâchetés et de perfidies. Ils dénoncent sous cette intelligence un dessein concerté de soulever la province ; et Moncade — encore une allusion à Fouquet — est arrêté et accusé de haute trahison.

Ici, la comédie cesse de suivre l’histoire. Au moment le plus aigu de la crise et de l’anxiété dramatique, dans une scène où Lindamire, imitant l’Emilie de Corneille, réclame l’honneur de mourir avec son amant, le roi de Barcelone renouvelle le « soyons amis » d’Auguste. Sa colère n’était qu’une feinte ; la disgrâce de Moncade n’était qu’une épreuve. Quel était le chagrin de sa vie ? Ne pas savoir si c’était lui-même ou la faveur du Roi qu’on aimait en lui. Lindamire lui a prouvé qu’elle n’aimait que lui-même.

Louis quatorze dut sourire en secret du dénouement qu’avait voulu lui suggérer le théâtre. L’exemple venait trop tard ; c’était peut-être aussi la seule façon dont il pût venir sans lui déplaire. Fouquet jugé et oublié depuis des mois, l’allusion s’effaçait. La Cour seule s’était entendu dire d’assez dures vérités, et en d’assez beaux vers, par Lindamire ; mais le Roi ayant pris le parti de ne pas voir autre chose dans la pièce qu’une fable espagnole, tout le monde y prit d’autant plus d’agrément que personne n’avait plus à s’y reconnaître.

*Habent sua fata.* Il y a pour le théâtre plus encore que pour les autres ouvrages de l’esprit une destinée capricieuse qui échappe aux prévisions naturelles. Après avoir médiocrement tenu sa place sur la scène du Palais-Royal, où cependant l’allusion et la satire semblaient devoir en relever l’intérêt, *Le Favori* vint réussir à Versailles presque par les mêmes raisons qui devaient lui faire craindre d’être mal accueillie. La pièce y bénéficia de tout, des heureuses dispositions de la journée, des intermèdes de musique et de chant, du bal qui allait suivre et où toutes les dames devaient danser en habits champêtres ; peut-être, pour une certaine part, de ce qu’elle n’était pas de Molière. Ce n’était ni *Le Festin de Pierre* ni *Tartuffe*. Il n’y avait rien là qui fût suspect d’irréligion et qui pût blesser la piété des deux Reines. Profond sentiment de respect pour la royauté (sauf la plainte de Moncade), jolis vers sur le ton du *Recueil des pièces choisies*, sentiments élevés, deux actrices de premier ordre, Mlle Du Parc dans le rôle héroïque de Lindamire, Mlle Molière dans celui de la railleuse et coquette Elvire, La Grange dans celui de Moncade,[[56]](#footnote-56) de brillants costumes, rien de trop uni pour les yeux ; on entend d’ici ce jugement qui est la formule de tous les succès de réaction : « À la bonne heure ! Voilà les pièces qu’il nous faut ! » Et par un effet de ces pièces comme il les faut, qui est de laisser une bonne note dans les hautes régions, Louis quatorze put aussi se satisfaire sur une intention évidemment remise de jour en jour, celle d’avoir à lui la troupe de Molière !

Edouard THIERRY.

# Tome III, numéro 26, 1er mai 1881

## Louis-Henri Moulin : Armande Béjart, sa fille et ses deux maris

source : « Armande Béjart, sa fille et ses deux maris », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome III, no 26, 1er mai 1881, p. 35-44.

[1881

On ne saurait ni trop lire ni trop étudier Molière. Toute nouvelle lecture, toute nouvelle étude du grand Comique y fait découvrir de nouvelles beautés qui, au milieu de tant de richesses, avaient échappé d’abord, ou n’avaient pas été assez remarquées. Aussi ne quitte-t-on jamais Molière sans esprit de retour, et a-t-on toujours empressement et plaisir à revenir à lui ; c’est de lui surtout qu’on peut dire, avec plus de vérité que d’aucun autre :

« C’est avoir profité que de savoir s’y plaire. »

N’est-ce pas un prétexte, bien plus qu’un motif sérieux, qui m’y ramène aujourd’hui ?

C’est l’examen d’une quittance, assez curieuse cependant, d’arrérages d’une rente sur le clergé de France, rente laissée par Molière à sa veuve et à sa fille, quittance notariée, signée par Armande Béjart et par le comédien Guérin D’Estriché, son second mari, et dans laquelle un commentaire moitié juridique, moitié littéraire, relèvera plus d’une intéressante observation.

Le 27 février 1662, Molière se mariait à l’église Saint-Germain l’Auxerrois, sa paroisse. Il avait alors quarante ans, et il épousait Armande Béjart, qui en avait dix-huit à peine, qu’il avait vue naître et qui avait grandi sous ses yeux, jeune et gracieuse sœur de Madeleine, l’une de ses anciennes maîtresses.

Le grand observateur des faiblesses humaines s’était laissé prendre aux attraits naissants de la jeune fille, fermant les yeux sur ses instincts de coquetterie, sur la différence des âges, l’éducation qu’elle avait reçue, la famille dans laquelle elle avait été élevée, et joignant à ce premier tort celui de la produire au théâtre, et d’écrire pour elle des rôles propres à développer son talent et ses moyens de séduction, au milieu des seigneurs qui encombraient la scène. Aussi cette union, qui dura onze ans, fit-elle, malgré la naissance de trois enfants, le malheur de l’honnête homme qui l’avait imprudemment contractée.

Armande, qui avait semé la vie de son mari de chagrins et de tristesses, ne se montra guère qu’une fois digne du nom qu’elle portait ; ce fut le jour où, à la mort de Molière, elle alla se jeter aux pieds du Roi, afin d’obtenir pour le défunt la sépulture que lui refusait l’intolérance de l’Archevêque de Paris, et donna l’argent, sans compter, à la populace ameutée. Mais huit jours ne s’étaient pas écoulés depuis l’enterrement, qu’elle reparaissait sur la scène, et continuait sa vie d’intrigues et de scandales. Il fallait à la grande coquette, à la ville comme au théâtre, un cortège d’adorateurs. Comme la célèbre matrone elle pensait que « Goujat debout vaut mieux qu’Empereur enterré » et elle se donna pour premier amant en titre un sieur du Boulay.

C’était un gentilhomme normand, assez riche, qui se ruina pour elle, et qu’elle eût peut-être amené à l’épouser, si elle eût su lui tenir plus longtemps rigueur, et attendre, pour gagner sa dot, conformément aux prescriptions de la coutume de Normandie, le coucher légitime de la mariée[[57]](#footnote-57).

Elle remplaça du Boulay, qui lui échappait, par l’un des comédiens de sa troupe, Guérin, Sr d’Estriché, qu’elle enleva à l’une de ses camarades. Guérin était, paraît-il, assez bien tourné de sa personne, et assez bon comédien ; quant à Mlle Molière, sa directrice, c’était pour lui un riche parti. Il se hâta de profiter du caprice, plus que de la passion, qu’il avait fait naître ; la belle veuve ne fut pas plus sévère pour lui que pour du Boulay, et il sut, dit-on, la mettre dans une situation assez intéressante pour ne pas lui permettre de retarder plus longtemps son mariage[[58]](#footnote-58).

Il eut donc lieu le 31 mai 1677, à la Sainte Chapelle du Palais, et l’acte dressé par le célébrant constate que « Isaac, François Guérin, officier du Roi, épousa ce jour-là Grésinde Béjard, fille de feu Joseph Béjard et de Marie Hervé, ses père et mère défunts, et veuve de Jean Pocquelin, officier du Roi, tous deux de cette paroisse. »

Devenue Mlle Guérin, Armande Béjart associa son nouveau mari à sa direction, et continua avec lui l’exploitation de son théâtre.

À peine ce second mariage fut-il connu, que les coulisses, puis les salons répétèrent ce quatrain, à l’adresse de la mariée :

Les grâces et les ris règnent sur son visage ;

Elle a l’air tout charmant et l’esprit tout de feu.

Elle avait un mari d’esprit… qu’elle aimait peu :

Elle en prend un de chair, qu’elle aime davantage.

Cette nouvelle union ne pouvait guère changer la nature et les habitudes d’Armande, mais elle touchait à ses 35 ans, et déjà quelques cheveux blancs argentaient sa tête, puis Guérin avait plus de fermeté, et moins d’amour, que Molière. Il sut faire respecter son titre de mari, et s’il ne put empêcher certaines intrigues, il empêcha du moins le scandale.

Elle était encore veuve, quand deux ans après la mort de Molière, toujours adulée, toujours fort entourée, elle devint l’héroïne d’une aventure dont, à un siècle de distance, le procès du Collier fut la reproduction.

Un Président à mortier d’un parlement de province, grand amateur de spectacle, était venu à Paris, s’était épris de Mlle Molière, et voulait lui faire agréer ses hommages. Il cherchait quelqu’un qui pût le présenter à la comédienne lorsqu’une entremetteuse, une veuve Ledoux, lui offrit ses services. Celle-ci avait parmi ses connaissances une jeune femme, du nom de la Tourelle, qui ressemblait à s’y méprendre à Mlle Molière. Or, ce fut à Mlle de la Tourelle, sous le nom de Mlle Molière, que fut présenté le Président, qui paya largement le bonheur de cette entrevue et de celles qui suivirent.

Mais voilà qu’un soir, au spectacle, le magistrat, surexcité par les applaudissements prodigués à son idole, voulut pénétrer jusqu’à elle, et mêler ses compliments à ceux des nombreux admirateurs de Célimène. Reçu par la comédienne avec froideur, dédain peut-être, comme un homme qu’elle voyait pour la première fois, l’amoureux Président, croyant ses droits méconnus, s’irrite, s’emporte, se laisse aller à des reproches, à des injures et même à des voies de fait. De là procès… ! On crut longtemps à la vérité des affirmations du Président mystifié, mais une longue procédure fit enfin découvrir la fourberie des femmes Ledoux et de la Tourelle. Un arrêt du Parlement du 17 octobre 1675 condamna le Président Lescot « à déclarer au greffe, en présence de la Molière et de quatre personnes à son choix, que par inadvertance et méprise, il avait usé de voies de fait contre elle, et tenu les discours injurieux, mentionnés au procès, l’ayant prise pour une autre personne, de laquelle déclaration serait délivré acte à ladite Molière ; Et à lui payer la somme de 200 livres, pour tous dommages-intérêts, frais et dépens. »

Quant à l’entremetteuse, la veuve Ledoux, et à la fausse demoiselle Molière, la femme de la Tourelle, elles furent condamnées par la même sentence à subir, toutes nues, la peine du fouet, devant la porte du Châtelet et la maison de la Molière, et à être bannies pendant trois ans de la ville de Paris[[59]](#footnote-59).

Quoique la veuve de Molière triomphât dans ce procès qu’elle avait intenté, ce succès judiciaire ne rétablit point sa réputation de vertu, et ne modifia guère l’opinion que le théâtre et la ville avaient des mœurs de la *Fameuse Comédienne*.

Armande Béjart avait eu de son mariage avec Molière trois enfants. Un seul vivait encore au moment de son second mariage ; c’était une fille, Marie-Esprit-Madeleine, âgée de douze ans[[60]](#footnote-60).

Sous l’empire du Droit romain, l’Authentique *sacramentum* enlevait à la veuve qui se remariait la tutelle de ses enfants du premier lit, et la novelle XXII la privait même de la direction de leur éducation ; mais cette disposition rigoureuse n’avait point été adoptée par la Coutume de Paris. Elle n’astreignait pas non plus la veuve, comme aujourd’hui notre Code Civil, à convoquer un conseil de famille, dont l’assentiment pouvait seul lui conserver la tutelle. Notre vieux droit posait même en principe que « qui épouse la veuve épousait la tutelle. »

La veuve de Molière pouvait donc, en épousant Guérin D’Estriché, garder, comme elle garda en effet, la tutelle de sa fille Madeleine, et de son côté, Guérin D’Estriché en devint le co-tuteur. C’était à lui dès lors à exercer, conjointement avec la mère, les droits et les actions de la mineure, et c’est aussi en cette qualité qu’ils figurent l’un et l’autre à la quittance de 1686, dont nous reproduisons exactement le texte :

QUITTANCE DES RENTES DE L’HOTEL DE VILLE

(Généralité de Paris)

Deux Sols

Isaac François Guérin Sr d’Estriché, officier du Roi et damoiselle Armande Grésinde Claire Elisabeth Béjard, sa femme, de lui autorisée à l’effet des présentes, auparavant veuve de Jean, Baptiste Pocquelin, Sr de Molière, valet de chambre du Roi, tant en leurs noms, à cause de la communauté qui a existé entre le feu Sr de Molière et la dite damoiselle Guérin, jadis sa femme, que comme conjointement tuteurs de damoiselle Marie, Magdelaine Esprit De Molière, fille mineure, confessons avoir reçu de — [le nom en blanc] — la somme de soixante-quinze livres ; pour le dernier quartier de l’année 1685, à cause de trois cents livres de rente constituée ce 31 d’octobre 1573, sur le clergé de France, dont quittance.

Fait et passé à Paris — en l’étude l’an 1686, le 18 mars courant.

Isaac François Guérin.

Armande Grésinde Claire Elisabet Béjart.

V. Boullineau — Bechet.

Cette quittance, pour qui la lit sans attention ne dit rien ou presque rien ; elle dit quelque chose pour qui sait la lire et la commenter, et révèle plus d’un fait à noter.

Elle montre d’abord le désintéressement de Molière et sa tendresse pour la jeune Armande. En effet, quand il l’épousait en 1662, il était déjà riche dans le présent, plus riche encore dans l’avenir, et elle, d’une race pauvre et obscure, ne lui apportait, en dot que sa grâce et ses dix-huit ans. Or, il adopte pour son union le régime de la communauté, voulant faire partager à une femme qu’il aime sa fortune présente, et l’associer pour l’avenir aux bénéfices que lui assuraient sa plume, sa charge à la Cour, son talent de comédien et son habileté de directeur.

Elle montre encore le peu de précautions prises par Molière, dans l’intérêt de sa fille, en vue de la mort. À 51 ans en effet, il devait, malgré sa faible santé, la croire encore éloignée. S’il eût pu la redouter subite et prochaine, il est probable qu’il eût songé au sort de l’orpheline, confié sa tutelle à l’un de ses amis, — il en avait de dévoués, — et ne l’eût pas laissée à une femme dont la conduite légère et les galanteries avaient empoisonné sa vie.

Enfin notre quittance étale à nu la vanité et les ambitions aristocratiques de la Béjart. Fille, sœur et femme de comédiens, n’aspire-t-elle pas à sortir de sa modeste condition et ne rêve-t-elle pas les distinctions de la naissance ? Ne prétend-elle pas à la noblesse du chef de ses deux maris, du premier, qu’elle appelle Pocquelin, sieur de Molière, du second, qu’elle nomme Guérin, sieur d’Estriché ?

Non contente de la particule nobiliaire, qu’elle usurpe dans les quittances qu’elle signe et les actes où elle figure, elle ne craint pas — de concert, disons de complicité, avec son mari, — de solliciter plus tard, pour légitimer ses prétentions, des armoiries qu’elle paie, et dont l’armorial général de Paris de 1697, donne la description suivante :

François Guérin, officier du Roy, et Armande Grésinde, Claire Elisabeth Béjart, son épouse, veuve de Pocquelin *De* Molière, portent d’azur au chevron d’or, accompagné en chef de deux croissants, de même et en pointe d’une gerbe d’or, accostée de deux tourterelles d’argent, accolé d’azur, à la face d’argent, accompagné de trois mollettes d’or, deux en chef et une en pointe[[61]](#footnote-61).

Comment rester sérieux en présence de pareilles vanités et de pareilles ambitions ? *Risum teneatis*, *amici !*

Certes, l’auteur du *Bourgeois-Gentilhomme* eût été le premier à rire, s’il en eût été témoin, des ridicules prétentions d’Armande. Singulière femme, se fût-il écrié « avec les visions de noblesse et de galanterie qu’elle est allée se mettre en tête ! »

Le nom de gentilhomme, eût-il ajouté, ne fait aucun scrupule à prendre, et l’usage aujourd’hui semble en autoriser le vol. Pour moi, je vous l’avoue, j’ai les sentiments sur cette matière un peu plus délicats. Je trouve que toute imposture est indigne d’un honnête homme, et qu’il y a de la lâcheté à déguiser ce que le ciel nous a fait naître, à se parer aux yeux du monde d’un titre dérobé, à se vouloir donner pour ce qu’on n’est pas[[62]](#footnote-62).

Ce langage, marqué au coin du bon sens et de la dignité, eût il corrigé Armande ; l’eût-il fait renoncer à ses folles idées de grandeur ? Nous en doutons, et nous craignons fort que Molière n’eût pas pu la guérir de sa vanité plus qu’il ne l’avait guérie de sa coquetterie ; nous regrettons pour elle qu’elle n’ait pas eu l’esprit de comprendre que le nom bourgeois de Molière, dignement porté, et gardé pur et intact, eût été pour elle le premier des titres de noblesse.

Quoi qu’il en soit, anoblie argent comptant, et toujours applaudie à la scène, elle ne quitta le théâtre qu’en 1694, à plus de 50 ans. Elle se renferma alors dans son ménage, « et y mena, s’il faut en croire les auteurs de l’*Histoire du Théâtre français*, une conduite exemplaire, retour tardif sur elle même, auquel ses 51 ans ôtaient malheureusement de son mérite »[[63]](#footnote-63), qui ne pouvait ni effacer le long scandale de ses jeunes années, ni racheter la nombreuse série de ses torts vis-à-vis de son premier mari.

H. MOULIN,  
ancien magistrat.

## Charles-Louis Livet : Quelques observations sur le personnage de Tartuffe

source : « Quelques observations sur le personnage de Tartuffe », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome III, no 26, 1er mai1881, p. 45-54.

[1881

Un de mes amis vient de m’envoyer, en me demandant mon avis, une étude sur *Tartuffe*. J’en détache deux passages que je lui ai demandé la permission de soumettre à nos savants collaborateurs, afin de provoquer leurs objections, leurs protestations même, s’ils trouvent que mon jeune ami a mal interprété la pensée de Molière.

1er extrait *:*

Pour la représentation du 5 août 1667, Molière avait apporté à son œuvre de profondes modifications. Le titre avait été changé en celui de *L’Imposteur* ; Tartuffe était devenu Panulphe. Ces changements extérieurs, à l’aide desquels il espérait que sa comédie passerait plus facilement inaperçue, n’étaient pas les seuls. Son héros avait revêtu un autre costume, peut-être même l’intrigue de la pièce était-elle différente : ces points exigent quelques développements.

Dans quelles conditions Tartuffe est-il reçu chez Orgon ? La place qu’il occupe dans la maison est celle que tenait Gassendi chez Habert de Montmort, La Chambre chez le chancelier Seguier, Loret chez le Maréchal de Schomberg, La Fontaine chez Mme de La Sablière. On trouverait cent exemples de cadets de famille pauvres ou d’hommes de lettres admis ainsi à titre de domestiques, — le mot est du temps, — c’est-à-dire de familiers, locataires et pensionnaires chez des personnages riches. Il était d’usage alors que les hommes appartenant aux professions libérales, depuis les procureurs et les avocats, jusqu’aux professeurs, aux membres du parlement et aux ecclésiastiques, portassent la soutane. Tartuffe gentilhomme, mais non d’épée, soit par modestie, soit par économie, avait ce costume en 1664, si la tradition est juste.

De là, peut-être, la fureur intéressée de tous ceux qui portaient la soutane ou robe longue, et notamment des ecclésiastiques ; ceux-ci, les plus nombreux, avaient aussi plus que tous les autres le droit et le devoir de mettre en avant la cause de la religion pour masquer leur propre cause ; ils avaient des alliés naturels chez tous ces déshérités, bien accueillis des puissances, qui trouvaient asile dans des maisons où la nouvelle pièce les rendait suspects. L’influence des uns et des autres sur les grands personnages qu’ils approchaient et dont ils avaient la confiance fut sans doute décisive en cette circonstance, et provoqua ces énergiques protestations auxquelles Louis XIV eut la faiblesse de céder, sans en être dupe toutefois, non plus que Condé, de qui il accepta le mot piquant rapporté par Molière à la fin de son premier placet.

Craignant donc que la soutane de Tartuffe ne provoquât de nouveaux scandales, si Panulphe en était revêtu, il lui prêta un tout autre costume : « En vain, dit-il, j’ai produit ma Comédie sous le titre de *L’Imposteur*, et déguisé le personnage sous l’ajustement d’un homme du monde ; j’ai eu beau lui donner un petit chapeau, de grands cheveux, un grand collet, une épée et des dentelles sur tout l’habit… »… etc.

2ème extrait :

Tartuffe n’est point le personnage au teint blême, au langage doucereux, aux gestes éteints et effacés que l’on est porté à se figurer : il est gros et gras (vers 234) ; il a l’oreille rouge et le teint fleuri (647) ; il ne se cache pas pour manger comme six (192) ; après trois rouges-bords, il accepte ou demande un quatrième (255) ; il n’a point « les clignements d’yeux et le ton radouci » du « pied-plat » dont parle le Misanthrope, et qui est une autre variété d’hypocrite. Il parle en maître (66) ; il est prompt, c’est-à-dire emporté, et mène grand bruit (328 et 274) ; a le verbe haut, fait, devant ce qui lui déplaît, un vacarme à rompre la tête (82) ; déchire brutalement un mouchoir s’il le trouve dans une *Fleur des Saints* (208) ; jette, sans cacher sa violence, et rouge et mouches, et rubans (206) ; ne reprend point les fautes avec une douceur feinte, et, s’il sermonne, sermonne avec des yeux farouches (205). — Dans ses visites à l’Église, ce n’est point par ses attitudes modestes et recueillies qu’il attire d’abord les yeux d’Orgon, nais par son ardeur à prier (285) ; puis, lorsqu’il voit que ses soupirs, ses grands élancements sont remarqués d’Orgon, il fait humblement des démonstrations bruyantes et se prosterne à tous moments pour baiser la terre : c’est un tempérament ardent, violent, dominateur, et qui se manifeste en toute occasion, mais assez habile pour se calmer, s’effacer, se soumettre, quand son intérêt le lui commande, comme dans ses scènes avec Orgon.

Après avoir provoqué les largesses d’Orgon et profité de sa libéralité (291), sachant d’abord qu’il est riche, ensuite qu’il est le vieux mari d’une jeune femme, il fait toutes choses pour que le ciel inspire au vieux gentilhomme, dont il a pu juger le caractère faible, la pensée de l’introduire chez lui (299). Voilà donc Tartuffe dans la place : que fera-t-il ? S’imposera-t-il la gêne de rester humble et soumis ? Point : il est le maître. Il parle plus haut qu’Orgon, substitue sa propre autorité à celle du vieillard, et s’impose à son entourage jeune et un peu rétif, mal disposé à. se plier aux réformes austères que Mme Pernelle et son fils voudraient introduire dans la maison. Orgon lui-même, dont le caractère faible se raidit contre l’affection quand sa fille l’implore (II, I et 1293), qui se révolte contre la raison quand son beau-frère veut l’éclairer (I, V) est charmé de se voir si bien secondé par un autre lui-même, d’ailleurs aussi humble vis à vis de lui que hautain vis à vis des autres, et c’est avec joie qu’il cède à une force si bien dissimulée en croyant s’incliner devant la vertu.

Et si Tartuffe n’avait pas ce caractère altier et cette fierté de langage(393), avec cette apparence de franchise ouverte ; s’il paraissait toujours avec cette air papelard qu’il n’a que dans ses scènes avec Orgon et au début de ses scènes avec Elmire, est-ce qu’on s’expliquerait l’audace avec laquelle il se redresse contre Orgon ? Est-ce qu’il lut dirait : « c’est à vous d’en sortir ! » (1557.) — Il sortirait lui-même, la tête basse, et s’en irait remettre à un procureur les titres en vertu desquels, sans paraître, sans s’exposer à de justes récriminations, il exige qu’Orgon, de par la justice, lui cède la place ? Serait-il admissible que Tartuffe donnât lui-même des ordres à un exempt (1897), si l’on n’était préparé à ses violences par l’impétuosité hautaine de son caractère ? il laisserait ce soin aux gens d’affaires, et ne se regimberait pas sous l’insulte. Aurait-il osé affronter le regard du Roi (1920) et se découvrir lui-même en venant accuser Orgon ? Il aurait intéressé à sa cause quelque puissant du jour, qui seul aurait paru, pendant qu’il se serait lui-même caché dans l’ombre, préparant un désaveu.

Bien que le portrait de Tartuffe, tel que nous venons de le tracer, ne soit formé que de traits empruntés à Molière ; bien qu’on puisse faire remarquer que Molière a choisi, pour lui confier le rôle de Tartuffe, Du Croisy, celui de ses acteurs qui avait le jeu le plus en dehors, il s’est formé, parmi les comédiens chargés de représenter Tartuffe, et dans le public qu’ils ont habitué à leur manière de rendre le personnage, une opinion toute contraire à celle qui résulte du caractère extérieur de l’hypocrite, tel que nous l’avons décrit. D’après une tradition dont nous ne saurions retrouver l’origine, Tartuffe se présente volontiers le visage pâle, comme émacié par les privations ; son maintien est composé, doucereuse sa voix, et l’on prétend qu’il ne peut rendre autrement un personnage qui dit :

« Laurent serrez ma haire avec ma discipline. » qui tombe bassement aux genoux d’Orgon, et qui fait un usage si inopportun des termes de dévotion. On fait remarquer en outre combien est rendu plus saisissant par le contraste de sa douceur habituelle avec la victime de son emportement, l’acte odieux où il se démasque et crie à Orgon :

C’est à vous d’en sortir !

Si cette interprétation du rôle est exacte, nous ne savons comment on peut l’accorder avec le portrait de Tartuffe donné, en vingt endroits différents, par Molière lui-même. Mais ne peut-on admettre qu’il s’adresse à Laurent avec la voix nette et ferme du maître qui commande à son valet ? Son ton de « forfanterie » n’est-il pas noté par Donne (857) ? — N’a-t-on jamais vu l’orgueilleux lui-même se jeter à genoux quand son intérêt le réclame ? Destouches est-il sorti de la nature quand il a mis son Glorieux dans cette posture, et que son père lui dit :

J’entends ; la vanité me déclare à genoux

Qu’un père malheureux est indigne de vous ?

Enfin, ne peut-il employer les termes de dévotion avec le ton franc d’un vrai dévot ? Ce qui fait de lui le faux dévot et l’hypocrite, ce sont ses visées secrètes : mais sont-elles absolument incompatibles avec les allures d’un homme loyal, sincère, violent même, tel que tout contribue à vouloir le faire paraître dans les détails du portrait qui nous en a été laissé par Molière ? — Cette impression était celle des premiers auditeurs de la pièce. Que dit, en effet, la *Lettre sur la Comédie de L’Imposteur*, écrite au lendemain de la représentation du 5 août 1667 ? C’est que, dans la scène d’exposition où Madame Pernelle querelle toute sa famille, « les autres, se voulant défendre, achèvent le caractère du saint personnage, mais seulement comme d’un zélé indiscret et ridicule. » — Le zélé indiscret paraît donc seul, jusqu’aux actes de trahison par lesquels Tartuffe se révèle et devient effrayant : c’est ce que nous avons essayé de démontrer.

Quelques bonnes raisons que donne l’auteur des lignes qui précèdent, j’ai peine à croire que son opinion ne soit pas accueillie comme un paradoxe : lui et moi, nous saurions gré, cher Monsieur, à vous et à vos collaborateurs de vouloir bien ne pas laisser tomber la question, et d’engager un débat qui ne peut que l’éclairer.

Ch. -L. Livet.

## Henri Van Laun : Les plagiaires de Molière en Angleterre (*quatrième article*)[[64]](#footnote-64)

source : « Les plagiaires de Molière en Angleterre (4ème article) », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome III, no 26, 1er mai 1881, p. 55-63.

[1881

*L’Amour médecin*. — La première imitation anglaise de cette pièce a été faite par John Lacy, ancien lieutenant de l’armée royale, devenu acteur sous Charles II, et, d’après la chronique scandaleuse du temps, grand favori de Nell Gwynn, la maîtresse du roi. La comédie anglaise en cinq actes, jouée pour la première fois en 1672 sous ce nom : *The Dumb Lady*, *or the Farrier made a Physician.* (La femme muette ou le maréchal ferrant devenu médecin) est composée du *Médecin malgré lui* et de *L’Amour Médecin.* On a emprunté à la dernière pièce la 6e scène du Ier acte, la 1ère du second et presque tout le 3ème. La comédie de Lacy est dédiée au fils aîné de la duchesse de Cleveland, autre maîtresse de Charles II.

Mme Alphra Behn, dont nous avons déjà parlé, a pris de *L’Amour Médecin* toutes les scènes où les médecins paraissent et les a insérées dans sa comédie *Sir Patient Fancy*, jouée en 1678, et arrangée principalement d’une autre pièce de Molière, *Le Malade imaginaire*. Le héros, Sir Patient, est un hypocondre, et les cinq médecins se nomment : Turb00n, Amsterdam, Leyden, Brunswick et Sir Credulous, et sont bien plus ennuyeux dans leurs consultations que dans la pièce originale.

Un certain Swiney fit jouer en 1705 une comédie *The Quacks* (Les Charlatans) qu’il donna comme originale, sauf quelques emprunts faits à *L’Amour Médecin*. La vérité est que la pièce anglaise n’est en grande partie qu’une mauvaise traduction de celle de Molière, excepté les scènes entre MM. Guillaume et Josse, et qu’on y a ajouté une nourrice et deux domestiques qui n’y sont nullement nécessaire. Clitandre et Lucinde sont mariés par un pasteur protestant déguisé en laquais. Les noms des médecins sont Medley, Candie, Ticklepulse, Novice et Refugee, ou en français Mélange, Boisson-chaude, Chatouille-pouls, Novice et Réfugié. Naturellement ce dernier représente un français.

Mr. Ozell publia en 1714 une traduction littérale de la comédie de Molière, et une autre fut jouée en 1734 une seule fois « au profit du traducteur », mais n’a jamais été imprimée.

M. Jacques Miller, le pasteur protestant que nous avons déjà mentionné, fit représenter en 1738 une comédie, *Art and Nature*, qui n’eut aucun succès, à cause d’une cabale formée par les étudiants en droit, selon l’auteur. Cette comédie anglaise est une imitation d’*Arlequin Sauvage*, comédie en trois actes de Delisle de. la Drevetière, et du *Flatteur* de J. B. Rousseau, auxquelles on a ajouté une traduction assez libre des 1e, 2e, 5e et 6e scènes du premier acte de la pièce de Molière. Le prototype de Sganarelle, Sir Simon Dupe, raconte lui-même ses aventures à Violette, la Lisette anglaise et Aminte, Lucrèce, Guillaume et Josse ne paraissent pas sur la scène. Le révérend auteur anglais dit dans la préface de sa pièce « qu’à Paris on trouve une Académie, fondée pour encourager l’esprit et le talent, tandis qu’à Londres, on a établi une société pour les détruire. » Ce même auteur et M. Baker publièrent en 1739 une traduction littérale de la pièce de Molière.

En 1769, on représenta une comédie de Bickerstaffe, *Dr. Last in his Chariot* (Le docteur Last dans sa voiture), qui est une imitation libre du *Malade imaginaire* de Molière. L’auteur remercie l’écrivain F00te, dans la préface de sa pièce, de lui avoir fait cadeau de plusieurs scènes de médecins en consultation. Il ne semble pas se douter que ces scènes sont empruntées aux 3e, 4e et 5e scènes de *L’Amour Médecin.* Dans la pièce anglaise Lisette est changée en Prudence et les médecins se nomment Collin (Cercueil), Skeleton (Squelette), Bulruddery et Last.

*Le Misanthrope*. —Wycherley dans le *Plain Dealer* (Le Franc-Parleur) représenté en 1677, imite *Le* *Misanthrope* d’une manière licencieuse et grossière, et au lieu des portraits délicats d’Alceste et de Célimène, il nous donne des ébauches dégoûtantes d’un marin brutal, Manley, et d’une femme de mauvaise vie, Olivia ; Philinte devient Freeman, Eliante Eliza, tandis qu’Acaste et Clitandre se changent en Novel et Lord Plausible. Si l’on veut voir ce que devient le style de Molière entre les mains d’un homme d’un talent brutal et énergique comme Wycherley, que l’on compare la 1e et la dernière scène du Ier acte, la 1e scène du second acte et la 2e scène du 4e acte de la pièce anglaise avec la 1e scène du Ier acte, la 5e scène du second acte et la 1e du 3e acte du *Misanthrope*. La *Biographia Britannica*, rendant compte de la comédie anglaise, dit que « Wycherley, en écrivant sa pièce, semble avoir eu des réminiscences du *Misanthrope*, mais que ce n’est qu’un esprit vulgaire qui fait de telles remarques, et que, s’il s’est servi d’auteurs français, par contre les auteurs anglais se sont servis de lui. » Voltaire fit jouer à Anet, sur le théâtre de la duchesse du Maine, une comédie en cinq actes et en vers, *La Prude*, imitée du *Franc Parleur*. Le bel esprit français a fait de son mieux pour couvrir d’une élégante robe voltairienne le talent violent et les paroles et les caractères indécents de Wycherley, mais elle se déchire à chaque instant. Dorfise, l’Olivia anglaise, à la fin se montre ce qu’elle est, impudique et obscène, mais elle s’en console en disant : « Cela pourra d’abord faire jaser ; mais tout s’apaise, et tout doit s’apaiser. »

Nous avons déjà dit que Th. Shadwell dans sa comédie *The Sullen Loyers*, représentée en 1668, imita *Les* *Fâcheux* et *Le Misanthrope.* Son héros principal, Stanford, est un composé d’Eraste et d’Alceste. Lovel est une sorte de Philinte ; Emilia et Carolina ressemblent plus ou moins à Célimène et à Eliante, et Lady Vaine n’est qu’une Arsinoé grossière. Shadwell nous a aussi donné dans sa comédie un abrégé de la première scène du premier acte du *Misanthrope*.

Congreve, dans *Love for Love*, joué en 1695, et déjà cité par nous, a basé quelques-uns de ses caractères sur quatre du *Misanthrope* de Molière ; Valentine, Scandai, Tattle et Mrs Frail ressemblent en quelque sorte à Alceste, Acaste, Clitandre et Arsinoé. Le dramaturge anglais a dans sa comédie *The Way of the World* (Le Chemin du Monde), jouée en 1700, imité la cinquième scène du second acte du *Misanthrope*.

Un certain John Hughes fit insérer une traduction du *Misanthrope* dans l’édition anglaise de Molière, publiée en 1714, et une autre, de MM. Miller et Baker, fut imprimée en 1732.

Dans sa comédie *The School for Scandal* (L’école de la médisance) jouée en 1777, Sheridan a librement basé la deuxième scène du second acte de sa comédie sur la cinquième scène du second acte du *Misanthrope*, mais au lieu de Célimène et d’Arsinoé il nous donne trois dames, lady Sneerwell, lady Teazle et Mrs Candour, tandis que Crabtree, Sir Benjamin Backbite et Sir Peter Teazle sont probablement des réminiscences d’Acaste, de Clitandre et d’Alceste ; Charles et Joseph Surface doivent assurément leur origine à Tom Jones et à Blifil, deux personnages du roman *Tom Jones* du célèbre Fielding. On a publié aussi en 1819 une traduction anglaise du *Misanthrope*, à Boulogne-sur-mer.

*Le Médecin malgré lui*. — Nous avons déjà parlé de la comédie de John Lacy, *La Femme muette*. Il a pris, entre autres, du *Médecin malgré lui* la 1e, la 2e, la 5e et la dernière scène du premier acte, presque tout le second acte ainsi que la première scène du troisième acte ; Sganarelle devient un maréchal-ferrant sous le nom de Drench (Médecine violente), Martine est rebaptisée Isabel, Valère est changé en Jarvis, Lucas en Softhead (Cerveau faible), Géronte en Gernette, et Jacqueline en Nurse (Nourrice). L’auteur lui-même a probablement joué le rôle de Drench.

Mme Centlivre, dont nous avons déjà dit quelques mots au sujet du *Mariage forcé*, a aussi imité dans sa comédie *Love’s Contrivance* (la combinaison de l’amour) les 1e, 2e, 5e, et dernière scènes du premier acte et la 6e scène du 3e acte du *Médecin malgré lui*. Le « fagoteux » Sganarelle devient Martin ; Robert, Octavio ; Géronte, Selfwill (Opiniâtreté) et Léandre, Bellmie. La fin de la pièce anglaise diffère aussi de celle de la comédie de Molière,

En 1714 parut une traduction littérale du *Médecin malgré lui* par Ozell, et en 1732 une autre, sous ce nom : *Doctor or no Doctor* (Médecin ou pas Médecin), avec une dédicace au célèbre docteur Mead, qui finit par ces mots : « Un homme, pour être bon médecin, doit avoir toutes les vertus de l’humanité et de la politesse ; il doit avoir des yeux pour les aveugles, des jambes pour les boiteux, et la santé et la nourriture pour les malades et les malheureux ; il doit avoir fait de bonnes études et être un homme comme il faut, parce qu’il se fait entendre dans la meilleure société. Vous êtes, sous tous ces rapports, aussi éminent que dans votre profession. Fasse le Ciel que vous puissiez vivre longtemps pour faire du bien à vos semblables, aussi longtemps que la vie sera un bien pour vous, et qu’à la fin, quand vous devrez abandonner ce monde bruyant, vous puissiez le faire avec la même tranquillité que vous avez si souvent procurée à d’autres personnes dans ces moments critiques ! »

On joua aussi en 1732 une imitation presque littérale de *L’Amour Médecin*, faite par Fielding, et intitulée *The Mock Doctor*, *or the Dumb Lady cured* (Le Médecin prétendu ou la femme muette guérie), dont on peut dire que c’est une copie de main de maître d’un ouvrage d’un autre maître. L’auteur anglais y a intercalé quelques chansonnettes assez spirituelles. Sganarelle est Gregory, Lucas Harry, Valère James, Martine Dorcas, Géronte sir Jasper James, et Lucinde Charlotte. On joue encore cette pièce en Angleterre de temps en temps. En 1844 un certain M. George Word fit représenter une pauvre imitation de la pièce de Fielding, intitulée *The Irish Doctor*, *or the Dumb lady cured* (Le médecin Irlandais ou la femme muette guérie) où Sganarelle devient Dennis Murphy, paysan parlant l’accent du terroir, et qui n’eut aucun succès.

*Mélicerte*. — Cette comédie-pastorale héroïque n’a jamais été imitée par les plagiaires anglais. Elle a été traduite par Ozell en 1714, et par MM. Miller et Baker en 1739.

*Le Sicilien ou L’Amour peintre*. — John Crowne a emprunté quelques scènes du *Sicilien* pour sa comédie *The country wit* (Le bel esprit campagnard), représentée en 1675, mais bien plus grossière que celle de Molière. On trouve aussi dans *Le Bel esprit* campagnard, qui est en cinq actes, deux personnes, lady Faddle et sir Mannerly Shallow, qui me semblent des réminiscences de *La* *Comtesse d’Escarbagnas* et de *Monsieur de Pourceaugnac*, tandis que les scènes entre Ramble (Adraste) et Merry (Hali) sont basées sur quelques scènes d’*Amphitryon*, Don Pèdre est changé en lord Drybone (Os sec) et Isidore devient Betty Frisque. Il y a encore d’autres caractères dans la pièce anglaise que l’on ne trouve pas dans *Le* *Sicilien*, par exemple sir Thomas Rash, dont la fille Christine (Zaïde), doit épouser Sir Mannerly Shallow, un hobereau provincial stupide, et le portier de sa femme. En outre l’intrigue est changée et c’est le domestique Merry (Joyeux) qui conseille à son maître d’aller chez sa maîtresse déguisé en peintre, tandis qu’Adraste le propose lui-même. Rien ne peut égaler la licence excessive des caractères de la pièce anglaise. En 1703 on joua une comédie de Sir Richard Steele *The Tender Husband* (Le tendre époux) où l’on trouve imitée, et amplifiée, la douzième scène de la comédie de Molière. *Le* *Sicilien* a été traduit littéralement par Ozell en 1714 et par MM. Miller et Baker en 1739.

Charles Dibdin fit représenter en 1776 un opéra-comique *The Metamorphoses*, principalement imité du *Sicilien*, avec un caractère de domestique pris d’*Amphitryon.* Hali se change en Fabio, Adraste en Lysander, Isidore en Marcella et Zaïde en Julietta. On y trouve aussi quelques scènes imitées de *George Dandin*.

On a publié aussi à Paris en 1857 une traduction anglaise du *Sicilien* par Cusack.

*Tartuffe ou L’Imposteur*. —La première imitation anglaise de *Tartuffe* est de Matthew Medbourne, acteur éminent du temps de Charles II, accusé de complicité dans un complot supposé tramé par les Catholiques, et qui mourut en prison en 1679. Sa traduction en vers blancs, intitulée *Tartufe ou le Puritain français*, fut jouée pour la première fois en 1670 et eut beaucoup de succès. On y trouve plusieurs scènes qui ne sont pas dans la pièce de Molière et qui ne l’améliorent guère ; en outre le domestique de Tartuffe, Laurence, y joue un rôle principal, et, pour prouver qu’il n’est pas si dévot qu’on le croit, il chante une chanson très obscène devant Dorine (II, scène v). À la fin Laurence trahit son maître et reproduit la cassette et les papiers que ce dernier a volés. La pièce finit sur une danse exécutée par tous les personnages.

J. Crowne, dont nous avons déjà parlé, fit jouer en 1690 une comédie *The English Friar* (Le Moine anglais) dont le personnage principal, le père Tinical (Affété), est imité de Tartuffe.

M. Ozell publia en 1714 une traduction de la pièce de Molière.

En 1717, le 6 Décembre, Colley Cibber fit représenter une comédie : *The Nonjuror* qui est en partie imitée de la pièce de Crowne, en partie de celle de Medbourne, et surtout basée sur celle de Molière. Un Nonjuror était un jacobite qui refusait de prêter serment à la nouvelle dynastie. La pièce de Cibber eut un succès fou, et parut avec une dédicace au roi Georges Ier, qui fit cadeau au poète de deux cents livres. Le personnage principal, Docteur Wolff (Loup), est copié assez fidèlement sur Tartuffe, mais les types de Cléante, de Mme Pernelle et de Dorine ne s’y trouvent pas, ce qui fit dire à Pope, dans une Clef ironique du *Nonjuror* qu’il publia sous le nom de Joseph Guy, « M. Cibber n’avait guère besoin d’une vieille femme (Mme Pernelle) pour fortifier le bigotisme de son fils imbécile, parce qu’il avait fait de ce fils même une vieille femme radoteuse. » Cibber, comme Medbourne, a donné aussi au domestique de l’hypocrite un des rôles principaux.

Six mois après la représentation du *Nonjuror*, on joua de nouveau l’imitation du *Tartuffe*, faite par Medbourne, sur un théâtre rival, avec un prologue en vers de Pope, qui n’était qu’une parodie de celui de Rowe, fait pour la pièce de Cibber, et avec les mêmes finales. M. Clare, maître d’école, publia en 1732 une traduction du *Tartuffe* qu’il avait eu l’intention de faire jouer par ses élèves, avec un épilogue des plus libres, qu’un de ces mêmes élèves devait réciter.

En 1768, Isaac Bickerstaffe fit jouer *The Hypocrite* (L’hypocrite). Cette comédie n’est qu’une imitation de celle de Cibber, avec un changement de noms, l’omission des attaques contre les Jacobites, et l’addition de Mme Pernelle (lady Lambert) et d’un nouveau caractère odieux et vulgaire, le dissident Mawworm.

Sheridan a aussi imité *Tartuffe* en partie dans son Joseph Surface, un des caractères de *The School for Scandal* (L’école du Scandale). La troisième scène du quatrième acte de sa comédie me paraît basée sur la cinquième scène du quatrième acte de *Tartuffe*.

M. John Oxenford, le critique théâtral du *Times*, mort il y a quatre ou cinq ans, fit représenter aussi une traduction du *Tartuffe*, en 1855.

*Amphitryon*. —Le célèbre poète anglais John Dryden fit jouer en 1690 un *Amphitryon*, qui n’est qu’une adaptation de la pièce de Molière et de celle de Plaute, mais bien plus grossière et obscène. Il y a ajouté une intrigue amoureuse entre Mercure et Phèdre. Le docteur Hawkesworth remodela la comédie de Dryden, la rendit plus chaste, et on la représenta, ainsi changée. Ozell publia une traduction d’*Amphitryon* en 1714, et une autre parut en 1732.

Henri Van LAUN.

(la fin prochainement.)

# Tome III, numéro 27, 1er juin 1881

## Edmond Révérend du Mesnil : Un homonyme de Molière à propos d’un livre dédié à une demoiselle de Molière

source : « Un homonyme de Molière à propos d’un livre dédié à une demoiselle de Molière », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome III, no 27, 1er juin 1881, p. 67-78.

[1881

M. René Kerviler, Ingénieur des ponts et chaussées à Saint-Nazaire, érudit bien connu, a publié, dans la *Revue historique*[[65]](#footnote-65), une nouvelle et remarquable étude, que nous louerions si notre nom n’y était cité ; elle est relative à la vie et aux œuvres de Claude-Gaspar Bachet, sieur de Méziriac (1581-1638), l’un des quarante fondateurs de l’Académie Française et « des plus recommandables personnages de France, tant en vertu qu’en toutes sortes de sciences. » [[66]](#footnote-66)

Méziriac traduisit en français le *Traité de la Tribulation* composé en italien par Cacciaguerra ; il le fit imprimer à Bourg-en-Bresse, sa patrie, chez Jean Tainturier, en 1630, et le dédia à Mlle de Molière.

Qu’était cette demoiselle de Molière ?

Les Moliéristes ne sauraient s’y méprendre : Jean-Baptiste Pocquelin, notre immortel comique, ne prit le nom de Molière qu’en 1645 ; il se maria le 20 février 1662 avec Armande-Grésinde-Claire-Elisabeth Béjard, et n’en eut que le 4 août 1665 sa fille, Mlle Esprit-Madeleine Pocquelin de Molière[[67]](#footnote-67).

Il y avait bien, à cette époque, un danseur, poète et musicien, fort en vogue à la Cour de France où on l’appelait le fameux Molière, mais son nom véritable n’était que Molier ; témoin cet acte : « Louys Molier, gentilhomme servant de Madame la Contesse de Soissons, paroisse St Germain d’en haut, affidatus [fiancé], 2 Junii 1642 ; Adriane Jacob, par. nost. [de notre paroisse], en présence des témoins, desponsa [promise], 2 Junii 1642[[68]](#footnote-68). » Le 29 avril 1664, Louis Molier donna sa fille « Marie-Blanche Moliere, à Léonard Ithier, musicien ordinaire du Roi, fils de Nicolas et de défunte Magdeleine Aymard ». Il signa « de Mollier »[[69]](#footnote-69) ; il se qualifiait d’ordinaire du titre d’écuyer.

Il est certain que le nom se prononçait alors *Mollière* : Loret, dans *La Muse historique*[[70]](#footnote-70), le nomme *Sieur de Molière* ; Donneau de Visé, dans *Le Mercure galant* de 1672, dit *M. de Molière*, et Madame de Sévigné, dans ses *Lettres*[[71]](#footnote-71), parle « d’un petit opéra de Molière, beau-père d’Itier » qu’elle se proposait d’aller voir.

Force nous est donc de rechercher ailleurs cette Mlle de Molière, assez grande et assez grave personne en 1630 pour qu’un académicien en renom lui dédiât un livre aussi philosophique que sa traduction du *Traité de la Tribulation* de Cacciaguerra :

Il y avait à Paris, à la fin du xvie siècle, un Pierre Forget, gentilhomme tourangeau[[72]](#footnote-72), seigneur du Bouret, Argentier de la Reine et plus tard secrétaire du Roi François Ier, lequel épousa Françoise de Fortia, fille d’un Bernard de Fortia, qui s’était transporté en Touraine, où il avait acquis en 1532 les seigneuries de Paradis et de la Branchoire[[73]](#footnote-73) ; de ce mariage, il eut deux fils :

Le premier, Jean Forget, né en 1539, devenu président à mortier au parlement de Paris, sage magistrat et l’« ami des gens de lettres »[[74]](#footnote-74) ; il mourut le 19 janvier 1611 ;

Le second, *Pierre Forget*, né en 1544, connu sous le nom de Sieur du Fresne, secrétaire d’État sous les Rois Henri III et Henri IV.

Ce pierre Forget, IIe du nom, se maria avec Arme de Beauvillers, veuve d’Orri du Châtelet, seigneur de Deuilli, et en eut : Paul Forget, allié à Claudine de Thélis, fille d’Antoine de Thélis et de Jeanne de Saint Romain, veuve en premières noces de Balthasard de Séneret, Capitaine de Moulins. — Jeanne de Saint-Romain était fille unique et seule héritière de Rolin de Saint-Romain et de Gilberte de Gayette[[75]](#footnote-75), qui lui laissèrent leur seigneurerie de Saint-Romain au Mont d’Or, en Lyonnais, avec les fiefs d’Essertines dans la châtellenie de Chateauneuf, et de la Molière dans celle de Crozet, au Comté de Forez.

Paul Forget, sieur de Saint-Romain, laissa trois enfants ;

1o François Forget, sieur de Molière et d’Essertines, ainsi qu’il appert de l’intitulé d’un livre composé par sa femme Anne Picardel : *Odes spirituelles sur l’air des chansons de ce temps par Anne Picardel*, veuve du feu sieur de Moulières[[76]](#footnote-76) et d’Essartines, dédié à Madame Le Grand, Paris, 1619, in 12. »

Les Dictionnaires biographiques modernes le disent *né en Brionnais*, diocèse d’Autun : voyons si cette donnée est exacte.

Sans doute, il existait dans le bailliage de Semur en Brionnais un château d’Essertines, situé dans la paroisse de Brian, château qui donna le nom à une famille chevaleresque connue dès Girard d’Essertines vivant en 1076, et dont les successeurs le possédaient encore en 1346 ; mais en 1481, un Jean Gevinge s’en qualifiait seigneur ; au xvie siècle, Jean de Quinquier, prévôt de Mâcon, prenait la même qualité ; l’héritière de Chamvigny la porta en dot à Melchior Champier, seigneur de Sigy, qui le vendit en 1720 au comte de Vauban[[77]](#footnote-77).

D’un autre côté, dans le même bailliage, commune de Saint-Forgeux-l’Espinasse, un ancien village était dit « des Moulières », mais il était de la directe de Messire Geoffroi du Maine, acquéreur de la seigneurie de Changy[[78]](#footnote-78) par contrat du 11 février 1597, reçu Martinières, notaire.

Il n’y avait donc en Brionnais, à l’époque qui nous occupe, de personnage qui pût être à la fois seigneur de Moulière et d’Essertines[[79]](#footnote-79) : si donc François Forget est né en Brionnais, il y naquit tout à fait accidentellement et sans que sa famille résidât ou eût des possessions dans ce pays.

Les incidents de sa vie sont, au reste, complètement ignorés ; on sait seulement, par un passage du *Berger Extravagant* de Sorel[[80]](#footnote-80) qu’ « il fut assassiné par ceux qu’il tenait pour ses amis », en 1618.

Sa veuve, après la publication de ses *Odes spirituelles*, songea aux œuvres de son mari, qui furent imprimées avec les titres suivants :

1o *La Semaine amoureuse*, roman, en 1620, in 8.

2o *Le Mépris de la Cour*, imité de l’Espagnol, de Guévara, en 1621, in 8.

3o *La Polixène*, roman, en 1623, petit in 8[[81]](#footnote-81).

Le Privilège n’en fut accordé que le 16 février 1630[[82]](#footnote-82) ;un volume intitulé *La Suite et les Conclusions de la Polyxène du sieur de Molière, dernière partie*, fut achevé d’imprimer le dernier Décembre 1631 ; en 1632, reparut *La Polyxène de Molière*, *troisième édition*, *revue*, *corrigée et augmentée par l’auteur avant sa mort*, par Pomeray, 2 vol. in 8o ; en 1634 fut donnée la *Vraie suite de Polyxène*, *suivie et conclue de ses mémoires*, in 8.

4o *Lettres*[[83]](#footnote-83) au nombre de sept, insérées dans le recueil de Faret, 1627, in 8o .

5o Quelques pièces de vers dans les *Délices de la Poésie française*[[84]](#footnote-84).

Antoine de Léris, dans son *Dictionnaire portatif des Théâtres*[[85]](#footnote-85), œuvre recherchée quoiqu’elle soit une copie de la *Bibliothèque des Théâtres* de Maupoint, cite « Molière surnommé *Le Tragique* et qui était comédien, ayant composé *à ce que l’on prétend* plusieurs pièces de théâtre, dont aucune n’est venue à notre connaissance, sinon la tragédie de *Polixène* qui était sa meilleure. »

Voltaire dit, à son tour, dans la *Vie de Molière*[[86]](#footnote-86) qu’« il y avait eu un comédien appelé Molière, auteur de la tragédie de *Polixène*» ; mais Bret a soin de mettre en note ce qui suit : « la Bibliographie nous fait connaître un autre François de Molière, sieur d’Essertines qui, en 1620, publia un roman in 8o , sous le titre de *La* *Semaine* *Amoureuse*. »

Ce dernier est bien notre François Forget, sieur de la Molière et d’Essertines, auteur du roman de la *Polixène* que nous venons de citer et que Sorel appelle avec raison « une imitation de l’histoire de Daphnide dans *L’Astrée.* » On sait l’immense célébrité qu’eut cette volumineuse composition d’Honoré d’Urfé, baron de Chateaumorand, dont le premier livre parut en 1608 : son succès fut probablement la cause de la *Polixène*, « ce nom qui, au dire de Cathos, dans *Les Précieuses Ridicules*, a une grâce dont il faut demeurer d’accord. » Boileau, cependant, dans son Discours sur le dialogue des *Héros de Roman*, ne cite pas notre Molière parmi les auteurs qu’on vantait le plus et qu’il avait lui-même admirés, dit-il, au temps de sa jeunesse. Mme de Sévigné, plus grande liseuse que lui, ne paraît pas non plus avoir gardé souvenir de *Polixène*.

Mais la tragédie de *Polixène*, dont on ne connaît aucun exemplaire imprimé, n’existait ni dans la collection de Pont de Vesle, ni dans celle de la Vallière, ni dans celle de M. de Soleinne ; fut-elle tirée du roman de François de Molière par un autre Molière auquel le premier aurait, ce qui n’est guère croyable, obligeamment prêté son manuscrit, puisque « la tragédie »[[87]](#footnote-87) fut donnée à la cour vers l’an 1620 et y fut apparemment souvent représentée ? Est-ce simplement un titre emprunté à un ouvrage en vogue ? Quoique plus croyable, le fait est à éclaircir. Les vers suivants de Racan, selon nous, s’adressent plutôt à la pièce de théâtre, retirée ou interdite pour un motif inconnu, qu’au roman dont l’édition n’était pas si compacte, avec ses 600 pages, qu’elle ne pût continuer d’y circuler comme auparavant : le romancier avait-il fait arrêter judiciairement la pièce du tragique[[88]](#footnote-88) ? Pourquoi Racan ne le dit-il pas mieux :

Belle princesse, tu te trompes

De quitter la Cour et ses pompes

Pour rendre ton désir content ;

Celui qui t’a si bien chantée,

Fait qu’on ne t’y vit jamais tant

Que depuis que tu l’as quittée.

Il est remarquable que, dans les *Odes spirituelles* de la veuve de François de Molière, on trouve, à la page 150, un « sonnet acrostic », dont les lettres initiales donnent le nom de François Molier, alors que sur le titre il y a bien « sieur de Moulières »*:* ce nom de Molier, sans particule, serait-il un nom de théâtre, et notre auteur[[89]](#footnote-89) était-il aussi comédien ? Plusieurs biographes l’ont affirmé : nous songeons d’ailleurs involontairement au jeune acteur de *L’Illustre théâtre*, convertissant son nom de Jean Pocquelin en celui de Jean Baptiste Poquelin, et plus tard s’appelant sieur de Molière ou Jean-Baptiste Molière[[90]](#footnote-90). On peut croire que le mari d’Anne Picardel eut des relations sérieuses avec des comédiens, car cette dernière dédia son ouvrage à Madame le Grand : n’était-ce pas la mère d’un acteur déjà fort connu, quoique très jeune, Henri le Grand, né en 1587, qui allait plus tard[[91]](#footnote-91) se qualifier de *Commissaire de l’artillerie de France*, *sieur de Belleville*, et devenir à l’Hôtel de Bourgogne un farceur célèbre sous le nom populaire de *Turlupin ?*

Ces faits établis, on s’explique naturellement que, sous l’influence d’Henri le Grand, François de Molière, devenu *Molier* ou peut-être *Molier d’Essertines*, ait pris dans son roman l’idée d’une tragédie qui eût quelque succès à la Cour jusqu’à ce qu’un événement imprévu soit venu l’en faire retirer, comme paraît l’indiquer l’épigramme de Racan. Qui sait si ce n’est pas ce retrait forcé qui donna l’idée à François de Molière d’imiter le livre espagnol de Guévara avec ce titre caractéristique : *Le Mépris de la Cour*, et si même, ces circonstances fâcheuses n’amenèrent pas, en 1618, la mort de notre auteur, lâchement assassiné par ceux-là qu’il tenait pour ses amis ?

Les documents nous manquent : pour décider ces questions[[92]](#footnote-92). Nous nous contenterons d’appeler sur elles l’attention des Moliéristes, dont la profonde érudition a élucidé d’autres points bien plus obscurs.

Quoi qu’il en soit, François Forget, sieur de Molière et d’Essertines et Anne Picardel, sa femme, ne paraissent pas avoir laissé d’autre enfant qu’une fille qui ne se maria point, *Berthe de Moliere*, marraine, le 2 février 1594, de sa cousine-germaine Berthe de Chavagnac.

C’est à elle, nous n’en pouvons douter, que Méziriac dédia sa traduction du *Traité de la Tribulation* : ce qui autorise à penser qu’elle ne partagea point les goûts de son père pour le théâtre, et que peut-être elle en ressentit quelques tribulations, cause probable de cette dédicace.

2o Diane Forget, quelquefois dénommée Jeanne, fut la femme[[93]](#footnote-93) d’Antoine-Henri de Chavaignat (Chavagnac), écuyer, lieutenant, puis capitaine au régiment lyonnais : il habita la Molière quand il en fut maître, et y fit une branche longtemps représentée.

3o Rénée Forget épousa, le 19 mars 1667, Gilbert de Berthet, écuyer, seigneur de Villard, fils de feu Louis de Berthet, écuyer, seigneur du dit lieu et de défunte Marie de Mérivat.

Ces détails, quoiqu’étrangers à la famille Pocquelin de Molière, ne sont pas sans intérêt biographique ; ils fixent la personnalité de l’auteur de la *Polixène*, que, sans doute, les siens renièrent, lui aussi, et que les bibliophiles peu renseignés désignent comme littérateur bourguignon, né en Brionnois. Il est vrai de dire que la commune de Vivans, où est aujourd’hui située la terre de la Molière, était, au xviiie siècle, divisée en trois collecte[[94]](#footnote-94), qui ressortissaient, l’une à la Bourgogne, l’autre au Lyonnais, la troisième au Forez ; mais la paroisse de Tourzie, à laquelle appartenait auparavant « la Mouliére » n’a jamais été qu’au comté de Forez et diocèse de Clermont.

Mademoiselle de Moliere, Berthe Forget, était donc de souche tourangelle ; mais elle est devenue, par Essertines et la Molière que possédait son père, véritablement forésienne[[95]](#footnote-95). Le rappel de la dédicace que lui fit l’illustre académicien Méziriac est le meilleur éloge que nous puissions faire d’elle.

E. RÉVÉREND DU MESNIL.

## A. Vesselovsky : Le manuscrit de Chappuzeau

source : « Le manuscrit de Chappuzeau », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome III, no 27, 1er juin 1881, p. 81-87.

[1881

Je vous ai promis d’étudier le manuscrit original du *Théâtre français* de Samuel Chappuzeau et de le comparer avec le texte imprimé, et notamment avec la réimpression publiée par vos soins en 1876[[96]](#footnote-96). Je suis heureux d’être en état de remplir ma promesse et de pouvoir vous indiquer toutes les variantes du texte primitif.

Le manuscrit en question (No 208 du catalogue des mscr. en langues étrangères du musée Roumiantseff à Moscou) est un in-quarto très élégant, conservé en très bon état ; l’écriture en est parfaitement lisible et se distingue par une abondance de majuscules ; il y a excessivement peu de ratures et de changements quelconques. On voit que l’auteur désirait présenter à la troupe Royale un bel exemplaire, digne d’elle. La dédicace se trouve, comme vous le savez du reste, sur la première page ; en outre, on voit sur les plats, ornés des armes de France, l’inscription en lettres d’or « pour la Troupe du Roi. » En ouvrant le livre, on voit à gauche la remarque suivante, écrite par une main inconnue, peut-être par quelque conservateur des archives de la troupe : « Éloge de Molière, p : 150-153. Molière mourut l’année que ce livre fut écrit. » — Abordant enfin le texte même du traité de Chappuzeau, je vous ferai remarquer qu’il y manque l’épître dédicatoire à Mgr de Truchi, et le traité s’ouvre directement par le préambule, intitulé : « Aux amateurs du Théâtre » et non : « Dessein de l’ouvrage »*.* Dans ce préambule (p. 8 de votre édition) nous trouvons cette addition : « ce juge sévère de l’*Aristippe* de feu monsieur de Balzac »*.*

Le IIe chapitre se termine ainsi : « porter doucement les hommes à l’amour de la vertu et à la haine du vice. »

Le chap. IX s’ouvre par ces mots : « Il ne leur est jamais venu en pensée de condamner absolument la guerre entre les chrétiens », etc. Les vers de l’abbé Boyer et la phrase qui suit, jusqu’à *Mastric*, manquent ; au lieu de « directeurs du christianisme » nous lisons « personne ».

À la fin du XIe chap. après les mots : « la fin de la comédie est bonne », nous trouvons cette phrase, omise dans l’imprimé : « toutes les viandes sont saines à un corps bien sain, et à un corps mal conditionné les meilleures viandes se tournent en mauvaise nourriture. » — Au chap. XV, de même qu’en plusieurs autres cas, nous voyons quelques adoucissements aux termes de l’imprimé, dictés sans doute par la crainte de déplaire aux Tartuffe ; au lieu des expressions plus ou moins allégoriques : « des gens dévoués au service de l’Église » ou bien « des personnages en habit ecclésiastique », le manuscrit mettait « des prêtres et des personnages en habit d’évêque et de moines. »

Livre second, chap. II, après : « j’ay du respect pour tous les auteurs, » on lit « et de l’admiration pour tous leurs ouvrages ». — Chap. XVIII, dans le catalogue des auteurs, au lieu des initiales D. V, nous trouvons « Du Visé » ; le titre de la pièce de Montfleury : *Le* *Comédien poète* ne fut ajouté que dans l’imprimé, de même que l’*Amarillis* de Rotrou et la pastorale de Du Visé, *Délie* ; le titre de la pièce de Des Marets, *L’Europe*, est accompagné d’une remarque : « poème historique et allégorique » ; après avoir nommé la pièce de Des Brosses « *Les Songes des Éveillez* » le manuscrit ajoute « et quelque autre pièce » ; la liste des œuvres de Molière est disposée dans un autre ordre que dans l’imprimé, et nous y trouvons en plus *Le Sicilien*.

Livre troisième, chap. XIII, en parlant des troupes de campagne, au lieu de dire, comme dans l’imprimé : « le peu d’expérience de plusieurs personnes qui n’ont pas tous les talents nécessaires, il est aisé de voir la différence […] entre les troupes, etc. » l’auteur prononçait un arrêt beaucoup plus sévère contre les comédiens de province, en disant : « […] plusieurs personnes, qu’on y reçoit sans discernement, il est aisé de voir la grande différence », etc.

Ch. XXXI, les mots : « la troupe royale […] a eu toujours ses 12 000 livres de pension » manquent ; après *Le Cid*, nous lisons : « et les Horaces qui le suivirent. » — XXXV, en parlant de l’organisation de la nouvelle troupe du Roi : « elle commença de se montrer au public un dimanche, 9 juillet de cette présente année » (dans l’imprimé : de l’année dernière 1675). — Dans l’éloge de Molière, je vous signalerai les variantes suivantes : au commencement du chapitre on ne trouve pas les mots « le Palais-Royal commença […] d’attirer le beau monde » ; plus loin (p. 125) nous lisons « les avantages de la nouveauté » ; p. 126, au lieu de « il [Molière] tacha toute sa vie de leur en donner des marques indubitables, » nous trouvons une expression beaucoup plus caractéristique : « il voulut jusqu’au dernier jour », etc., ce qui a un rapport évident avec la vive impression que devait produire sur l’auteur la mort de Molière presque sur la scène. — À la fin de ce chapitre, nous trouvons de nouveau au lieu de « carême de l’année dernière », « de cette présente année », et au lieu de « regretté de la cour et de la ville », « regretté de tout le monde ». — Au chapitre suivant se trouve une variante assez curieuse : au lieu de « mais quatre personnes […] continuer », nous lisons « Mais quatre Principaux s’étant engagés avec la troupe Royale, La Thoriliere, le Baron, Beauval et sa femme furent reçus à l’Hôtel de Bourgogne avec grande joie, et causèrent au Palais-Royal une très grande surprise ».

Ch. XLII, dans « l’état présent de la troupe du Roy », etc., manque la liste des pièces retirées de la troupe du Marais ; en nommant *Le* *Festin de Pierre* (par Dorimont), Chappuzeau remarquait qu’il « a été fait par cinq ou six » ; dans la liste des acteurs nous voyons Floridor et Florimont, omis dans l’imprimé ; plus loin, après les mots : « il y a, tant d’hommes que de femmes qui ont paru sur les théâtres de Paris, » il y a : « et qui ne sont plus. » — Le chapitre, consacré à la troupe du duc de Savoie, était très court. Toute la période depuis « ce n’est pas ici » jusqu’à « ce qui doit » a été ajouté plus tard. — Dans la description de la troupe de l’Electeur de Bavière, l’expression plus sèche de l’imprimé : « ce n’est pas ici le lieu de poursuivre son éloge » a remplacé les louanges du texte primitif : « et je puis ici faire l’éloge des princes et des princesses en ce qui regarde leur bon goût pour la comédie et les comédiens. » — Après avoir nommé les actrices de la troupe des ducs de Brunsvic, Chappuzeau ajoutait une rubrique à part : « comédien autheur de la même troupe : Nantheuil » et indiquait le titre de sa pièce : « La prise de Brunswic et quelques autres pièces. »

Le chapitre XLIX portait le titre « Fonctions de l’orateur et suite de ceux qui ont exercé cet emploi dans les troupes de Paris » ; Vous voyez donc que c’est à tort que M. Paul Lacroix affirmait dans sa *Bibliographie Moliéresque*, p. 234, que dans le manuscrit original la suite des orateursetc. manquait. Au contraire, le chapitre XLIX contient aussi l’appréciation des orateurs des différentes troupes, qui dans l’imprimé est reléguée, comme vous savez, à la fin du livre sous forme de lettre (p. 158). Le nombre des variantes y est plus considérable : p. 139, après les mots « je lui ay donné la face d’une république », on lit « et qu’encore qu’il n’ait pas plus de pouvoir ni d’avantages qu’un autre, chacun toutefois à la déférence pour ses avis. Voyons en peu de mots etc. » — P. 141, il manque tout l’alinéa depuis « ci devant, quand l’orateur » jusqu’à « Mais comme les modes… » Au lieu de « je donnerais ici la suite des orateurs », on lit : « Voyons quels ont été les orateurs de trois troupes depuis que le Théâtre français est dans l’éclat. » — Après cette phrase, le chapitre continue par la phrase « La troupe royale » etc., qui se trouve (dans l’imprimé) au milieu de *La lettre* (p. 163). De cette manière tout l’exorde de cette lettre (p. 158-63) n’a été ajouté que plus tard. — Ayant nommé Bellerose et Floridor, l’auteur faisait, après les mots « parfaits comédiens », un éloge enthousiaste de ces deux acteurs : « l’un et l’autre inimitables dans leurs caractères et qui ont excellé dans les rôles tendres et passionnés. » Après les mots « fécondité de leur esprit », nous trouvons : « leurs expressions étaient naturelles, et, soit dans l’annonce, soit dans l’affiche, ils se montraient modestes dans les éloges que la coutume veut à l’auteur et à son ouvrage. » — Enfin, dans le passage relatif au comédien La Roque, nous lisons : « je parle de La Roque comme d’une personne morte avec le Théâtre du Marais qui devait avoir un même sort avec lui ; mais il revit [revint ?] depuis deux mois avec plusieurs de ses camarades dans la troupe du Roi. etc. »

Le manuscrit se termine par les deux déclarations royales que l’on connaît.

Il me reste à dire que les conservateurs du département des manuscrits n’ont pu trouver aucune indication sur la provenance de ce manuscrit. Comme le comte Roumiantseff, riche Mécène et chancelier de l’Empire, avait des agents partout en Europe, surtout parmi les diplomates russes, il se pourrait qu’un de ces émissaires ait eu la bonne fortune de ramasser ce manuscrit dans quelque vente forcée.

Voilà, cher Monsieur, le procès-verbal très exact de tout ce que j’ai pu découvrir d’intéressant dans le manuscrit de Chappuzeau. J’ai rassemblé toutes les miettes, espérant que ce travail pourrait être de quelque utilité pour vous.

On ne m’a pas encore répondu de Saint-Pétersbourg concernant les papiers de Rosimond ; quand j’aurai la réponse, je ne tarderai pas à vous la communiquer.

Et maintenant, après avoir terminé mon rude labeur, j’ai le plaisir de vous serrer cordialement la main à travers l’espace espérant pouvoir le faire un jour ou l’autre à Paris.

Moscou.

Alexis VESSELOVSKY.

# Tome III, numéro 28, 1er juillet 1881

## Édouard Thierry : Molière et sa troupe au Palais-Royal. *L’Amour médecin*

source : « Molière et sa troupe au Palais-Royal. *L’Amour médecin* », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome III, no 28, 1er juillet 1881, p. 96-110.

[1881

Vendredi 14 Août, enregistre La Grange, la Troupe alla à Saint-Germain-en-Laye. Le Roi dit au Sieur de Molière qu’il voulait que la Troupe lui appartînt, et la demanda à Monsieur. Sa Majesté donna en même temps six mille livres de pension à la Troupe qui prit congé de Monsieur, lui demanda la continuation de sa protection et prit ce titre : La Troupe du Roi au Palais-Royal.

Ce n’était pas le moyen de rendre plus satisfaits les comédiens de l’Hôtel de Bourgogne, mais c’était le moyen d’en finir avec les réclamations qu’ils ne cessaient pas jusque-là de porter aux pieds de la Reine. Ils n’avaient plus lieu désormais de prétendre amuser Louis quatorze, quoi qu’il en eût. Ils restaient Troupe royale ; mais Molière et ses camarades étaient la Troupe du Roi. Distinction nette et précise, à laquelle ne gâtaient rien les 6 000 livres de pension imputées sur la cassette du Roi.

En prenant congé du Duc d’Orléans, au nom de la Compagnie, Molière dut le remercier sincèrement de tout ce qu’avaient valu au Théâtre la protection de Son Altesse royale et celle de Madame. Il passa naturellement sous silence les 300 livres de pension que Monsieur avait d’abord promises pour chaque comédien. À ne compter la troupe que sur le pied de dix parts, depuis 1658, c’était une créance de 21 000 livres acquise en sept ans à la Comédie. Molière et ses camarades donnèrent tacitement quittance à l’oublieux débiteur. Seulement La Grange ouvrit son registre, et revenant à la première page, en marge, à côté de la mention des 300 livres, il ajouta : « Nota que les 300 livres n’ont point été payées. »

Quelques jours avant le 14 Août, vers le 7 ou le 9, La Grange avait écrit une autre note à la marge de son registre : « Mlle Molière est accouchée le… d’une fille appelée Madeleine. »

La date laissée en blanc était le 4 Août. Le nom de baptême donné à l’enfant indique assez qu’elle eut sa tante pour marraine, ce qui eut lieu en effet, et pour parrain le Comte de Modène, qui n’avait pas cessé d’être chez lui dans la famille Béjart. La naissance de la petite Madeleine servit peut-être aussi d’occasion aux nouvelles bontés dont le Roi voulait combler Molière, et, jouant le rôle des fées protectrices, ce fut dans le berceau de l’enfant qu’il déposa le brevet de six mille livres accordé à la troupe du père.

Six mille livres de rente annuelle au fond d’une caisse où le hasard de la chambrée mettait seul, quand on échappait au Néant du jour, le pain du lendemain, le titre de « La Troupe du Roi » sur l’affiche du Palais-Royal, c’était le triomphe définitif de Molière ; une seule chose manquait à ce triomphe, le spectacle digne de l’affiche ; mais depuis près de trois mois, depuis la treizième représentation du *Favori*, pas la plus modeste nouveauté. Le répertoire en était toujours à presser ses écorces vides, non pas même les siennes, mais celles du domaine commun : *Don Japhet*, *L’Héritier ridicule*, *Les Visionnaires*, *Le Menteur* et *Sertorius*, entremêlées de quelques pièces de la maison, trois de Molière : *L’Étourdi*, *L’École des maris* et *L’École des femmes*, plus le *Sanche Panse*, un plaisir fait à Madeleine et que la troupe paya d’un Néant le 21 Août, *Le* *Favori* enfin à qui le succès de Versailles avait valu le regain d’une semaine, soit trois représentations.

Il est vrai que les autres théâtres n’avaient pas un été beaucoup plus brillant malgré leurs spectacles nouveaux : l’Hôtel de Bourgogne son petit acte de *L’Après-souper des Auberges*, le Marais ses cinq mauvais actes du *Pédagogue amoureux*.

On peut se demander ce que Molière avait fait depuis *Le* *Festin de Pierre*.

Préparait-il en secret *Le* *Misanthrope* ? Nous trouverons peut-être tout à l’heure quelques raisons d’en douter. S’oublia-t-il dans un loisir qu’il n’avait pas connu jusqu’alors ? Et si ce grand laborieux laissa passer sept mois improductifs, qui lui ôta la plume de la main ?

Faut-il s’en prendre aux malaises de son intérieur ? La vie commune y était devenue douloureuse et agitée, cela va sans dire. Aux sujets de jalousie que lui donnait la conduite d’Armande ? Mais d’abord, l’état de grossesse de Mlle Molière n’était pas très favorable au commerce de haute galanterie qu’on lui prête, et pourrait même, en la tenant éloignée du théâtre, avoir un peu dérangé le programme de la saison.

La santé de Molière fut bien aussi pour quelque chose dans cette lacune. La Grange dirigeait le théâtre à Paris tandis que Molière prenait du laitage aux champs, c’est-à-dire à Auteuil, dans la banlieue actuelle de Paris, où on trouvait alors les champs et du laitage. Mais la santé de Molière, ni ses soucis d’aucune sorte ne comptaient plus dès que le Roi avait besoin de lui. Le Roi, que Monsieur et Madame traitaient magnifiquement dans leur château de Saint-Cloud, à l’occasion de la fête du Saint et du lieu, fit avertir Molière — c’était à peu près le 9 Septembre — qu’il serait le 12 à Versailles, amenant ses hôtes avec lui, et qu’il voulait un divertissement pour le 14, afin de leur rendre une hospitalité digne de celle qu’il en avait reçue.

Molière avait cinq jours devant lui, pas davantage, dix de moins qu’il n’avait eu pour *Les* *Fâcheux* ; il écrivit trois actes d’une comédie-ballet dont Lully composa la musique, cela va sans dire, et Beauchamps dessina les entrées.

Tout fut prêt à heure dite.

La fête commença par une promenade en calèches. Après la promenade, la chasse que la Reine, Madame, Mademoiselle, Mlle d’Alençon et les autres dames de la cour suivirent vêtues en amazones. Après la chasse, la comédie, « une comédie entremêlée d’entrées de ballet, dit *La Gazette*, qui, pour n’avoir été concertée que peu de jours auparavant, ne laissa pas d’être trouvée fort agréable. »

Cette comédie, que *La Gazette* honore d’un éloge indulgent, sans s’être trop enquis de son titre, était *L’Amour médecin*, un des petits chefs-d’œuvre de Molière et le premier des petits chefs-d’œuvre peut-être par la précision du dialogue, la finesse et la simplicité du trait, la vérité prise à travers les portes et l’originalité du dénouement, le plus spirituel comme aussi le plus aisé que l’on connaisse.

Tout est court et tout est complet dans *L’Amour médecin*. Autant de scènes, autant de tableaux achevés. Le conseil de famille en est un, et le fameux : « Vous êtes orfèvre, Mr Josse ! » traversera les siècles. Sganarelle, qui vient de reprendre ses parents sur leurs avis intéressés et leur reproche de le conseiller fort bien — pour eux, ne fait pas autre chose vis-à-vis de sa fille, qu’il ne veut pas marier — pour lui. Il sait parfaitement ce que signifie le silence de Lucinde. Quand il la conjure de demander à son père tout ce qu’elle peut désirer, c’est à la condition qu’elle ne lui demandera pas un mari. Dès que Lucinde essaye de parler, c’est lui qui n’entend plus ; c’est lui qui devient sourd, dès qu’elle n’est plus muette.

Et la consultation, où les quatre docteurs s’entretiennent à loisir de leurs petites affaires, sans rien oublier que la malade, ce qui ne les empêche pas d’opiner dès qu’on les y invite, c’est-à-dire de se quereller — Tomès et Desfonandrès, sur les effets meurtriers de la saignée et de l’émétique, ou de se mettre d’accord — Bahis et Macroton, dans un doute absolu sur l’efficacité des deux remèdes.

Quant au dénouement de la pièce, s’il est fondé sur un travestissement toujours assez peu vraisemblable, celui de Clitandre déguisé en médecin, Clitandre est un spirituel mystificateur qui, pour mieux duper Sganarelle, le met hardiment dans son jeu, et ne fait rien dont il ne l’avertisse. Sganarelle une fois convaincu que le moyen de guérir Lucinde est d’entrer dans ses visions de mariage et de l’amuser avec un mariage simulé, c’est Clitandre qui refuse de mettre sa main dans la main de la malade, et c’est Sganarelle qui l’en presse. C’est Clitandre qui se défend de signer le contrat, et Sganarelle qui signe le premier pour lui donner l’exemple. Sganarelle reste son compère jusqu’au bout, jusqu’au moment où les deux époux ont disparu et où Lysette déclare au bonhomme que le jeu qu’il a cru faire n’est rien de moins qu’une vérité.

Le dénouement de *L’Amour médecin* rachète à lui seul tous les dénouements négligés de Molière.

*L’Amour médecin* est généralement regardé comme la première pièce où Molière ait attaqué la médecine, et à ce sujet, recherchant l’origine de la guerre que Molière fit aux médecins, Grimarest a cru la trouver dans une anecdote assez suspecte ou du moins assez mal racontée. On connaît l’anecdote. Molière, suivant Grimarest, avait alors un médecin pour propriétaire. C’était la femme du propriétaire qui se chargeait de recevoir les loyers. Elle était avare, — c’est une apostille de Grimarest, qui ne me semble pas fort utile. Suffit qu’elle fût propriétaire pour qu’elle songeât à augmenter le loyer du locataire, lorsqu’elle le vit s’installer dans son appartement avec le luxe de mobilier qui convenait à un fils de tapissier-valet de chambre du Roi. Elle en dit un mot à Mlle Molière, qui fit la sourde oreille. Congé. Il n’y a rien de nouveau sous le soleil. Mlle Du Parc, qui avait déjà des vues sur cet appartement, accepta l’augmentation, et mit ses meubles à la place de ceux de son chef, ce que Mlle Molière trouva un mauvais procédé, d’autant plus que sa rivale se donnait des airs de triomphe ; la propriétaire aussi, qui vint un jour au Palais-Royal voir le spectacle avec un billet donné par sa nouvelle locataire. Par malheur Mlle Molière aperçut la dame à l’amphithéâtre. Elle envoya sur champ deux gardes lui signifier l’ordre de se retirer, et, pour mieux savourer sa revanche, elle lui dit elle-même : « Puisque vous me chassez de votre maison, je vous fais sortir d’un endroit où je suis la maîtresse. »

Le médecin prit parti pour sa femme, Molière pour la sienne ; des deux côtés on passa la mesure, et Molière, toujours prompt à se laisser prévenir par ceux qu’il aimait (c’est encore Grimarest qui parle), en cinq jours, *ab irato*, écrivit *L’Amour médecin*.

Grimarest n’a pas imaginé l’histoire, on peut en être sûr, il l’a recueillie, comme tout le reste, d’après des souvenirs contemporains ; mais les souvenirs s’altèrent vite, et ils n’ont pas besoin d’être souvent rapportés de proche en proche pour que le récit perde au moins de sa vraisemblance.

Avant tout, il faut remarquer que *L’Amour médecin* n’est pas la première pièce (connue) où Molière ait pris la médecine à partie. Il l’avait fait dans *Le Festin de Pierre*, et Grimarest, qui avait mal lu la petite comédie-ballet, puisqu’il n’y voyait pas de quoi « relever le mérite de son auteur », avait encore plus mal lu la grande comédie, puisqu’il avait oublié la première scène du 3e acte, où Sganarelle déguisé en médecin dit à son maître ; « Comment, Monsieur, vous êtes aussi impie en médecine ? » et où Don Juan lui répond : « C’est une des grandes erreurs qui soient parmi les hommes. »

À la rigueur, comme l’anecdote manque d’une date précise, on pourrait faire remonter un peu au-dessus de *Don Juan* les mauvais rapports d’Armande avec sa propriétaire ; dans tous les cas, on ne voit paraître le mari médecin qu’après l’esclandre du théâtre. Ce n’est pas lui qui est accusé d’avarice. Ce n’est pas lui qui abuse de l’installation élégante de Molière pour lui mettre une augmentation de loyer sur la gorge. Tout se passe entre les deux femmes. Molière n’a donc pas lieu d’en vouloir personnellement au Docteur. Quant aux deux femmes, si nous n’en connaissons qu’une, au moins la connaissons-nous assez bien pour ne pas la reconnaître dans le rôle que Grimarest fait jouer ici à Mlle Molière.

Le trait essentiel du caractère d’Armande était l’indolence. Qu’elle eût négligé de rendre réponse sur l’augmentation du loyer, ce n’est pas là ce qui pourrait surprendre ; mais ce qui ne se rapporte pas à tout ce que nous savons d’elle, c’est l’expédition armée qu’elle dirige contre son ancienne propriétaire.

Jamais, fût-ce après la mort de son mari et dans le temps où Mme Deshoulières appelait l’Hôtel Guénégaud « le théâtre de la Molière », jamais on ne vit Armande se prévaloir de sa position, pas même pour attirer un rôle de son côté. En outre, si animée qu’elle pût être contre l’ennemie qui la bravait chez elle, du moment où celle-ci occupait une place en vertu d’un billet, personne n’avait le droit de l’en faire sortir, et le médecin, si médecin il y a, ne poussa pas les choses aussi vivement qu’on le dit, puisqu’il ne paraît pas avoir porté ses griefs devant la justice.

Tout au plus, pour que le procédé d’Armande fût admissible, faudrait-il supposer que Mlle Du Parc avait introduit en fraude sa propriétaire dans la salle et qu’elle l’y avait fait passer sans billet à l’amphithéâtre.

Sérieusement, car c’est trop insister là-dessus, il n’était pas nécessaire de rechercher une méchante aventure, où Molière prendrait même une assez médiocre attitude, pour expliquer la malice et l’impénitence finale de son théâtre à l’égard de la médecine. L’une et l’autre s’expliquent suffisamment par le bruit que faisaient les querelles médicales de l’époque, et par le malheureux état de santé dont le grand auteur comique avait à languir sept ou huit ans encore avant d’en mourir.

Qui savait mieux que lui l’inanité de la science dont se targuaient Messieurs de la Faculté avec une superbe si ombrageuse et si jalouse ?

Qui les avait expérimentés, comme lui, sur soi-même ?

Qui les avait convaincus sur sa personne de leur entêtement et de leur insuffisance, de l’aveuglement de leur routine et de la sinistre bouffonnerie de leurs prescriptions ?

Quand il leur demandait la vie, ceux-ci lui répondaient par des inepties pédantesques et ne s’entendaient pas même pour lui donner un peu d’espoir, n’étant d’accord que pour se décrier les uns aux autres et se reprocher mutuellement leurs victimes. Ils le laissaient souffrir et n’avaient de souci que pour leur impitoyable doctrine. Ils regardaient périr leurs malades avec la tranquille satisfaction d’avoir sauvé les règles. Ils insultaient l’humanité et ils étaient ridicules : Molière ne leur permit pas de l’être impunément. Aussi longtemps qu’il fut lui-même une preuve de leur impuissance, il leur fit la guerre et mourut en chargeant l’ennemi, mais la victoire lui resta. La vieille médecine vaincue n’eut pas la consolation de lui survivre, et nulle part Molière n’a plus d’admirateurs que parmi les docteurs de la médecine nouvelle.

Quoi qu’en pense Grimarest, si Molière eut quelque chose à regretter dans l’entreprise de *L’Amour médecin*, ce ne fut pas d’y avoir esquissé sur le vif la piquante caricature des quatre assassins à brevet, ce fut de s’y être associé plus étroitement Baptiste, le « Baptiste le très cher » des *Fâcheux*, le Florentin Lully.

Il avait fait *Tartuffe*. Il s’était cru bien fort en signalant le procédé tortueux de l’hypocrite, en montrant le comédien de dévotion qui se glisse sur les genoux dans la maison de son bienfaiteur pour l’en chasser un jour par une usurpation effrontée, et lui-même, bien que plus gaiement, jouait à son tour le rôle d’Orgon. Il prenait à la main un libertin de place, un fanfaron de tous les vices, un cynique qui l’amusait par l’impudence de ses lazzis et se glissait, en bouffonnant, dans les foyers du Palais-Royal pour s’y redresser un jour, avec Mr Loyal instrumentant à sa droite et pour en chasser, par ordre du Roi, la comédie consternée :

La maison m’appartient, je le ferai connaître !

Tout cela encore au lointain. Pour le moment, on en était à la lune de miel de la collaboration. Molière, avec sa modestie naturelle, faisait à Baptiste les honneurs de leur commun succès, et regrettait (Voir l’Avis *au lecteur)* de ne pouvoir donner, aussi bien que sa pièce hâtivement écrite, les « airs et les symphonies de l’incomparable Monsieur Lully. »

La pièce en avait-elle un aussi grand besoin ? À Versailles, soit. On l’y joua trois fois « avec musique et ballet » dit La Grange ; mais il ne paraît pas que la musique et la danse l’aient suivie au Palais-Royal. Elle y perdit même son titre de *L’Amour médecin*, qui était un vrai titre de comédie-ballet et qui la rattachait au ballet de *L’Amour malade*. Dès la cinquième représentation, elle prit sur le *Registre* de La Grange celui des *Médecins*, qu’elle conserva et qui indique qu’elle était rentrée dans les conditions ordinaires de la comédie.

Ainsi dégagée des ornements accessoires, elle n’était plus de mesure à remplir la représentation. Elle n’était qu’un élément — un élément heureux, dans le programme d’un spectacle. C’est ainsi qu’elle avait donné cinq belles recettes au *Favori*, deux à *La* Thébaïde ; car Molière ne négligeait pas Racine qui achevait son *Alexandre*, et Racine lui-même n’était pas homme à se laisser négliger ; mais c’était beaucoup à faire pour un seul acte que d’attirer le public à des spectacles fatigués et mieux joués par les grands comédiens : *Les Visionnaires*, *Sertorius*, *Marianne* et *Le Menteur*, *Le Menteur* hélas ! Plus épuisé encore que les trois autres. Aussi Molière mettait-il à l’étude une comédie en quatre actes en vers, pour composer avec *Les Médecins* une affiche renouvelée, et il pressait d’autant plus le travail qu’il se sentait gagné de vitesse par l’Hôtel de Bourgogne.

Edouard THIERRY.

## Charles-Louis Livet : Les affiches de spectacles au temps de Molière[[97]](#footnote-97)

source : « Les affiches de spectacles au temps de Molière », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome III, no 28, 1er juillet 1881, p. 111-116.

[1881

Une des affiches reproduites dans *Le* *Moliériste* du 1er juillet 1880 annonce, pour le « vendredi XIIIe jour de Février » deux pièces : 1o « Le Chevalier de Fin Matois, une si plaisante Comédie que nous ne pouvons pas douter qu’il n’y ait une grande et belle assemblée » ; 2o « À l’issue, la farce de L’Usse tu cru. » Par faveur insigne, à ce qu’il semble, « LES COMÉDIENS DU ROY entretenus par sa Majesté » veulent bien, disent-ils, ne prendre « que l’ordinaire ».

« C’est à l’hôtel du Marais, vieille rue du Temple, à deux heures » qu’aura lieu cette représentation, « en attendant nos grandes et superbes machines de La Conquête de la Toison d’Or. »

Les lignes qui précèdent contiennent un double problème qu’il s’agit de résoudre :

Quelle est cette Comédie du *Chevalier de Fin Matois*, « dont le titre, dit M. Ch. Nuitter, ne se trouve ni dans Parfaict, ni dans Beauchamps, ni dans Soleinne, » ni dans la *Bibliothèque des Théâtres* (de Maupoint), ni dans la *Bibliothèque du Théâtre français* (La Vallière), ni dans les *Tablettes dramatiques* du chevalier de Mouhy ?

Qu’est-ce que la farce de *L’Usse tu cru* ?

Deux fois seulement entre 1650 (pour ne pas remonter trop haut), et 1661, date de la première représentation au théâtre du Marais de *La* *Conquête de la Toison d’or*, le 13 février est tombé un vendredi : c’est en 1654 et en 1660. Il nous faut donc chercher deux pièces antérieures à l’une et à l’autre de ces dates.

On pourrait trouver le 13 février 1660 bien éloigné du mois de février 1661 et s’étonner qu’on annonçât si longtemps d’avance « les grandes et superbes machines de la Conquête de la Toison d’or. » Mais on voudra bien se rappeler que la pièce de Corneille avait été jouée, d’après les frères Parfaict, dès le mois de novembre 1659, au château de Neubourg et aux frais du Marquis de Sourdéac de Rieux ; que le transport des machines, décidé depuis cette époque, avait été retardé par suite d’un désaccord survenu entre Corneille et le Marquis, lequel avait bien donné aux Comédiens du Marais tous ses appareils, mais marchandait au poète le prix de ses vers ; enfin que l’installation du matériel dans une salle qui n’avait pas été construite exprès, comme celle du Marquis, et où l’on ne cessait pas de jouer, demandait beaucoup de temps : on s’expliquera alors que, dès le 13 février 1660, on fît en sorte d’exciter la curiosité du public.

Ces dates étant établies, nous nous sommes rappelé que les Comédiens avaient l’habitude de désigner une pièce connue par quelque détail qui avait dû frapper les spectateurs des représentations antérieures : c’est ainsi que *Le* *Médecin malgré lui* ne figure dans le *Registre de La Grange* que sous le titre du *Fagoteux* ; c’est ainsi que *Le* *Misanthrope* paraît, dans le Registre où le Syndic des Libraires inscrivait les privilèges, sous le titre de *L’Atrabilaire amoureux*, etc.

Puisqu’il n’existe aucune comédie connue sous le titre du *Chevalier de Fin Matois*, n’en existe-t-il pas quelqu’une où paraisse un chevalier de ce nom, dont les tours de fin matois fassent une sorte de rival de Scapin ? Cette comédie, nous la connaissons, c’est La Folle Gageure *ou les Divertissements de la Comtesse de Pembrock*, cinq actes en vers de Boisrobert (1651). Le sous-titre était trop long pour devenir populaire ; on ne tint compte que du personnage principal, le Chevalier de Fin-Matois, dont le rôle était tenu par Philippin ou Filipin : c’est-à-dire par un de ces acteurs qui, comme le Jodelet, le Scapin, le Crispin, etc., jouaient des rôles ayant toujours le même caractère. Philippin, vous le connaissez ; dans le fameux tableau des Bouffons conservé en triple exemplaire, d’abord au foyer des artistes de la Comédie-Française, puis dans la Collection Arsène Houssaye, puis enfin en Bretagne chez M. de la Pilorgerie, il est placé à l’extrême droite, avec un masque noir et un habit d’Arlequin. Un Philippin paraît, avec son nom, comme les Jodelet, dans *La* *Comédie des Proverbes*, du Comte de Cramail (Adrien de Montluc, prince de Chabannais), composée en 1616, imprimée seulement en 1633 ; on retrouve un autre Philippin — peut-être est-ce le même, — dans quatre comédies de Boisrobert : *La* *Jalouse d’elle-même* (1647), *La* *Folle Gageure*, *ou les divertissements de la Comtesse de Pembrock* (1651), *Les* *trois Orontes* (1652) et *La* *Belle Plaideuse* (1654). Dans toutes ces pièces, il est le valet complaisant de l’amoureux, avec la poltronnerie d’un Sosie dans les *Trois Orontes*, et la rouerie d’un Scapin dans *La* *Folle Gageure* et dans *La* *Belle Plaideuse*, cette comédie d’où Molière a tiré pour son *Avare* la scène du fils empruntant à son père, sans le connaître.

Dans *La* *Folle Gageure*, il est nettement qualifié, à la liste des acteurs, « intriguant et valet de Lidamant ». Lidamant est amoureux de Diane, qu’il a fait la gageure d’épouser malgré Telame, « frère jaloux de Diane » qui veut la donner à Valère, et qui, connaissant les projets de Lidamant, ne néglige rien pour les contrarier. Il a compté sans Philippin, qui trouve le moyen d’entrer chez sa sœur d’abord sous le costume d’un marchand, et plus tard avec le train et les équipages d’un Ecuyer chargé de conduire à Telame six chevaux envoyés par son illustre cousin l’Amiral d’Ecosse : cet Ecuyer qui joue à Telame tous les tours nécessaires pour assurer le succès de son maître Lidamant, a pris le nom de « chevalier de Fin-Matois ». — De là, croyons-nous, le titre vulgaire donné à la pièce de Boisrobert au lieu de son titre officiel : *La folle Gageure* ne disait rien ; *Les* *divertissements de la Comtesse de Pembrock*, c’était trop long ; *Le* *chevalier de Fin-Matois* rappelait le succès des scènes les plus importantes pour l’intrigue, sinon pour ce qui nous intéresse actuellement, c’est-à-dire pour l’histoire du théâtre : à ce point de vue, la seconde scène, qui nous fait assister à une réunion de beaux esprits, où on lutte de stances, d’énigmes etc. etc., est beaucoup plus digne que tout le reste de la pièce de fixer l’attention des érudits.

Il nous reste à parler de la farce de *L’Usse-tu-cru.*

Antoine Baudeau, sieur de Somaize, l’auteur du *Dictionnaire des Précieuses*, a consacré d’autres ouvrages que celui-ci à la société précieuse : il a traduit en vers *Les* *Précieuses ridicules* de Molière ; il a écrit en vers burlesques, c’est-à-dire en vers de huit syllabes, *Le* *Procès des Précieuses*, rempli de détails intéressants, et enfin *Les Véritables Précieuses*, farce très curieuse à lire à cause du vocabulaire précieux qu’il y introduit, avec la traduction en notes.

Dans ses *Véritables Précieuses*, Picotin, valet de Du Ryer, se faisant passer pour poète, commence la lecture d’une comédie dont il est l’auteur. Il a pris pour sujet la mort de L’Usse-tu-cru, le réformateur au marteau et à l’enclume de

La femme acariâtre et gueuse de vertu.

*Lustucru* ou *L’eusses-tu-cru*, était le mot de la chanson en vogue en 1660, comme on avait eu, à des dates antérieures, les Lanturlu, le Perroquet, etc. etc., — La *Lettre en vers* de Loret, du 31 janvier 1660, est divisée en couplets qui tous se terminent par « l’eusses-tu-cru ». On trouve, au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale (T. F. *2*, p. 26 et 38) deux gravures représentant Lustucru. Dans la première, Lustucru est assis sur un trône et tient à la main le marteau avec lequel il réforme la tête des femmes. À gauche, se pressent des maris, chargés d’argent, qu’ils apportent à un singe, trésorier de Lustucru : ce qui porte à croire que nous avons affaire à Brioché, l’homme des Marionnettes, et à son singe Fagotin ; à droite, on voit l’atelier de « l’Opérateur Céphalique » : ainsi le nomme la seconde gravure ; de tous côtés, sont des têtes de femmes, qu’il doit corriger. — Dans la seconde, Lustucru est à l’œuvre ; il tient d’une main, sur une enclume, une tête qu’il frappe, de l’autre, à coups de marteau. En haut se lisent des quatrains explicatifs peu piquants ; au bas, cette enseigne : « Céans maître Lustucru a un secret admirable qu’il a apporté de Madagascar pour reforger et repolir, sans faire mal ni douleur, les têtes des femmes acariâtres, bigeardes, diablesses, etc. Le tout à prix raisonnables ; aux riches pour de l’argent, et aux pauvres gratis. »[[98]](#footnote-98)

Nous ne pensons pas qu’il y ait jamais eu une farce dont le titre officiel ait été *La Mort de Lustucru lapidé par les Femmes ;* mais nous croyons que le début de cette prétendue pièce, introduite par Somaize dans *Les* *Véritables Précieuses*, est devenu le titre populaire de cette comédie, œuvre d’un ennemi de Molière, et que c’est elle qui est annoncée dans l’affiche du Vendredi 13 février 1660. — Elle fut imprimée chez Ribou en 1660 et eut promptement deux éditions.

Ch. L. LIVET.

## Paul Lacroix : Un virelai dédié à Monsieur de Montausier

source : « Un virelai dédié à Monsieur de Montausier », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome III, no 28, 1er juillet 1881, p. 117-118.

[1881

Dans une pièce satyrique, très violente, qu’un auteur anonyme avait composée contre Boileau et que Conrart nous a conservée dans son grand Recueil (tome XI, pages 829 et suivantes), avec ce titre : *La Bastonnade*, *satyre contre Boileau*, *virelai dédié à Monseigneur le duc de* Montausier, nous avons remarqué quelques vers, qui seraient insignifiants, si deux notes de la main de Conrart n’y ajoutaient la valeur d’un renseignement nouveau. Voici ce passage :

Cet insolent de Boileau…

Jase comme une persique[[99]](#footnote-99)

Et du jugement inique

De sa tête fantastique

Fait une loi tyrannique.

Il fait d’un panégyrique

La promesse chimérique :

Mais c’est en vain qu’il s’en pique

Et ce faible serpenteau

Rampe comme un vermisseau.

Il cherche dans le troupeau

Le farsin et le porreau,

La malandre et le sureau,

Censure, blâme, syndique

Et confond, par politique,

Pour plaire au Héros mimique, (\*)

L’Aigle avec le Hobereau,

Le Cygne avec le Corbeau, (\*\*)

(\*) Au Héros des Farceurs, qui par intérêt, tache de détruire les bons auteurs dans l’esprit de S. M.

(\*\*) Les bons et les méchants auteurs.

Ces notes et les vers qu’elles expliquent ne sont pas à négliger, quoique la date de la *Bastonnade* n’ait pas été indiquée. On en peut conclure que le duc de Montausier, à qui la pièce est dédiée, n’était pas plus un ami de Molière qu’un ami de Boileau. Conrart, qui était membre de l’Académie française, semble prendre les intérêts de Cotin, en accusant ce *« Héros des farceurs* » de s’efforcer de *détruire les bons auteurs* dans l’esprit du Roi.

P. L. Jacob,  
bibliophile.

# Tome III, numéro 29, 1er août 1881

## Brander Matthews : Molière en Amérique

source : « Molière en Amérique », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome III, no 29, 1er août 1881, p. 131-136.

[1881

*Le* *Moliériste* a déjà parlé de la dernière « adaptation » de Molière qui a été faite à New York : c’est la comédie intitulée *Wives*, par M. Bronson Howard, combinaison de *L’École des femmes* et de *L’École des maris*, jouée au Dalyis Theatre, pendant l’automne de 1879. Depuis ce temps on n’a pas fait d’autre « adaptation » ; la seule pièce de Molière qui ait été représentée à New York est le *Tartuffe* qu’on a joué en allemand au Germania Theater, un des deux théâtres allemands que nous avons ici. Le rôle d’Orgon a été tenu par Herr Carl Sontag, comédien d’une grande réputation en Allemagne et frère de la fameuse cantatrice du même nom.

De toutes les pièces de Molière, le *Tartuffe* est celle qui a été le plus souvent représentée en Amérique. Comme on le sait, il y a deux « adaptations » anglaises, *The* *Nonjuror* de Colley Cibber et *The* *Hypocrite* de Bickerstaff. La dernière se jouait beaucoup aux États-Unis il y a cinquante ans. Le dramaturge anglais avait imaginé de faire de l’hypocrite un méthodiste, secte très opposée au théâtre en général et très malveillante envers les comédiens en particulier. Un acteur américain, nommé Sol Smith, qui jouait souvent le rôle de l’hypocrite, y avait intercalé un sermon burlesque du plus grand effet. Il existe des exemplaires de cette pièce, réduite à trois actes par ce Sol Smith. Parfois, lorsqu’un prédicateur méthodiste un peu plus ardent que ses collègues tonnait du haut de sa chaire contre les comédiens, ceux-ci ripostaient en représentant *The Hypocrite* et en ajoutant quelques phrases au sermon burlesque, phrases qui en faisaient une pièce de circonstance. Une anecdote curieuse est rapportée par Mr H. P. Phelps dans son livre intéressant, *Players of a Century*, nom qu’il a donné à l’histoire du théâtre à Albany, ville située sur le Hudson River, dans l’état de New York. En 1839 les propriétaires du théâtre le vendirent à la congrégation méthodiste de Saint-Paul, et le directeur fut immédiatement congédié. Il annonça alors pour le 3o mars 1839 la dernière représentation au théâtre, et il l’afficha d’une façon on ne peut plus singulière et très désagréable pour les nouveaux propriétaires. Il faut se souvenir qu’il n’y a pas de censure aux États-Unis et que la séparation de l’État et de l’Église est absolue. Voici l’affiche :

LAST NIGHT

of the

ALBANY THEATRE

previous to being converted into

A CHURCH.

This evening will be presented the startling comedy of

THE HYPOCRITE ! ! !

Ce qui veut dire en français : « Dernière soirée de l’Albany théâtre avant qu’il ne soit converti en église. Ce soir, on donnera la comédie étonnante *The Hypocrite* ! ! ! »

En 1863 l’édifice changea de maître encore une fois et on en refit un théâtre. En enlevant le plancher de l’église on vit le parterre et l’orchestre du premier théâtre et parmi les débris accumulés par le temps on trouva un des programmes de la dernière représentation de 1839.

Mais ce n’était pas la première fois que le *Tartuffe* se trouvait mêlé à la polémique religieuse en Amérique. Bien avant 1839, près de cent cinquante ans auparavant, en 1694, à Québec au Canada, le comte de Frontenac, gouverneur et lieutenant-général pour le Roi dans toute la Nouvelle France, se servit de la pièce de Molière comme d’arme de guerre contre les jésuites. Ici malheureusement, comme ailleurs dans l’histoire de Molière et de ses œuvres, la légende envahit tout et il est bien difficile d’en dégager la vérité. On trouvera l’affaire racontée au long dans l’admirable livre de M. Francis Parkman, *Count Frontenai and New-France under Louis XIV*. Ce livre, donnant une description complète de l’administration de Frontenac au Canada, forme le cinquième volume de la grande histoire de Parkman de la lutte de la France et de l’Angleterre dans l’Amérique du Nord. Je m’étonne que cette série de narrations historiques si savamment faites, écrites d’une façon si pittoresque, et si intéressantes pour tous les Français qui se soucient de la gloire de leur pays, ne soit pas mieux connue en France. Ce cinquième volume, *L’Histoire de Frontenac*, est un chef-d’œuvre, et mérite d’être traduit en français et étudié par tous ceux qui cherchent à connaître le fort et le faible du système autocratique du Roi-Soleil. C’était dans les colonies de la France, mieux que dans la France elle-même, que l’on voyait les conséquences fatales du désir de faire dépendre tout de la volonté directe du souverain.

Au Canada, le comte de Frontenac était le représentant personnel du Roi, mais il avait à compter avec un intendant nommé Champigny, dont les droits et les devoirs n’étaient pas bien déterminés, et aussi avec l’évêque. Or l’évêque, qui se nommait Saint-Vallier, était grand ami des jésuites, tandis que Frontenac lisait volontiers les livres jansénistes, n’aimait pas les jésuites du tout, et avait pour confesseur un des frères récollets que l’on avait envoyés au Canada spécialement pour contrebalancer l’influence des jésuites. Dans les discussions qui survenaient à tout propos, Champigny l’intendant et Saint-Vallier l’évêque prenaient parti pour les jésuites contre Frontenac. Il est assez curieux qu’une fois en Amérique les jésuites aient pris des façons de voir tout à fait jansénistes, c’est-à-dire qu’ils soient devenus grands ennemis des amusements et grands partisans du jeûne et de la mortification de la chair. Ils haïssaient les bals ; et le spectacle les faisait frémir. Dans le Canada lointain il n’y avait pas de comédiens de profession, cela va sans dire, mais les jeunes officiers pouvaient très bien jouer la Comédie en amateurs, au château du gouverneur ; et c’est ce qu’ils firent sur la demande de Frontenac. On joua deux pièces, *Nicomède* et *Mithridate*, malgré les remontrances, les prières et les menaces des jésuites. À la fin l’évêque interdit l’usage des sacrements à un sieur de Mareuil, sous-lieutenant et l’un des comédiens du château.

La cause de cette mesure extrême était une rumeur partie on ne sait d’où et qui se répandait par la ville, augmentant d’heure en heure. D’après cette rumeur on devait représenter au château le *Tartuffe* comme attaque directe contre les jésuites, et ce sieur de Mareuil devait jouer le rôle de Tartuffe. Quoique cette rumeur n’eut aucun fondement, l’évêque y crut et se prépara à tout faire pour que la pièce ne se jouât pas. En un seul jour il lança deux mandements, l’un contre toutes les comédies et spécialement contre le *Tartuffe*, et l’autre contre Mareuil. Après tout, il n’y eut guère de feu pour tant de fumée. On n’avait jamais eu l’intention de jouer le *Tartuffe* au château. Mais l’évêque craignait toujours qu’on ne le fît. Un jour, rencontrant le gouverneur, il lui offrit cent pistoles pour empêcher la représentation de la pièce de Molière. Frontenac accepta le marché en riant. Saint-Vallier écrivit sur le champ un bon de cette somme, et Frontenac le prit de suite, content d’avoir fait délier la bourse de l’évêque. Champigny, l’intendant, qui se trouvait avec le gouverneur et l’évêque, crut que Frontenac rendrait le billet. Mais le gouverneur ne le rendit pas : au contraire le lendemain il s’en fit verser le montant qu’il donna immédiatement aux hôpitaux.

On trouve encore, éparpillés, par-ci par-là, des anecdotes et des détails à glaner pour l’histoire complète des œuvres de Molière.

Ainsi, par exemple, je trouve dans les annales du théâtre à New-York, que l’on a joué, le jour de l’an 1831, « une farce nouvelle, *The Dumb Lady* », dans laquelle on a reconnu une vieille farce anglaise, *The Mock Doctor* : l’une et l’autre de ces deux pièces sont des adaptions du *Médecin Malgré Lui*.

Dans le rapport fait au gouvernement, en 1876, sur les bibliothèques des États-Unis, on peut lire qu’il n’y avait, en fait d’auteurs dramatiques en 1796, dans la grande bibliothèque de l’université de Harvard, que Molière, Colley Cibber (auteur du *Nonjuror*), deux autres dramaturges et deux éditions de Shakespeare.

J. BRANDER MATTHEWS.

New-York.

## Henri Van Laun : Les plagiaires de Molière en Angleterre (*cinquième article*)

source : « Les plagiaires de Molière en Angleterre (5ème article) », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome III, no 29, 1er août 1881, p. 137-146.

[1881

*Monsieur de Pourceaugnac*. — Ravenseroft, dont nous avons déjà parlé plusieurs fois, a emprunté quelques personnages de la comédie de Molière et s’en est servi dans trois de ses pièces. Le caractère principal de son *Mamamouchi (or the Citizen turned gentleman)*, imitation du *Bourgeois gentilhomme*, représentée en 1671, est Sir Simon Softhead (Simon Tête-molle) un Pourceaugnac anglais, tandis que Sbrigani devient Trickmore et Eraste Cleverwit. Il a imité surtout les 5e, 6e, 9e, 10e, 11e, 12e, 13e, 14e, 15e et 16e scènes du 1er acte et les 7e et 8e scènes du second. Dans *The Careless Lovers* (Les Amoureux négligents), jouée en 1673, Ravenscroft copie presque littéralement les 7e et 8e scènes du second acte de la comédie de Molière, scènes qu’il répète dans une autre de ses pièces *The Canterbury Quests, or the bargain broken* (Les convives de Cantorbery ou le marché rompu) représentée en 1693.

Nous avons déjà fait mention des réminiscences de *Pourceaugnac* en parlant de la comédie *The Country* *Wit*, de John Crowne, où l’auteur anglais a emprunté quelques scènes au Sicilien.

En 1704 on représenta *Monsieur de Pourceaugnac or Squire Trelooby* (M. de Pourceaugnac ou le gentilhomme campagnard plus que grossier), traduction de la comédie de Molière qu’on attribua aux littérateurs Vanbrugh, Congrève et Walsh, publiée avec un prologue du docteur Garth. Elle fut reprise en 1734 et jouée sous le nom du *Cornish Squire* (Le Gentilhomme Campagnard de Cornouailles).

En 1720 Charles Shadwell fit jouer à Dublin une farce en un acte *The Plotting Lovers, or the Dismal Squire* (Les amoureux qui complotent, ou le gentilhomme campagnard triste) qui n’est que *Monsieur de Pourceaugnac* condensé.

Miller, dont nous avons déjà parlé, fit jouer en 1734 une comédie en cinq actes *The Mother-in-Law*, *or the doctor the Disease* (La belle-mère ou le médecin la maladie), qui n’est qu’un composé de *Monsieur de Pourceaugnac* et surtout du *Malade imaginaire*. M. de Pourceaugnac devient dans la pièce anglaise Looby Headpiece (Caboche grossière). Il est le neveu d’un des médecins, Mummy (Momie) et devient quelquefois Thomas Diafoirus, tandis que l’amant Beaumont est un mélange de Sbrigani et de Cléante du *Malade imaginaire.*

L’acteur Thomas Sberidan donna en 1746 une farce en un acte C*aptain O’Blunder*, *or the brave Irishman* (Le Capitaine Bévue ou l’Irlandais courageux) entièrement emprunté à *Monsieur de Pourceaugnac*. Le capitaine épouse l’héroine, Lucie, tandis que dans la pièce de Molière son prototype, M. de Pourceaugnac, ne se marie pas. Les scènes avec Nérine et Lucette sont aussi omises dans la farce anglaise.

En 1792 une certaine Madame Parsons fit représenter une comédie en deux actes, *The Intrigues of a Morning* (Les Intrigues d’une matinée), qui n’est qu’une version abrégée et affadie de *Monsieur de Pourceaugnac.* Deux traductions littérales de la pièce de Molière avaient déjà paru ; l’une, faite par Ozell en 1714, et l’autre, sous le titre *Squire Lutberdy* (Le gentilhomme campagnard gauche) en 1732. Cette dernière traduction se trouve dans les *Select Comedies of M. de Molière* et est dédiée à lady Mary Wortley Montagne.

*Les Amants Magnifiques*. — Nul plagiaire anglais n’a emprunté quelque chose à cette comédie-ballet.

*Le Bourgeois gentilhomme*. —Comme nous l’avons déjà dit, le plagiaire Edward Ravenscroft : dans sa pièce le *Mamouchi*, jouée en 1671, a pillé principalement *Monsieur de Pourceaugnac* et *Le Bourgeois gentilhomme*, mais c’est la demoiselle Lucy qui prend le rôle du Maître de Philosophie de la dernière comédie. Ravenscroft s’est aussi servi de quelques scènes du *Bourgeois Gentilhomme* dans son *Scaramouch a philosopher*, etc. représentée en 1677 (Voyez mes remarques sur *Monsieur de Pourceaugnac*).

Farquhar a aussi imité la pièce de Molière dans *Love and a Bottle* (L’amour et une bouteille (de vin)) représentée en 1699, surtout dans les scènes entre le jeune hobereau Mockmode et le maître de danse et le maître d’armes.

Ozell publia sa traduction littérale en 1714 et une autre parut dans les *Select Comedies of M. de Molière*, publiée en 1732, avec une ridicule et des plus flatteuses dédicace au duc de Cumberland, qui n’avait alors que onze ans, et qui plus tard fut vaincu à Fontenoy et vainqueur à Culloden.

Dans *The Commissary* (Le fournisseur de l’armée), comédie de F00te, jouée en 1765, l’idée-mère ainsi que plusieurs scènes sont empruntées à Molière. Le héros de la pièce, Zachary Fungus (Zacharie Champignon) est un homme vulgaire qui a fait sa fortune dans les munitions de l’armée anglaise en Allemagne, et qui veut à tout prix devenir un homme comme il faut, et prend des leçons de plusieurs professeurs, tout comme M. Jourdain-Isaac, le frère du fournisseur est une imitation libre de Mme Jourdain.

En 1874 on publia une comédie *He would be a Lord* (Il désirerait devenir grand seigneur), qui n’est qu’une adaptation du *Bourgeois gentilhomme*, à l’usage des écoles catholiques de garçons. Il n’y a pas de rôles de femmes ; madame Jourdain devient George le frère de M. Jourdain, Nicole est changée en Nicolas et Cléonte devient le capitaine Dubar. On a omis plusieurs scènes, entre autres celle du Mamamouchi, M. Jourdain découvre aussi que sa fille n’a pas épousé le fils du Grand Turc, mais le capitaine Dubar. Il ne veut pas donner son consentement à ce mariage, qui est déjà un fait accompli. Le notaire lui dit que s’il ne veut pas y consentir il sera envoyé à Cayenne pour dix ans et dégradé pour toujours. À la fin des fins le malheureux Jourdain s’habille comme un pair de France, ce qui est un crime de haute trahison. Il est condamné à être fusillé, s’imagine qu’il est blessé mortellement et accepte Dubar pour gendre.

*Psyché*. — En 1636 un auteur dramatique anglais, Thomas Heyw00d, publia *Love’s Mistress*, *or the Queen’s Masque* (La maîtresse de l’Amour ou le Masque de la reine), comédie de cour, et basée, comme la pièce de Molière, sur *L’Âne d’Or* d’Apulée. Il serait intéressant pour les moliéristes de comparer *Le* *Masque* de Heyw00d avec la tragédie-ballet de Molière.

Th. Shadwell, dont nous avons déjà parlé souvent, fit jouer en 1673 une *Psyché*, imitée principalement de la tragédie de Molière, et qui eut beaucoup de succès. C’est la première pièce de Shadwell écrite en vers.

Ozell en a publié une traduction littérale en 1714.

*Les Fourberies de Scapin*. — Nous avons déjà dit qu’Edward Ravenscroft fit jouer en 1677 son *Scaramouch a philosopher*, *etc*. qui est emprunté à trois pièces de Molière. (Voyez mes remarques sur *Le Mariage forcé* et *Le Bourgeois* gentilhomme). Il a imité des *Fourberies de Scapin* la 6e scène du 1er acte et les 5e, 6e, 8e, 9e, 10e et 11e scènes du second acte. Argante se nomme dans la pièce anglaise Pancrace, Scapin Plautino et quelquefois Arlequin, Octave Cynthio et Léandre Octavio. Th. Otway fit représenter en 1677 une traduction presque littérale des *Fourberies de Scapin*, *The Cheats of Scapin*. Il a changé les noms des personnages et abrégé, mais pas amélioré quelques discours, Ozell publia en 1714 sa traduction littérale de la pièce de Molière.

*La Comtesse d’Escarbagnas*. —Nous avons déjà dit, en parlant des *Précieuses ridicules*, que Mr Miller, dans sa comédie *The Man of Faste*, jouée en 1735, a emprunté à *La* *Comtesse d’Escarbagnas* la 3e et la 6e scène.

*Les Femmes Savantes*. —Th. Wright a imité en partie cette comédie dans *The Female Virtuoses*, représentée en 1693 et reprise au mois de janvier 1721. Les noms des personnages y sont anglicisés, et l’auteur y a ajouté un caractère nouveau, Witless (Sans Esprit).

Un mois après la reprise des *Female Virtuosoes* on joua au théâtre de Drury Lane *The Refusal*, *or the Ladies Philosophy* (Le Refus, ou la philosophie des Dames), comédie écrite par Cibber et dont presque tous les personnages, sont empruntés à Molière. Mais le prototype de Chrysale Sir Gilbert Wrangle, est un directeur de la Compagnie des Indes, et une partie de l’intrigue roule sur la spéculation sur les actions de cette Compagnie.

Mr Miller a aussi inséré dans sa comédie *The man of Faste*, déjà citée plusieurs fois, Chrysale et Philaminte sous les noms de Sir Henphrey et lady Humpeck, et a imité librement Ariste et Clitandre.

Ozell fit paraître sa traduction en 1714.

*Le Malade imaginaire*. — Nous avons déjà dit, à propos de *L’Amour médecin*, que le héros de la comédie *Sir Patient Fancy*, de madame Aphra Behn, jouée en 1678, et qui donne son nom à la pièce anglaise, est surtout imité d’Argan. Cette dame a aussi pris une grande partie du 3e acte du *Malade imaginaire*, mais elle l’a rempli d’indécences et d’obscénités. La pièce, *The Mother in Law* (Voyez mes remarques sur *Monsieur de Pourceaugnac*) de M. Miller, a aussi de fortes obligations à la comédie de Molière. L’auteur anglais a imité surtout les 1ère, 2e, 5e et 6e scènes du 1er acte, les 4e, 6e et 7e scènes du second acte et les 8e jusqu’ à 14e scène et les 17e jusqu’à 22e scène du 3e acte, et a anglicisé les noms des personnages. Isaac Bickerstaffe a emprunté principalement au *Malade imaginaire* sa pièce *Dr*. *Last in his Chariot*, dont nous avons déjà parlé à propos de *L’Amour médecin ;* mais Toinette, dans l’imitation anglaise, devient un valet, nommé Wag (Bel-esprit), et tous les autres personnages y ont des noms anglais. Par exemple Argan s’appelle Ailwou’d (Malade volontaire), Béralde Friendly (Amical), Cléante Hargrave, etc., etc.

Il y a eu deux traductions littérales de la pièce de Molière ; l’une, d’Ozell, qui parut en 1714, et l’autre, dans les *Select Comedies of M. de Molière* dédiée au duc d’Argyle, imprimée en 1732.

Un auteur anglais vivant, M. Charles Reade, fit représenter et publia en 1857 une nouvelle traduction de la pièce de Molière.

*George Dandin, ou le Mari Confondu*. — L’acteur anglais Betterton donna en 1670 une comédie en cinq actes, *The Amorous Widow, or the Wanton Wife* (La Veuve amoureuse ou la femme dévergondée) qui n’est qu’une imitation de la pièce de Molière. L’auteur y a ajouté une intrigue entre une veuve amoureuse et un fauconnier déguisé en vicomte — une réminiscence de Mascarille et de Jodelet.

Ozell publia une traduction littérale de *George Dandin* en 1714, et une autre parut en 1732 dans *Les Comédies choisies de Molière*, avec une dédicace de la pièce traduite à Lady Cinq étoiles, qui est certainement un rare spécimen d’outrecuidance et d’impudence littéraire. Le traducteur y dit qu’il dédie cette comédie à cette dame parce qu’il y a bien plus d’intrigues et de combinaisons dans son histoire que celles que l’imagination fertile de Molière a pu inventer. Et il continue de la manière suivante :

Vous gouvernez votre mari si adroitement que d’autres femmes mariées vous regardent avec envie et avec dépit. Votre exemple prouve clairement qu’une femme peut mépriser cordialement son mari et en même temps lui faire croire qu’elle l’aime, et que le mariage, au lieu de rebuter les galants, sert à les attirer davantage.

On représenta en 1744 à Drury Lane une farce : *George Dandin*, mais elle n’a jamais été imprimée.

À propos du *Sicilien* nous avons déjà parlé de l’opéra-comique de Dibdin : *The Metamorphoses*, joué en 1776. L’auteur y a imité la seconde scène du premier acte et la septième scène du second acte de *George Dandin*.

En 1781 on donna au théâtre de Covent Garden une farce en deux actes : *Barnaby Brittle, or a* W*ife at her* *Wit’s end* (Barnabé Fragile, ou une femme au bout de son rouleau) qui n’est qu’une condensation de la comédie de Betterton, avec quelques scènes d’une comédie de Mme Centlivre, *The Artifice*.

En 1818 Dimond fit jouer un opéra comique : *December and May* (Décembre et Mai), dont l’intrigue est surtout basée sur la pièce de Molière.

*L’Avare*. —Th. Shadwell, dont nous avons déjà parlé plusieurs fois fit jouer en 1671 une imitation de Molière, intitulée *The Miser* (L’Avare). Il y a ajouté huit nouveaux personnages, et est assez impudent pour dire dans sa préface :

Je crois pouvoir dire sans vanité que Molière n’a rien perdu entre mes mains. Jamais pièce française n’a été maniée par un de nos poètes, quelque méchant qu’il fût, qu’elle n’ait été rendue meilleure Ce n’est ni faute d’invention, ni faute d’esprit, que nous empruntons des Français ; mais c’est par paresse : que je me suis servi de *L’Avare* de Molière.

Mr Shadwell continue sa politesse dans le prologue de sa pièce et dit : « Que l’on trouve aussi rarement de l’esprit dans une comédie française que des mines d’argent en Angleterre ». Voltaire dit très bien, en parlant de Shadwell : « On peut juger qu’un homme qui n’a pas assez d’esprit pour mieux cacher sa vanité, n’en a pas assez pour faire mieux que Molière. » Le traducteur anglais fait d’Harpagon Golding ham, de Cléante Théodore, de Marianne Théodora et de Valère Bellamour, un nom qui ne paraît guère très anglais quoiqu’il l’écrive avec *ll*. Ozell en 1714 et Mll. Miller et Buker en 1732 ont fait paraître des traductions littérales de la pièce de Molière.

Le grand romancier Fielding fit représenter en 1733 une nouvelle pièce : *The Miser* (L’Avare), qu’il avoue avoir emprunté à Molière et à Plaute, et qui eut un très grand succès. Fielding dit dans le prologue que « Molière connaît les secrets les plus intimes de la nature, et que sa plume virile dépeint des scènes fortes et tous les caractères en développant l’action et non pas en faisant des railleries vulgaires, et que lui, Fielding n’a rien à craindre du public s’il a réussi seulement à ne pas déguiser Molière. »

Voltaire dit de la pièce de Fielding : « qu’il a ajouté réellement à *L’Avare* de Molière quelques beautés de dialogue particulières à sa nation ». En d’autres mots la pièce de Fielding est une copie faite par un homme de grand talent d’après le tableau d’un grand maître. Dans *L’Iconographie Moliéresque* on parle d’une traduction anglaise de *L’Avare* publiée à Paris en 1751 et faite probablement par un professeur de langue française, établi en Angleterre, Laus de Boissy, mais elle n’a jamais été jouée. Un certain M. Edouard Tighe fit de *L’Avare* une farce en un acte et l’on représenta au théâtre de Covent Garden en 1792 une imitation en trois actes de la pièce de Molière, faite par le souffleur de ce théâtre, Mr Jacques Wilde.

Henri Van LAUN.

# Tome III, numéro 30, 1er septembre 1881

## Charles Nuitter et Ernest Thoinan : Documents inédits. Perrin, Molière et Lully

source : « Documents inédits : Perrin, Molière Et Lully », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome III, no 30, 1er septembre 1881, p. 163-169.

[1881

Il arrive souvent que deux chercheurs, préoccupés d’une même étude, soucieux d’arriver chacun le premier, se disputent dans les ventes publiques les mêmes livres, les mêmes manuscrits ; s’efforcent, en se rencontrant dans les salles de lecture des bibliothèques ou des archives, de se dissimuler mutuellement les documents que chacun étudie et espère garder pour lui.

Nos collaborateurs, MM. Ch. Nuitter et E. Thoinan, se sont trouvés dans une situation semblable. Tous deux passionnés, l’un pour l’histoire de l’Opéra, l’autre pour l’histoire de la Musique, ils n’ont pas tardé toutefois à prendre le meilleur parti en réunissant leurs travaux et leurs efforts pour achever ensemble l’œuvre dont ils vont bientôt donner la première partie au public.

Nous avons eu communication des épreuves de leurs *Recherches sur les origines de l’Opéra français*, et nous pouvons dire que le principal souci des auteurs a été d’être exacts et de ne rien avancer sans le prouver.

Parmi les sources auxquelles ils ont puisé et qui, jusqu’ici, n’avaient guère été exploitées par les historiens de l’*Académie royale de musique*, nous avons particulièrement remarqué une longue série d’arrêts du Parlement. — « Heureux, a-t-on dit, les peuples qui n’ont pas d’histoire ! » On peut dire aussi : heureux les hommes qui n’ont pas de procès, mais malheureux leurs biographes, qui perdent ainsi un des moyens les plus sûrs d’informations, le plus sûr même, pouvons-nous dire, quand on s’attache à des gens qui n’ont pas eu une destinée éclatante et qui vivaient il y a deux siècles ! C’est vraiment une bonne fortune pour un chercheur d’avoir affaire à un homme processif, ou victime de procès, ce qui revient au même. Les renseignements abondent, et si, par bonheur, l’individu auquel on s’intéresse a été incarcéré pour dettes (ce qui était fréquent au xviie siècle, puisqu’avant l’Ordonnance de 1667 la contrainte par corps était l’accessoire de presque toutes les condamnations), oh ! alors, on peut le suivre jour par jour, et, à l’aide des registres d’écrou, pénétrer dans son existence et l’examiner à son aise, à la façon du *Diable boiteux*, enlevant le toit des maisons, comme la croûte d’un pâté, pour voir ce qui s’y passait.

Ces réflexions nous ont été inspirées par l’examen des documents relatifs à Pierre Perrin, l’un des fondateurs de l’Opéra français. On a souvent répété que, ruiné par sa direction de l’Académie royale de musique, il était mort en prison pour dettes. — Tout cela est inexact.

Les embarras de Perrin sont nés d affaires de famille. L’Opéra, loin de le ruiner, lui permit de payer ses dettes et de recouvrer sa liberté.

En laissant de côté, dans le travail de nos collaborateurs, tout ce qui est relatif à l’histoire littéraire ou musicale, nous croyons qu’il ne sera pas sans intérêt de résumer rapidement, d’après les documents authentiques qu’ils ont réunis, l’histoire jusqu’ici inconnue du procès de Perrin.

Tallemant des Réaux a raconté[[100]](#footnote-100), d’une façon fort exacte et fort amusante — à son ordinaire — la façon dont, par l’entremise de la veuve du peintre Van Mol, le poète Pierre Perrin épousa dame Elisabeth Grisson, veuve en secondes noces de Pierre Bizet de la Barroire, conseiller au Parlement. Par son contrat de mariage, en date du 22 janvier 1653, elle fit divers avantages à son mari, puis, au mois d’avril, elle passa solidairement avec lui diverses obligations pour plus de vingt mille livres, qui permirent à Pierre Perrin d’acheter la charge d’introducteur des ambassadeurs et princes étrangers près de la personne de S. A. R. Monseigneur le duc d’Orléans.

Ce fut là, sans doute, une grande satisfaction pour P. Perrin ; mais il ne devait pas en jouir longtemps en paix. Bientôt le fils de sa nouvelle épouse, Gabriel Bizet de la Barroire, conseiller au Parlement comme son père, effrayé de ces libéralités, réussit à faire annuler le mariage comme clandestinement conclu. Perrin fut expulsé, et celle qui avait été quelques mois sa femme, par une donation et par son testament, donna à Gabriel Bizet de la Barroire, son fils, tout ce qu’elle pouvait lui donner. Mais celui-ci n’en fut pas moins forcé de payer, comme héritier de sa mère, les obligations qu’elle avait contractées solidairement avec Perrin. C’est alors qu’entre le magistrat et le poète commença une lutte judiciaire qui devait durer près de vingt ans :

Le 11 août 1656, requête de la Barroire à fin de paiement. Perrin, de son côté, interjette appel comme d’abus de la sentence de l’official qui a annulé son mariage.

Par arrêts du 13 avril et du 30 juin 1657, Perrin est condamné à payer la Barroire. Le 16 novembre 1658, la contrainte par corps est prononcée, et, le 23 janvier 1659, Perrin est incarcéré dans la geôle de Saint-Germain-des-Prés.

C’est vers la fin d’avril de cette année que fut représentée la Pastorale, *première comédie française en musique*, et l’auteur infortuné était sous les verrous, et ne put assister à la représentation de son œuvre, ce premier essai d’opéra dont il attendait la renommée et la fortune ! Ce n’est que le 29 septembre 1659 qu’il obtint sa liberté sous caution, après sept arrêts des 12, 30 mai, 16 juin, 15 juillet, 3, 6 et 24 septembre relatifs à la présentation et a la discussion des cautions.

Six mois ne s’étaient pas écoulés, que la Barroire, non payé, faisait réintégrer P. Perrin à la geôle de Saint-Germain-des-Prés. Il en sortait, cette fois, au bout de peu de jours, grâce à une garantie hypothécaire donnée par la veuve du peintre Van Mol.

En 1661, on le retrouve au For-l’Evêque. Ici les dates précises manquent, parce que le registre d’écrou de cette prison n’a pu être retrouvé. Puis, le 21 octobre 1665, le malheureux est de nouveau incarcéré, cette fois a la Conciergerie, toujours à la requête du terrible la Barroire. Il en sort au bout de près de six mois, le 6 avril 1666, et non pas en payant, mais en renonçant à l’appel interjeté de la sentence de l’official qui avait annulé son mariage, lequel mariage, par arrêt du lendemain, est définitivement déclaré nul et non valablement contracté.

Perrin jouit alors de quelques années de liberté, pendant lesquelles il s’occupe de la fondation de l’Opéra et de la première représentation de *Pomone*, qui eut lieu en mars 1669. Mais le succès de son œuvre lui vaut des procès avec ses associés Sourdeac et Champeron, qui veulent s’emparer de l’entreprise, et, d’un autre côté, la Barroire, s’apercevant que son débiteur est en passe de devenir solvable, le fait incarcérer de nouveau à la Conciergerie, le 15 juin 1671.

Le 17 août 1671, Perrin consent à la Barroire un transport de ses droits, et il est mis en liberté le jour même ; par malheur, huit jours auparavant il avait cédé les mêmes droits au sieur de Sablières, et la Barroire, aussitôt qu’il a connaissance de ce transport qui prime le sien, fait incarcérer Perrin pour la sixième fois, à la date du 29 août.

C’est ici que va apparaître Lully, et (ce qui est plus intéressant encore pour *Le Moliériste)* c’est ici également que va apparaître Molière.

*Pomone* avait réussi. L’Opéra, à peine créé, avait trouvé le succès et allait devenir une affaire. Cette affaire, Perrin, en procès avec ses associés, en procès avec la Barroire, ne pouvait en tirer parti. Molière eut la pensée de s’associer avec Lully pour diriger l’Opéra. Pour cela, il suffisait de s’entendre avec Perrin, titulaire du premier privilège et d’obtenir un nouveau privilège du Roi. Lully s’en chargea et réussit ; seulement, il obtint ce privilège pour lui seul, et dans des termes qui allaient restreindre les droits accordés à Molière et à sa troupe. Ce fut un véritable coup de théâtre ; à quelques jours de distance, opposition de Sourdéac et de Champeron, opposition de Sablières et de Guichard, et enfin opposition de Molière et de sa troupe à l’enregistrement du privilège de Lully. Cette dernière opposition, en date du 29 mars 1672, a été heureusement retrouvée, comme les autres, par nos collaborateurs, qui veulent bien en offrir la primeur aux lecteurs du *Moliériste* :

Aujourd’hui est comparu au greffe de la Cour Maître Charles Rollet[[101]](#footnote-101) procureur en icelle, lequel en vertu du pouvoir à lui donné par Jean Baptiste Pocquelain, sieur de Molier ; François le Noir, sieur de la Torillière ; Charles Varlet, sieur de la Grange ; Philbert Gassot, sieur du Croisy ; Pierre Villequain, sieur de Brie ; André Hubert et Jean Pitel, sieur de Beauval, et leurs femmes, tous comédiens de la Troupe du Roy,

Lequel a déclaré et déclare qu’il s’est opposé, comme de fait il s’oppose à ce qu’il ne soit vérifié aucunes lettres patentes de Sa Majesté portant permission à Baptiste ou autres, portant permission de faire seul des danses, ballets, concerts de Luths, tuorbes, violons et toutes sortes d’instruments de musique et autres choses et défendre à tous autres d’en faire ni en jouer,

Pour les causes et raisons qu’il déduira en temps et lieu et a élu domicile en sa maison seize rue de la Vieille Monnaie, paroisse de Saint-Jacques de la Boucherie,

Dont il a requis acte[[102]](#footnote-102).

Le Roi, évidemment sur les instances de Molière, modifia ce que le privilège surpris par Lully avait d’excessif, et, ce qui démontre bien que cette restriction fut une faveur toute personnelle accordée au grand comédien, c’est que, au lendemain de sa mort, Lully se hâte de reprendre ses avantages, et que l’ordonnance du 30 avril 1673 défend aux comédiens de se servir de plus de deux voix et de six violons.

Quant à P. Perrin, que Molière nous a fait naturellement oublier, en traitant avec Lully et en lui cédant son privilège, il obtint en échange une pension dont il céda la moitié à La Barroire, par acte du 2 septembre 1672, et le même jour il recouvra définitivement sa liberté.

LA RÉDACTION.

## Paul Lacroix : Couplets inédits attribués à Molière

source : « Couplets inédits attribués à Molière », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome III, no 30, 1er septembre 1881, p. 170.

[1881

On trouve, dans le grand Recueil manuscrit de Conrart, à la Bibliothèque de l’Arsenal (tome XI, in-fol., page 941), deux pièces de vers fort agréables, sous le nom de M. de Maulière. Quelques personnes, qui ont étudié les précieux manuscrits de Conrart, ne seraient pas éloignées de croire que M. de Maulière n’est autre que M. de Molière. Nous ne rappellerons pas ici les raisons sur lesquelles on pourrait s’appuyer pour soutenir l’identité des deux noms, orthographiés d’une manière différente. Nous ferons mieux, en reproduisant les deux pièces, encore inédites, que Conrart a pris la peine de recueillir et de copier de sa main, avec le nom de l’auteur :

Couplets sur une sarabande de M. de Maulière.

Doux regards de la jeune Élise,

Songez ailleurs, mon cœur est déjà pris :

S’il défend si bien sa franchise,

Prenez vous-en aux doux regards d’Iris.

Quand je vois ces yeux adorables,

Ces yeux divins, mes vainqueurs et mes rois,

J’ai pitié des cœurs misérables,

Que le Destin soumet à d’autres lois.

Un soupir, un mot qui le touche

Rend pour jamais un amant trop heureux.

Un souris de sa belle bouche

Vaut, à mon gré, cent baisers amoureux.

Ha ! c’est trop, c’est trop, jeune Elise,

Songez ailleurs, cherchez un autre prix.

Je n’ai plus ni cœur ni franchise

Que pour les yeux de la charmante Iris.

L’auteur des couplets est-il le musicien Mollier, qui aurait fait la sarabande ? Est-il le poète comique Molière, qui était aussi musicien et compositeur ?

Voici la seconde pièce, qui est encore plus galante que la première :

Couplets de M. de Maulière, sur le même air.

Sans vouloir vous être fidèle,

Pour vos beaux yeux je languis nuit et jour,

Et ne puis finir la querelle

Que ma raison a contre mon amour.

Rien ne peut modérer ma flamme,

Et quand je vois que je perds tous mes soins,

Je vous hais quelquefois dans l’âme,

De ne pouvoir vous aimer un peu moins.

M. de Maulière n’est-il autre que M. de Molière, en 1643 ou 1644, époque où le jeune avocat venait de mettre pour la première fois le pied sur les planches d’un théâtre ?

P.-L. JACOB,  
*Bibliophile*.

## Charles-Louis Livet : Simple histoire d’un privilège de librairie. Notes sur un privilège accordé à Molière pour l’impression de ses *Œuvres complètes*

source : « Simple histoire d’un privilège de librairie », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome III, no 30, 1er septembre 1881, p. 171-183.

[1881

Il existe une édition des *Œuvres de Monsieur de Molière* publiée en 1681, à Paris, chez Denis-Thierry, Claude Barbin et Pierre Trabouillet. Le cinquième volume, contenant *Les* *Femmes savantes*, *Les* *Fourberies de Scapin*, *Le* *Malade imaginaire* et *L’Ombre de Molière*, se termine par un Privilège, non paginé, mais qui appartient incontestablement au volume, ainsi qu’en témoignent les signatures Kkiij et Kkiiij placés au bas de la page 401 et au recto du feuillet suivant.

L’exemplaire que nous avons sous les yeux est sur mauvais papier, mal imprimé, et porte au titre une sphère grossièrement sculptée ; il a appartenu à l’abbé de Vertot. M. Paul Lacroix l’a décrit au bas de la page 80 de sa *Bibliographie moliéresque*, toutefois avec une légère erreur : le tome II, qui compterait 436 pages d’après le savant bibliophile, n’en a réellement que 400. Nous pensons d’ailleurs, avec lui et avec M. Potier, que l’impression de cette édition est dûe à un imprimeur de Lyon, et nous n’hésitons pas à y voir une contrefaçon frauduleuse.

Nous ne ferons pas ici une étude du texte de Molière ; nous nous bornerons à signaler, dans le Privilège, différents points qui nous paraissent dignes d’attention.

Que de choses dans un menuet ! Mais que de choses aussi dans un *Privilège* ! Comment saurait-on, si on ne l’avait appris par des Privilèges, que Racine a été, dans sa jeunesse, pourvu du prieuré d’Epinay ? que le duc de La Feuillade, lieutenant-général des armées, obtint, entre autres faveurs, du Roi qu’il fut le premier à nommer Louis-le-Grand, le monopole de l’impression et de la vente, pendant cinquante années, des « Formules d’actes et de procédures pour l’exécution des Ordonnances de Louis XIV, de 1667 et 1670 » ; que Conrart le silencieux a fait imprimer et vendre, sinon composé, un traité de la diction et du geste oratoires ?… Mais revenons à Molière.

Le Privilège en question est donné au nom de Jean-Baptiste Pocquelin de Molière, lequel a remontré qu’il a composé « pour le divertissement du Roi » plusieurs pièces de théâtre : partie de ces pièces ont déjà été imprimées en vertu de privilèges accordés à l’auteur pour chacune en particulier ; « mais la plupart desdits Privilèges étant expirés et les autres près d’expirer, plusieurs desdites pièces ont été réimprimées en vertu de Lettres obtenues par surprise en notre grande Chancellerie, portant permission d’imprimer ou faire imprimer les Œuvres dudit Molière, sans en avoir son consentement, dans lesquelles réimpressions il s’est fait quantité de fautes qui blessent la réputation de l’auteur ; ce qui l’a obligé de revoir et corriger tous ses ouvrages pour les donner au public dans leur dernière perfection. » Nous savons, de par ce document, pourquoi Molière a composé ses comédies : c’est « pour le divertissement du Roi » ; des privilèges accordés pour l’impression de chacune d’elles en cet heureux temps où tout ce qui n’était pas expressément permis était défendu, les uns ont été accordés à l’auteur, et de ceux-ci, qu’ils soient expirés ou près d’expirer, nous n’avons pas à nous préoccuper au point de vue de ses intérêts ; mais c’est par surprise que les autres ont été obtenus, et la constatation de la négligence coupable de la Grande Chancellerie en est la sévère condamnation : mais qui a pu les obtenir ainsi « par surprise » et « sans en avoir son consentement » ? Voilà ce qu’il est difficile d’établir sans avoir sous les yeux toute la série des Privilèges en vertu desquels ont été imprimées les pièces de Molière antérieures à celui-ci. La recherche en est difficile à faire, à moins d’avoir sous les yeux toutes les éditions de Molière publiées avant 1673, puisque la *Bibliographie Moliéresque* n’indique pas constamment le nom des éditeurs privilégiés, ni la durée des privilèges ; mais elle serait d’un véritable intérêt philologique et littéraire, puisque, dans ces réimpressions faites en vertu de privilèges *surpris* et *sans le consentement de Molière*, « il s’est fait quantité de fautes qui blessent la réputation de l’auteur. » L’ivraie étant séparée du bon grain, la distinction étant faite entre les éditions apocryphes et les éditions avouées par l’auteur, quelle valeur prennent toutes celles qu’il a « revues et corrigées pour les donner au public dans leur dernière perfection ! »

En même temps que l’auteur revendique pour ses propres éditions la perfection qu’il refuse aux autres, il obéit à une autre préoccupation ; comme il lui faut « une grande dépense pour l’impression, il craint que quelques envieux de son travail ne lui fassent contrefaire par concurrence, de même que l’on a déjà fait, plusieurs desdites pièces : ce qui l’empêcherait de retirer les frais qu’il a déjà faits et lui causerait une perte très considérable. » Que fera-t-il pour conjurer cet autre danger ? Il le signalera dans sa demande, et le rédacteur complaisant du Privilège y remédiera en faisant, au nom du Roi, « très expresses inhibitions et défenses à toutes personnes de quelque qualité et condition qu’elles soient, d’imprimer, vendre ou distribuer les dites pièces de théâtre sans le consentement de l’Exposant ou de ceux qui auront droit de lui » ; on va plus loin : on défend « d’en extraire aucune chose » !

Et quelle sanction est donnée à cette défense excessive ? Une amende de deux mille livres. Mais deux mille livres, si on les partage entre plusieurs libraires associés, ce sera peu pour chacun… Le cas est prévu : l’amende sera « payable sans déport par chacun des contrevenants. »

Tout le monde aura, d’ailleurs, un grand intérêt à signaler les contrefaçons ; car, si un tiers de l’amende est affecté à l’Hôtel-Dieu, et un autre tiers à l’Exposant, le troisième tiers sera « applicable au dénonciateur » ; le tout, pour les contrevenants, sans préjudice de la « confiscation des exemplaires contrefaits, et de tous dépens et dommages et intérêts ».

De telles peines étaient bien faites pour arrêter les libraires de Paris, de Lyon ou des autres villes de France… ; mais à l’étranger, les contrefaçons, les « jouxte la copie », les « sur l’imprimé à Paris » étaient en pleine floraison : que faire ?

Le cas est prévu encore : défense est faite « à tous marchands forains, nos sujets ou étrangers, d’en apporter, vendre ou échanger (des exemplaires contrefaits) en notre Royaume sur les mêmes peines » ; et encore, si graves qu’elles soient, ces peines ne suffisent pas : les fraudeurs qui introduisent en contrebande les produits de l’imprimerie étrangère, peuvent importer aussi, sans plus de scrupule, toutes sortes d’autres marchandises : le Privilège édicte la « confiscation des autres marchandises qui s’y trouveront jointes. »

Est-ce tout enfin ? Non, pas encore :

Rien que la mort n’était capable

D’expier un tel forfait.

Nous voulons que tous Libraires, Imprimeurs ou Relieurs qui se seront saisis d’aucuns exemplaires contrefaits desdites Pièces de Théâtre, soient cassés et séquestrés du corps de la Librairie, sans pouvoir à l’avenir s’en mêler en aucune manière.

On trouverait difficilement, je crois, dans d’autres privilèges antérieurs, une aussi rigoureuse sévérité. Un peu plus tard, cependant, on fit une règle générale de ce qui nous paraît avoir été alors une exception. Ainsi une ordonnance de police du 9 avril 1680 défend de mêler ou faire mêler des livres avec d’autres marchandises transportées en ballots ou en tonneaux, « à peine de 500 livres d’amende contre chacun des contrevenants, confiscation des livres et marchandises qui se trouveront être dans les mêmes paquets et ballots, et des bateaux, chevaux et harnais qui les auront apportés » ; ainsi encore un arrêt du Conseil, en date du 17 octobre 1704, contre la veuve Beaujolin, imprimeur-libraire à Lyon, son gendre et deux compagnons imprimeurs, les déclare : elle, déchue de la maîtrise, et eux incapables de travailler à l’imprimerie à Lyon et ailleurs ; mais, auparavant, les peines étaient moins sévères, comme on peut en juger par les deux arrêts du Parlement, en date du 28 septembre 1658 et du 5 juin 1663 qui frappent Antoine de Sommaville pour contrefaçon des pièces de Corneille et de Cyrano de Bergerac ; et aussi par la sentence du 7 mars 1662, confirmée par arrêt du 1er juin audit an, qui ordonne être confisqués les deux tonneaux contenant *Les Caractères des passions de l’âme, par M. de la Chambre*, et autres livres contrefaits, puis lesdits tonneaux et livres être vendus pour les deniers en provenant être appliqués moitié au profit de la communauté des libraires, moitié — notez ceci — « aux réparations du Châtelet. »

Un tel déploiement de rigueurs contre les libraires qui compromettent les intérêts littéraires ou pécuniaires de Molière est déjà la marque d’une faveur toute spéciale auprès du Roi. Mais le Privilège que nous examinons ne s’en tient pas là. Le Roi l’a accordé, comme tous les autres, « nonobstant clameur de haro, chartre normande, déclarations arrêts et règlements, » et cette formule n’a rien d’anormal, mais où il y a lieu d’être surpris, où toute idée de justice est renversée, où l’arbitraire et le « tel est notre plaisir » apparaissent dans toute leur splendeur, disons le mot, dans leur audace effrayante et naïvement cynique, c’est quand on lit les lignes suivantes : « nonobstant… confirmations d’iceux privilèges obtenus ou à obtenir, soit que le temps de ceux qui ont été obtenus soit expiré ou non » ;que si quelques libraires craignaient d’être ruinés par cette clause, par exemple Gabriel Quinet qui avait obtenu, par surprise peut-être, en 1666 un privilège de sept ans, ou J. B. Barbou qui, le 15 mars 1669, avait obtenu de Molière la cession d’un privilège de six années pour l’impression et la vente de *L’Imposteur*, et s’ils faisaient « oppositions ou appellations quelconques », Sa Majesté n’entend pas qu’il soit différé, et « Nous en retenons, ajoute le Privilège, la connaissance à Nous et à Notre conseil », sans qu’elles puissent nuire à nôtre dit Exposant, — c’est Molière, — « en faveur duquel et des mérites de ses ouvrages nous dérogeons à ce que dessus pour ce regard seulement ».

Assurément, Molière était digne de toutes les faveurs que pouvait légitimement lui accorder le Souverain ; mais était-il juste, était-il légitime de ruiner des libraires qui avaient fait de grands frais peut-être pour exploiter leur privilège, d’annuler ce privilège avant la date où il devait expirer ? Était-il juste que le Roi retînt, pour être jugées par lui et son Conseil, les appellations et oppositions des libraires lésés ? Le droit de *committimus* dont Molière pouvait bénéficier comme officier du Roi, lui permettait bien de recourir à la juridiction des maîtres des requêtes ; mais le Conseil du Roi, le Roi lui-même jugeant de simples affaires de librairie, c’était le comble de l’iniquité.

Aussi, les intéressés ne manquèrent pas de protester ; il n’y avait pas seulement dans cet abus une question de fait, mais une question de principe. « Si veut le Roi, si veut la Loi », disait un axiome du droit ancien. Mais la volonté même du Souverain pouvait-elle faire loi contre lui-même, lorsque des intérêts sérieux étaient engagés ? Lequel des deux ordres contradictoires était le bon ? — C’est le dernier, disait Molière. — C’est le premier, disaient les libraires. — Pour soutenir leur prétention, la Communauté refusa d’enregistrer le privilège accordé, en réalité, le 18 mars 1671, — mais qui, dans notre édition de 1681, porte, par une étrange bizarrerie, la date du 18 mars 1676, bien que Molière fût mort depuis le 17 février 1673 : bizarrerie explicable d’ailleurs, et où il ne faut voir qu’une faute de lecture du compositeur qui, dans le mot « onze », mal écrit en toutes lettres, aura lu « seize », et aura commis cette coquille, échappée aux correcteurs.

Quoi qu’il en soit, la Communauté des libraires persistant dans son refus pendant cinq longs mois, Molière, à la date du 14 août, chargea Olivier, huissier ordinaire du Roy en ses Conseils, de faire sommation à « Maître Louis Sevestre, syndic de ladite communauté, tant pour lui que pour les autres imprimeurs et marchands libraires, en parlant à sa personne en cette ville de Paris, à ce qu’ils aient présentement à faire l’enregistrement dudit privilège ; sinon, et à faute de ce faire, que la présente signification vaudra enregistrement. »

Le privilège ne fut pas enregistré, et, tant que maître Louis Sevestre, le courageux syndic de la Communauté des Libraires, fut en charge, il continua son opposition ; le résultat, qui paraît avoir échappé aux bibliographes les plus autorisés, fut qu’aucun libraire ne voulut se charger, pour son compte, de la vente des éditions faites en vertu de ce privilège, et que Molière lui-même fut obligé de prendre de nouveaux privilèges pour les nouvelles pièces qu’il fit paraître dès le 18 mars 1671 et postérieurement à cette date.

Ainsi, *Le* *Bourgeois gentilhomme*, qui fut achevé d’imprimer précisément le 18 mars 1671, « se vend pour l’Auteur, à Paris, chez Pierre le Monnier », et cependant le privilège était du 31 décembre 1670 ; ainsi *Psyché*, dont l’achevé d’imprimer est du 6 octobre 1671, bien qu’imprimée en vertu du même privilège, est également repoussée des libraires et vendue *pour l’Autheur* chez le même le Monnier ; il en est de même pour *Les* *Fourberies de Scapin*, dont l’achevé d’imprimer, en vertu du privilège du 18 mars 1671, est du 18 août 1671 ; quant aux *Femmes savantes*, Molière, qui semble fatigué de ces résistances, prend un privilège spécial le *21* décembre 1672, et alors, la pièce, achevée d’imprimer le 10 décembre 1672, peut se vendre, « pour l’Auteur », non plus seulement chez un libraire particulier, mais « au Palais », c’est-à-dire chez tous les libraires qui tenaient boutique ouverte dans la grande galerie du Palais de Justice.

Molière mourut, sans avoir pu mettre à la raison les libraires récalcitrants. Quelque temps avant sa mort, il avait cependant confié l’impression de ses œuvres complètes, revues et corrigées par ses soins, à l’imprimeur-libraire Denys Thierry, qui la continua, avec le concours de Claude Barbin, sur la demande de la veuve de l’illustre mort.

Claude Barbin, dès qu’il eut reçu les pouvoirs d’Armande Béjart, ne perdit pas de temps. Dès le 20 avril 1673, il obtint, du syndic en exercice, l’enregistrement refusé par Sevestre ; à la transcription du privilège du 18 mars 1671 fut jointe copie de la signification laissée par l’huissier Olivier, le 14 août 1671.

Se prévalant des droits que leur donnait cet enregistrement, Claude Barbin et Denys Thierry firent paraître, en 1674 les six premiers volumes, en 1675 septième et dernier volume d’une édition dont il n’a été retrouvé, jusqu’ici, que de très rares exemplaires.

Pourquoi cette rareté surprenante des exemplaires d’une édition qui ne peut pas ne pas avoir été tirée à grand nombre ? — Ici se présente une lacune dans la série des documents sur lesquels s’appuie notre historique ; mais, bien que nous n’ayons trouvé aucun texte qui confirme notre hypothèse, nous croyons pouvoir affirmer, avec pleine certitude, que la Communauté arrêta la vente de cette édition, et ne la laissa remettre en vente qu’à la suite d’une concession faite à leurs confrères par les titulaires du privilège : la preuve, c’est que presque tous les exemplaires de 1674-1675 se retrouvent sans autre changement que la date, 1676, portée au titre.

Que s’était-il donc passé entre 1674-1675, date de l’impression et de la suppression des premiers exemplaires, et 1676, date de la mise en vente définitive du reste de l’édition ? Un fait bien simple, mais bien significatif : Denys Thierry, imprimeur de l’ouvrage et principalement intéressé à sa vente rapide, était devenu syndic de la Communauté des Libraires ; il était un des successeurs de l’inflexible Louis Sevestre ; celui-ci n’étant plus là pour soutenir la lutte, l’affaire s’arrangea par une transaction.

En effet, le 20 avril 1676, comme si l’enregistrement du 20 avril 1673 était nul et non avenu, Denys Thierry fit transcrire au registre la signification faite par l’huissier Olivier, « pour servir d’enregistrement du 14 août mil six cent soixante-seize (lisez : soixante-onze) » ; mais il fut expressément stipulé que « le présent enregistrement ne pourrait nuire ou préjudicier à ceux auxquels ledit sieur de Molière avait cédé aucuns privilèges desdites pièces de théâtre par lui composées, ou leur empêcher l’impression de celles dont les privilèges n’étaient échus avant l’obtention de la présente continuation du privilège. »

Que si les textes nous font défaut pour prouver les difficultés qui arrêtèrent la mise en vente de l’édition portant la date 1674-1675, nous avons du moins une pièce qui nous prouve que cette édition est la même que celle qui porte le millésime de 1676, et dont la date seule est changée : cette pièce est le privilège accordé le 15 février 1680 au libraire Denys Thierry, comme ayant traité avec la veuve de feu J.-B. Poclin *(sic)* de Molière, « et ayant payé de grandes sommes pour en acheter la cession », privilège où il est déclaré que, depuis la mort de Molière, le même libraire n’a publié qu’« une seule et unique édition de ses œuvres, achevée d’imprimer en 1675 seulement. »

Voilà une bien longue dissertation sur un bien mince détail. De l’histoire du dernier privilège accordé à Molière il ressort cependant deux points qui nous semblent dominer le débat : le premier, c’est la preuve de la faveur exceptionnelle, inusitée, mais excessive dans sa forme, accordée par le Roi à l’auteur de tant de chefs-d’œuvre composés « pour son divertissement » et pour la gloire de notre littérature ; le second, c’est la preuve du soin jaloux avec lequel la Communauté des Libraires savait défendre les droits de ses membres et résister, au besoin, à la toute-puissance même d’un Louis XIV, quand il se laissait aller jusqu’à l’arbitraire. Cette résistance courageuse, suivie, en fait, d’un plein succès, est un témoignage saisissant des idées d’indépendance qui germaient dans les esprits et qui devaient amener, dans un avenir prochain, avec la fin du bon plaisir, le remplacement de la fameuse formule : « Si veut le Roi, si veut la loi » par celle-ci, qui régit la société moderne : « Si veut le droit, si veut la loi. »

Ch. -L. LIVET.

## Joseph Bilco : Démocrite et *Le Misanthrope*

source : « Démocrite et *Le Misanthrope* », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome III, no 30, 1er septembre 1881, p. 184-187.

[1881

Il me paraît difficile de croire qu’en composant son *Démocrite*, Regnard n’ait point songé au *Misanthrope*, n’ait pas eu l’idée de refaire et aussi de corriger le chef-d’œuvre de Molière. Démocrite, comme Alceste, est un atrabilaire amoureux, et amoureux d’une femme qui ne l’aime pas. Comme lui, il déclare, à la fin de la pièce, son intention de se retirer dans la solitude. Le roi Agélas parle parfois comme Philinte :

Quelque aigreur que cette cour vous laisse

Convenez que toujours l’esprit, la politesse,

Le bon air naturel et le goût délicat,

Plus qu’en nul autre endroit, y sont dans leur éclat.

(acte iii, scène IV)

La naïveté du paysan Thaler rappelle la sottise du valet Dubois. Criséis, il est vrai, n’a rien de Célimène. Mais quelques rapprochements d’idée ou d’expression ne laissent aucun doute :

Vous avez fait divorce avec le genre humain :

Mais vous vous raccrochez encore au féminin.

C’est le valet Strabon qui parle ainsi à Démocrite (acte I, scène iv).

Philinte avait dit à Alceste :

Je m’étonne pour moi qu’étant, comme il le semble,

Vous et le genre humain, si fort brouillés ensemble,

Malgré tout ce qui peut vous le rendre odieux,

Vous ayez pris chez lui ce qui charme vos yeux.

Démocrite, se reprochant à lui-même de n’avoir pas :

ces haines vigoureuses

Que sentent pour l’amour les âmes généreuses,

(acte IV, scène iv.)

répète en les affaiblissant deux vers trop connus pour qu’il soit besoin de les citer ici.

Mais si Regnard a essayé de refaire *Le Misanthrope*, pourquoi l’a-t-il entrepris, d’où l’idée lui en est-elle venue ? — Ce sont deux questions auxquelles on ne peut répondre que par des hypothèses : on jugera si les miennes sont vraisemblables.

*Démocrite* a été joué en 1700. Six années auparavant, Regnard répondait à la satire de Boileau S*ur les femmes*. Il y vit un portrait de la coquette, qui dut naturellement le faire penser à Célimène. Il avait pris, par sa satire contre les maris, le rôle de défenseur des femmes : Molière avait représenté un misanthrope, honnête homme et galant homme, poussé presque au désespoir par une coquette. Regnard prit la cause non de la coquette, mais de la femme : il voulut excuser Célimène, en montrant qu’un misanthrope ne pouvait pas être aimé : il représenta Démocrite amoureux d’une jeune fille simple et franche, amoureux rebuté, et, tout au contraire d’Alceste, assez juste pour n’accuser que sa propre folie :

Deux yeux, deux yeux charmants avaient, pour ma ruine,

Détraqué les ressorts de toute la machine.

De la philosophie en vain on suit les lois,

La nature en nos cœurs ne perd jamais ses droits ;

Et, comptant nos défauts, je vois, plus je calcule,

Qu’il n’est point de mortel qui n’ait son ridicule :

Le plus sage est celui qui le cache le mieux :

J’étais amoureux.

[…]

Je vais chercher des lieux où la philosophie

Ne soit plus exposée à cette épilepsie.

Dans un antre plus creux, achevant mon emploi,

Je vais rire de vous ; riez aussi de moi.

(acte V. scène v).

S’il paraissait étrange de faire remonter jusqu’à 1694 l’idée première d’une pièce jouée seulement en 1700, je ferais remarquer que le nom et l’exemple de Démocrite sont déjà cités par Regnard dans une *Épître* (IV, à M. de Vaux) qui paraît bien de ce temps-là.

L’idée de Regnard, qu’un misanthrope ne peut guère être aimé, était au moins inutile à développer dans une nouvelle comédie. Molière l’avait très suffisamment indiquée en faisant rejeter l’amour d’Alceste non seulement par Célimène, mais par la simple et bonne Eliante.

C. DELAMP.

Athènes.

# Tome III, numéro 31, 1er octobre 1881

## Paul Lacroix : L’inscription du buste de Molière mise au concours en 1778

source : « L’inscription du buste de Molière mise au concours en 1778 », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome III, no 31, 1er octobre 1881, p. 202-204.

[1881

Mon cher collègue,

Pendant que vous êtes à la recherche du buste de Molière, en marbre, exécuté aux frais de Dalembert, d’après l’original en terre cuite de Houdon, et offert par lui à l’Académie française, dans la séance du 23 novembre 1778 (car ce buste, qui avait été compris jusqu’en 1818 dans les collections du Musée des monuments français, ne paraît pas avoir été restitué alors à l’Académie), je prends plaisir à vous rappeler que le fameux vers solitaire de Saurin, qui servait d’inscription au buste dans la salle des séances de l’Académie, au Louvre, avant 1793, avait été un des enfantements les plus laborieux que le corps académique ait jamais menés à bonne fin.

Rien ne manque à sa gloire, il manquait à la nôtre !

Ce vers, dans le goût des *concetti* italiens du xviie siècle, est une espèce de logogriphe d’un caractère assez terne et d’un style assez plat.

Il fut pourtant mis aux voix dans une réunion particulière des académiciens qui, tout en acceptant le présent de Dalembert qu’il eût été impossible de refuser, puisque le buste de Molière accompagnait celui de Voltaire (*Arcades ambo*), ne voulaient pas accepter une des quatre inscriptions proposées par Dalembert, la première latine et les trois autres françaises, et peu françaises :

Joanni-Baptistœ Pocquelin de Molière, Academia Gallica, 1778.

Du moins, après sa mort, il sera parmi nous.

J.-B. Pocquelin de Molière, académicien après sa mort.

Molière, sois ici, du moins après ta mort.

La docte compagnie déclara, tout d’une voix, que chacun de ses membres aurait droit de présenter une inscription, soit latine, soit française, et que le choix, après discussion, se ferait au scrutin, comme une élection académique, comme si ce fût celle de Molière[[103]](#footnote-103). On ne discuta pas les inscriptions faites par Dalembert, mais on en rit sous cape et on les critiqua vivement à voix basse. Le Molière, « académicien après sa mort », était un véritable coq-à-l’âne. L’inscription qui commençait par « Du moins, » avait de quoi faire honte à l’épigraphie. Quant au « Molière, sois ici », c’était une faute de grammaire et de logique. Un académicien, avec beaucoup de bon sens, proposa de s’en tenir à une traduction abrégée et mitigée de l’inscription latine fournie par Dalembert :

L’Académie française à Molière, 1778.

Mais il fallait donner satisfaction aux académiciens, qui étaient en travail épigraphique, et l’on décida, d’un commun accord, que dans une prochaine réunion, toutes les inscriptions proposées seraient apportées sur le bureau, pour être examinées, séance tenante, sans que leurs auteurs se nommassent. Voici donc celles qui eurent l’honneur de figurer au concours :

INSCRIPTIONS LATINES.

1. *Te vivo carui ; tua me soletur imago*.

2. *Vivus defuit, mortuus aderit*.

3. *Deerat adhuc.*

4. *Serum referet, post fata, triumphum*.

5. *Honore saliem sic fruatur posthumo*.

б. *Quid tam seras advenis* ?

Le texte latin avait dû être traduit par l’auteur de chaque inscription, et ces traductions, plus ou moins mauvaises, ne contribuèrent pas peu à mettre en relief l’insuffisance ou le ridicule de l’original :

1. Vivant tu m’as manqué : que ton image me console !

2. Il nous a manqué vivant, mort il sera parmi nous.

3. Il nous manquait encore !

4. Il reçoit, après sa mort, les honneurs tardifs du triomphe.

5. Qu’il jouisse au moins de cet honneur posthume.

6. Molière, pourquoi viens-tu si tard ?

Il y eut quelques éclats de rire, prudemment contenus et réprimés, d’autant plus que personne n’ignorait que Dalembert avait profité de l’anonyme pour s’escrimer encore en latin et en français sur le buste de Molière.

INSCRIPTIONS FRANÇAISES.

1. Il nous manqua vivant, possédons son image.

2. Il nous manqua vivant.

3. Possédons au moins son image.

4. Rien ne manque à sa gloire, il manquait à la nôtre !

Cette dernière inscription ne fut pas plus tôt lue, que les académiciens se prononcèrent à l’unanimité pour l’adopter, sachant bien qu’elle n’était pas de Dalembert. Le nom de l’auteur fut proclamé, et un seul vers alambiqué et tristement prosaïque fit plus d’honneur à Saurin, que sa tragédie de *Spartacus*, son drame de *Beverley* et sa charmante comédie des *Mœurs du temps*.

P.-L. JACOB,  
*bibliophile*.

14 juillet 1881.

## Maurice Cohen : L’abbé de Montigny et Grosley à propos de *George Dandin* et du *Médecin malgré lui*

source : « L’abbé de Montigny et Grosley à propos de *George Dandin* et du *Médecin malgré lui* », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome III, no 31, 1er octobre 1881, p. 205-207.

[1881

Le tome VI du *Molière-Hachette* reproduit en appendice à *George Dandin*, comme M. du Monceau l’a annoncé dans *Le* *Moliériste* du 1er août, le curieux livret du GRAND DIVERTISSEMENT ROYAL DE VERSAILLES et la RELATION DE LA FÊTE DE VERSAILLES, par Félibien[[104]](#footnote-104). Les savants éditeurs ajoutent (page 596) qu’il existe dans les papiers de Conrart une autre relation « fort agréable à lire » de la même fête royale, par l’abbé de Montigny, poète et académicien, qui mourut évêque de Léon en 1671. Cette narration, sous forme de lettre adressée au Marquis de La Fuente, n’est pas restée inédite. Elle a été imprimée en Hollande, dès l’année suivante, et comprise dans un volume petit in-12 intitulé : RECUEIL DE DIVERSES PIÈCES FAITES PAR PLUSIEURS PERSONNES ILLUSTRES. *À La Haye, chez Jean et Daniel Steucker*. 1669. Ce volume renferme, lorsqu’il est complet (voir *Les Elzevier*, par Alphonse Willems. 1880, p. 493), trois parties de 120, 44 et 57 pages. C’est aux pages 3 à 33 de la dernière que se trouve, sans nom d’auteur, la FÊTE DE VERSAILLES DU 18 JUILLET 1668. *À Monsieur le Marquis de La Füente*.

Ce recueil complet est assez rare. Le catalogue de Ch. Nodier (1825, no 299) en annonce un exemplaire à la bibliothèque de l’Arsenal. M. Willems cite celui de M. L. de Montgermont, vendu 235 fr. Mais ceux du colonel de Lagondie, le deuxième d’ailleurs incomplet, n’ont atteint que 39 et 25 francs (Voir *Le Moliériste* du 1er avril 1880, p. 19, no 662 et 663). Mieux connu, ce recueil ne manquera certainement pas d’être de plus en plus recherché par les amateurs des pièces originales de la collection Moliéresque.

Permettez-moi, pendant que je tiens le sixième volume de l’édition Hachette, de vous signaler encore une plaisanterie de Grosley, dont l’indication aurait pu être donnée en note sous la scène iv du deuxième acte du *Médecin malgré lui*. Elle se trouve à la fin du premier tome des MÉMOIRES DE L’ACADÉMIE (imaginaire) DES SCIENCES, INSCRIPTIONS, BELLES-LETTRES, BEAUX-ARTS, ETC., NOUVELLEMENT ÉTABLIE À TROYES (édition de 1756)[[105]](#footnote-105) et est intitulée : *Observation sur un passage* *des Comédies de Molière*, lue le 10 décembre 1743 par M. \*\*\*, l’un des Sept[[106]](#footnote-106). Ce champenois supposé s’exprime ainsi :

Dans la comédie du *Médecin malgré lui*, acte II, scène iv, Sganarelle, raisonnant sur la maladie de Lucinde, s’exprime en ces termes : "Or, ces vapeurs dont je vous parle, venant à passer du côté gauche où est le foie, au côté droit où est le cœur, etc." Puis sur cette objection que lui fait Géronte qu’il a toujours entendu dire que le cœur est du côté gauche, et le foie du côté droit, il répond : "Oui, cela était autrefois ainsi, mais nous avons changé tout cela !" J’ai voulu m’assurer du fait. Mais depuis plusieurs années ayant examiné avec attention tous les sujets qui ont été disséqués dans cette ville, ayant relu les plus fameux Anatomistes, et consulté beaucoup de mes confrères, je me crois en droit de décider que le Cœur et le Foie sont placés aujourd’hui, comme ils l’étaient du temps d’Hippocrate et de Galien.

Il y a toute apparence que Molière, qui n’aimait pas les Médecins, a voulu plaisanter, défaut auquel sont fort sujets les Poètes comiques.

E. MARNICOUCHE.

Cahors.

# Tome III, numéro 32, 1er novembre 1881

## François Regnier de La Brière : *Le Tartuffe* au Raincy. Réponse à Mgr le duc d’Aumale

source : « *Le Tartuffe* au Raincy. Réponse à Mgr le duc d’Aumale », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome III, no 32, 1er novembre 1881, p. 227-237.

[1881

Le document inédit, publié en tête de notre dernière livraison, a été très remarqué, et la lettre dont M. le duc d’Aumale l’accompagnait ne devait pas tarder à appeler la discussion.

Notre collaborateur M. P. Regnier, l’ex-sociétaire de la Comédie-Française, y a répondu dans *Le* *Temps* du samedi 8 octobre[[107]](#footnote-107). Nous reproduisons en entier son excellent article, commentaire indispensable de la lettre du duc d’Enghien :

La question posée si judicieusement par la lettre de M. le duc d’Aumale mérite, en effet, d’être examinée : elle ne se réduit pas, nous le croyons, à un simple désaccord de dates, et sa discussion peut soulever un coin du voile qui couvre encore l’histoire incomplètement connue des transformations subies par *Tartuffe* avant sa représentation définitive en 1669.

Rappelons et précisons de nouveau les faits :

Les trois premiers actes de *Tartuffe* furent joués pour la première fois à Versailles au mois de mai 1664, Le roi assista à cette première représentation.

Au mois de septembre suivant, ces trois premiers actes furent encore représentés au château de Villers-Cotterets, chez le duc d’Orléans. Le roi vit-il cette seconde représentation ? On peut en douter. Il quitta en effet son frère et le château le 24, les fêtes continuèrent après son départ, et, si l’on consulte l’ordre des représentations indiqué par La Grange, on est fondé à croire que les trois premiers actes de *Tartuffe* ne furent joués que le 26.

Ceci posé, est-il vraisemblable, comme se le demande M. le duc d’Aumale, que deux mois plus tard la pièce ait pu être achevée et que Molière ait pu la faire jouer en cinq actes au Raincy ?

C’était la première question à examiner, et, sur ce point, à notre avis, l’affirmative s’impose. En effet, si la pièce a été jouée en cinq actes, deux mois seulement après la seconde représentation, il s’en était écoulé six depuis sa première apparition en trois actes. Or, écrire dans ces conditions, c’est-à-dire en six mois, les deux derniers actes d’une pièce dont le plan est arrêté, dont les trois premiers actes, si bien faits en vue des deux derniers, sont achevés, était-ce là une tâche insurmontable pour un homme qui a composé et fait représenter, Dieu sait au milieu de quels tracas, trente pièces en moins de quatorze ans ? D’ailleurs n’est-il pas à croire, alors que tant de faits semblent l’établir, que lorsque Molière fit connaître les trois premiers actes de *Tartuffe*, sa pièce était, non pas seulement terminée dans son esprit, mais écrite encore sur le papier, et que ce fut, comme on l’a dit, par prudence, pour tâter l’opinion et irriter surtout la curiosité, qu’il ne livra d’abord que les trois premiers actes de son chef-d’œuvre ? Il n’est donc nullement invraisemblable que les deux derniers actes aient pu être joués six mois après la production en public des trois premiers. Molière, on le voit, aurait eu tout le temps de les écrire, s’ils n’avaient pas été depuis longtemps parachevés, comme nous le croyons.

Mais, dira-t-on, ce ne sont que des conjectures auxquelles le Registre et les affirmations de La Grange donneraient, en effet, quelque créance si le duc d’Enghien, avec l’autorité d’un témoin oculaire, ne venait pas les détruire par sa lettre ; n’est-il pas plus simple de croire que La Grange a tout simplement, sur son livre, commis une erreur ?

Est-ce possible ? Examinons.

Il mentionne deux représentations de *Tartuffe* données au Raincy ; pour la première, — celle du 29 novembre 1664 — il dit : « La troupe est allée au Raincy…, par ordre de Monseigneur le Prince de Condé, pour y jouer *Tartuffe* en cinq actes. »

Or, « pour y jouer » indique bien l’intention de jouer, mais non pas, nous objectera-t-on, la réalisation du fait N’aurait-il pas été possible qu’arrivée au Raincy, la troupe eût reçu l’ordre de s’en tenir à la représentation des trois premiers actes, c’est-à-dire de ceux que le Roi avait en quelque sorte autorisés en les entendant lui-même ? Et ce qui rendrait cette supposition admissible, ce sont les termes mêmes que La Grange emploie pour annoncer la seconde représentation, — celle du 8 novembre 1665 : — « La troupe est allée, dit-il, au château du Raincy. On y a joué Tartuffe et les Médecins. » Ici, on le voit, la phrase est tout à fait affirmative : *On y a joué ;* plus d’équivoque possible.

Nous le demandons, serait-il possible de s’autoriser sérieusement d’une différence si mince dans les termes pour taxer d’inexactitude un homme dont les renseignements sont d’ordinaire si précis, un homme qui tenait son journal jour par jour, un comédien qui vivait à côté de Molière, qui partageait les tracas et les soucis que lui causait *Tartuffe*, qui assistait à ses répétitions, qui enfin avait lui-même un rôle dans la pièce ; pourrait-il parler, en novembre 1664, de la jouer en cinq actes, si elle n’avait pas été achevée, sue et répétée ? Car admettons, sans y croire, qu’elle n’ait pas alors été représentée, il est impossible de contester qu’elle ne fût faite, à moins d’imaginer que La Grange ait rêvé qu’il avait appris le rôle de Valère, qui fait le dénouement.

Enfin, en admettant même qu’il ait eu cette étrange distraction de mentionner à tort sur son Registre un fait si important pour Molière, pour ses camarades et pour lui-même, ne s’étonnera-t-on pas de la persistance de cette distraction, quand on la voit encore se reproduire dans l’édition qu’il a faite des œuvres de Molière en 1682 ? Ne dit-il pas à propos de *Tartuffe*: « Cette comédie, parfaite, entière et achevée en cinq actes, a été représentée la première et la seconde fois au château du Raincy, près Paris, les 29e novembre 1664 et 8e novembre de l’année suivante 1665, et depuis encore au château de Chantilly, le 20e septembre 1668. »

On remarquera qu’en 1682, à part Molière, presque tous les acteurs qui avaient créé *Tartuffe*, et certainement une notable partie des spectateurs qui avaient assisté aux deux représentations du Raincy, étaient encore vivants, et que l’affirmation répétée et imprimée de La Grange n’a jamais trouvé un contradicteur ; il nous semble donc imposable de l’accuser de distraction ou d’inexactitude, et, selon nous, c’est ailleurs qu’il faut chercher l’explication du fait signalé par la lettre du duc d’Enghien. Hâtons-nous de dire qu’une erreur commise par le duc lui-même nous paraît tout aussi inadmissible ; qu’on se rappelle ce que Saint-Simon à dit du caractère et du genre d’esprit de ce prince, et l’on trouvera inconcevable qu’il eût pu oublier les deux derniers actes de la pièce qu’il avait vue en son entier ; la curiosité, l’intérêt qu’il manifeste suffiraient d’ailleurs à faire écarter cette hypothèse.

Comment donc concilier ces deux affirmations si contradictoires ? D’une part, La Grange attestant par deux fois, sans contradicteur aucun, que *Tartuffe* a été joué en cinq actes, en 1664 d’abord, puis en 1665 ; et de l’autre, le duc d’Enghien, un assistant, — on en a la preuve — à la représentation complète de la pièce en 1664, qui vient demander en 1665, si Molière en a fait le quatrième acte.

De toutes nos suppositions pour résoudre cette difficulté, la seule qui nous paraisse plausible se trouve dans la réponse à la question suivante : — Pourquoi le duc d’Enghien, qui semblerait par la teneur apparente de sa lettre ne connaître que les trois premiers actes de *Tartuffe*, et qui doit naturellement avoir le désir d’en connaître la fin, ne s’enquiert-il que du quatrième acte, et ne témoigne-t-il aucune curiosité à l’égard du dernier, c’est-à-dire du dénouement ? Ne serait-ce point parce qu’ayant a la pièce en cinq actes, la pièce « entière et achevée », comme l’affirme La Grange, le prince a une raison particulière de s’intéresser au quatrième acte ?

Ce quatrième acte, en effet, offre une des situations les plus hardies qu’auteur ait jamais osé mettre au théâtre ; il touche, on le sait, à d’étranges matières ; n’est-il pas possible qu’il ait paru dangereux, comme on dit de nos jours : n’est-il pas possible qu’un juge éclairé, qu’un protecteur ami de Molière, que le grand Condé l’ait jugé tel, et serait-il invraisemblable dès lors qu’il eût conseillé, soit des retouches, au point de vue purement littéraire, soit des remaniements que les circonstances rendaient nécessaires ?

Le prince était coutumier du fait. C’est à lui que l’on doit, si l’on en croit M. V. Cousin, si éclairé sur la matière, l’admirable passage :

Il est de faux dévots ainsi que de faux braves…

Ce qui est certain, c’est qu’il n’épargnait pas à Molière des avis qu’autorisait son rare esprit ; l’histoire nous l’avait dit, et nous nous demandons si la lettre du duc d’Enghien n’en fournit pas une nouvelle preuve.

L’occasion d’ailleurs n’était-elle pas bonne pour le prince d’être utile à son protégé ?

*Tartuffe* était menacé. Louis XIV avait été circonvenu, en premier lieu par la reine-mère, ensuite par l’archevêque de Paris, puis, en pleine église et en chaire, par un curé, enfin par une foule de gens qui, dès l’apparition des trois premiers actes,, avaient demandé la suppression de la pièce ; il était donc important d’éviter tout ce qui serait de nature à effaroucher le Roi, et d’arriver à lui rendre acceptable ce qui, dans la version primitive, aurait paru licence trop grande.

Ce qui est certain, c’est que le *Tartuffe* que nous possédons n’a pas été coulé d’un seul jet ; la *Lettre sur L’Imposteur* signale des passages qui ont disparu dans le texte définitif, notamment toute une scène entre Elmire, Cléante et Dorine à la fin du second acte ; il est hors de doute qu’il a existé des variantes, que la pièce jouée en 1669 différait de celle qui avait été donnée d’abord à Versailles, ensuite au Raincy, et que Molière, à plusieurs reprises, a fait des corrections à son œuvre.

Dans notre opinion, ce seraient ces corrections, conseillées peut-être par le grand Condé, et pour lesquelles Molière avait eu besoin de temps et surtout de réflexion, que le duc d’Enghien, au nom de son père, manifeste dans sa lettre l’intention de connaître ; nous comprenons très bien qu’il ne s’enquière pas du cinquième acte ; cet acte-là contient l’éloge du Roi, il marchera tout seul ; mais pour le quatrième, c’est une autre affaire, c’est là que gît le lièvre ; et quand le prince demande *si le quatrième acte est fait*, nous pensons qu’il faut entendre *refait*. — Ce qu’il veut connaître, c’est la nouvelle variante.

Qu’on remarque d’ailleurs dans quels termes le duc d’Enghien, parlant au nom de son père, prescrit à M. de Ricous de recommander le mystère à Molière sur cette représentation ; ne sent-on pas qu’elle porte en soi quelque chose qui pourrait contrarier les volontés du maître, et qu’on veut qu’il n’en soit informé que lorsque l’on se sera assuré que la pièce ne contient plus rien qui le puisse choquer ?

Voilà pour nous, étant établie tout à la fois la certitude que La Grange n’a commis aucune erreur sur son Registre, et que le duc d’Enghien avait vu la pièce de Molière en son entier quand il demande s’il en a fait le quatrième acte, la seule façon plausible d’expliquer sa lettre.

Elle nous fournit, si nous ne nous trompons pas, une nouvelle preuve de l’appui éclairé dont le grand Condé sut honorer Molière, et elle appartient désormais, grâce à celui qui nous l’a fait connaître, à l’histoire littéraire du Théâtre-Français, Nous la livrons au jugement de ceux que cette histoire attire ; ils auront promptement raison du problème que soulève la lettre de M. le duc d’Aumale, si toutefois l’interprétation que nous leur soumettons ne le résout pas.

REGNIER,

Ancien sociétaire de la Comédie-Française.

Le *Figaro*, le *Soleil*, *Paris*, *Paris-Journal*, *L’Entr’acte*, etc., se sont occupés de la question soulevée par le document nouveau.

Voici comment s’exprime le *Paris-Journal :*

M. le duc d’Aumale a des loisirs depuis que la République lui a fait l’honneur de se priver de ses service et 33 s l’on sait comme il en use. Il est toujours général en activité dans la petite armée des collectionneurs ; il est même le maréchal des bibliophiles.

Dans ses vastes et superbes archives de Chantilly, le prince a fait une trouvaille et l’a communiquée à l’instant à un recueil d’une nature particulière, voué au culte d’un seul homme.

Il est vrai que cet homme s’appelle MOLIÈRE.

Le recueil dont il s’agit s’est paré de son nom et s’intitule *Le* *Moliériste*.

C’est dans ses colonnes qu’a paru la pièce trouvée par le maître de Chantilly. Elle démontre jusqu’à l’entière évidence la chose la plus inattendue : à savoir que Louis XIV ne connut jamais bien que les trois premiers actes de l’orageuse comédie, tandis qu’on le sollicitait d’interdire la représentation de l’ensemble.

Il est donc désormais acquis, — et c’est le précieux résultat de de la polémique soulevée par la découverte de M. le duc d’Aumale, — que le registre de La Grange est exact : *Tartuffe* fut joué plusieurs fois en *c*i*nq* actes, alors que le public, et peut-être les détracteurs de Molière, ne connaissaient l’existence que des trois premiers ; et se flattaient encore d’empêcher l’exécution de la pièce. Ces tentatives furent un secret de cour assez bien gardé, quoique, presque certainement, le Roi en eût la confidence.

Cette curieuse histoire d’un chef-d’œuvre est dorénavant fixée, grâce à l’empressement de M. le duc d’Aumale à faire connaître la lettre du duc d’Enghien, et aux explications lumineuses fournies par M. Regnier.

Le monde lettré leur doit à tons deux de la reconnaissance.

Voilà, certes, de bonnes paroles, dignes du *Paris-Journal* et du galant homme qui le dirige.

Pour nous, nous acceptons de tout point le savant commentaire de M. Regnier. Nous ne pensons pas qu’on puisse autrement, et en meilleurs termes, concilier la lettre du duc d’Enghien avec le *Registre* de La Grange. Oui, c’est *refait* qu’il faut entendre quand le fils du grand Condé demande si le quatrième acte est *fait*. Oui, la pièce était terminée quand Molière n’en représenta, aux fêtes de Versailles, que les trois premiers actes. Et si *Tartuffe* n’avait pas été, dès lors, complètement achevé, le Roi n’aurait pas dit à Molière : « Attendez ! » Il lui eût dit : « N’allez pas plus loin ! » Et nous étions à jamais privés du chef-d’œuvre.

G. M.

P. S. — Au moment de mettre sous presse, nous recevons de Chantilly un nouveau document relatif à la représentation du Raincy.

Le grand Condé, écrivant du Raincy, le *3 novembre 1664* (le lendemain de *Tartuffe*), à son secrétaire Caillet, terminait ainsi une lettre toute d’affaires :

Je vous prie de faire donner cent pistoles d’or à Molière le comédien. Faites-le le plus tôt que vous pourrez, auparavant que je sois de retour à Paris.

LOUIS DE BOURBON.

Au Raincy, ce 30 novembre 1664.

Pour Caillet.

La Grange constate, en effet, à la page 69 de son *Registre*, que la troupe reçut 1 100 livres pour la visite au château de la princesse Palatine.

## Georges Monval : Le fauteuil de Molière

*Le Moliériste : revue mensuelle*, tome III, no 32, 1er novembre 1881, p. 238-239.

[1881

Insérer fichier molieriste\_articles-1881\_image-1.png

# Tome III, numéro 33, 1er décembre 1881

## François Regnier de La Brière : Le rôle de Tartuffe

source : « Le rôle de Tartuffe », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome III, no 33, 1er décembre 1881, p. 259-272.

[1881

La note que l’on va lire, et qui est une réponse aux questions posées par M. Livet dans notre numéro du 1er mai dernier, nous a été communiquée par notre collaborateur M. Régnier.

C’est un extrait d’un travail dont il s’occupe depuis longtemps, une édition des œuvres de Molière, conçue au point de vue exclusif de l’interprétation des chefs-d’œuvre du maître.

Pour ce Molière des comédiens, M. Regnier s’est attaché à recueillir tout ce que la tradition, et la critique peuvent fournir de leçons et de renseignements utiles sur le jeu des acteurs depuis Molière jusqu’à nos jours. — Chaque rôle est analysé ; le fragment que nous publions est la notice consacrée au personnage de Tartuffe.

Tartuffe est un rôle que presque tous les comédiens désirent jouer, et qui fait cependant le désespoir de ceux dont le devoir est de le représenter lorsqu’ils en comprennent la valeur. L’idée que se forme le public d’un personnage qui caractérise si clairement le vice que l’auteur a voulu peindre, que son nom propre est devenu un nom commun, les hauteurs en quelque sorte inaccessibles où le monte l’imagination, font, a dit un critique : « qu’il est impossible de ne pas établir une distance considérable entre le personnage et son représentant. Le meilleur des comédiens a dû être celui qui s’y est montré avec le moins de désavantage, eu égard à la nature de ce type trop beau pour être facilement déchiffrable. Il n’appartiendra à aucun de descendre jusque dans les profondeurs que l’écrivain y a creusées. On n’explique pas les inspirations divines. »[[108]](#footnote-108)

Cette sentence, quelque peu emphatique, mais souvent reproduite, est bien faite, on le comprend, pour troubler le comédien ; il se sent condamné d’avance, et n’aborde qu’en tremblant ce rôle redoutable ; il en est tel, plus timide encore, qui, sourd aux encouragements les plus bienveillants, s’est toujours refusé à le représenter, du moins sur le théâtre auquel il appartenait, le Théâtre Français.

Est-ce à dire que nul acteur ne peut descendre « jusque dans les profondeurs d’un pareil rôle » ? non pas : on voit clair dans ces profondeurs ; ce n’est pas un lieu de ténèbres ; si le rôle est très difficile à bien jouer, il n’est pas injouable ; les rôles mal faits sont seuls dans ce cas, et ce n’est pas assurément le cas de Tartuffe ; Molière n’a point fait peser sur la manière de le jouer les mystères dont il a enveloppé le personnage ; son premier interprète a reçu de lui l’indication propre à le bien rendre et c’est la tradition seule de ce jeu, j’espère le faire voir, qui s’est d’abord altérée, puis perdue ; la critique toutefois a su la retrouver, et c’est en m’aidant de ses recherches, et des études qu’elle a faites sur les comédiens qui ont successivement joué le rôle, qu’il m’a été, je crois, possible de la reconstituer. Chacun de ces comédiens a donné tour à tour une note qui, recueillie, approuvée ou contestée, peut permettre de rétablir l’ensemble juste du personnage ; j’ai entrepris cette restitution, en annotant vers par vers tout cet admirable rôle ; à cette page je ne m’occupe que de sa couleur générale, et des divers comédiens qui l’ont successivement interprété.

Écoutons d’abord Perlet, l’un de ceux-là, acteur instruit, qui a écrit sur *Tartuffe* une étude discutable peut-être dans quelques détails, mais qui mérite, à mon sens, la plus sérieuse attention :

De tous les caractères qu’on a montrés au théâtre, dit-il[[109]](#footnote-109), le plus difficile est peut-être celui de Tartuffe. Il offre un écueil dans lequel sont tombés jusqu’ici la plupart des comédiens qui l’ont représenté. Ils ont donné à leur physionomie, à leur maintien, une expression d’hypocrisie tellement prononcée que ce personnage, joué de la sorte, ne peut être dangereux pour personne. À moins d’être stupide, il n’est pas permis de devenir sa dupe. Orgon, il est vrai, dit, en racontant comme il fit la connaissance de Tartuffe :

Chaque jour à l’église il venait, d’un air doux,

Tout vis-à-vis de moi se mettre à deux genoux ;

Il attirait les yeux de l’assemblée entière

Par l’ardeur dont au ciel il poussait sa prière ;

Il faisait des soupirs, de grands élancements.

Et baisait humblement la terre à tous moments ;

Et lorsque je sortais, il me devançait vite

Pour m’aller à la porte offrir de l’eau bénite.

Mais toutes ces mômeries étaient faites de manière à pouvoir le tromper ; car Orgon est un de ces fanatiques de religion qu’il n’était pas rare de trouver au temps de Molière ; mais, à coup sûr, ce n’est point un imbécile. La preuve que Tartuffe est loin de le juger tel, c’est que, dans la scène où Damis le surprend déclarant son amour à Elmire et se hâte d’en instruire son père, Tartuffe ne cherche point à se justifier. Pourquoi donc ne le fait-il pas ? Pourquoi donc, au lieu de repousser l’accusation de Damis, la confirme-t-il en s’avouant coupable ? C’est qu’il juge ce raffinement de scélératesse nécessaire pour tromper Orgon.

Perlet a raison, l’acteur appelé à jouer Tartuffe devra, dès son entrée en scène, prendre un maintien honnête et décent, et non pas l’attitude et la physionomie d’un cafard. Molière, dans sa *Préface*, dit « qu’il a employé deux actes « à préparer la venue de son scélérat, qu’il ne tient pas un seul moment l’auditeur en balance, qu’on le connaît d’abord aux marques qu’il lui a données. » Quel besoin peut donc avoir l’acteur, si l’auteur a si bien pris la précaution d’avertir le public du caractère réel de son personnage, de prendre un air sournois et de forcer la note ? « L’hypocrite et le dévot ont une même apparence, » a dit l’auteur d’un pamphlet dirigé contre Molière, « ce n’est qu’une même chose dans le public, il n’y a que l’intérieur qui les distingue, » et si cet intérieur est bien connu du spectateur, mieux le comédien jouera la vraie dévotion, mieux il représentera l’hypocrisie. Les simagrées sont un moyen vulgaire, bon pour Laurent qui n’a ni la finesse ni l’esprit de son maître ; mais Tartuffe connaît mieux la mesure, et c’est à l’acteur de l’observer par des nuances diverses vis-à-vis de chacun des personnages à qui il a affaire : avec Orgon il peut prodiguer les soupirs, les grands élancements, puisque c’est par ce moyen qu’il a déjà séduit sa dupe, et qu’il passe à ses yeux pour un saint homme, pour un homme tout en Dieu. Vis-à-vis de Cléante, il ne doit avoir de la tartufferie que ce qu’il faut pour ne pas compromettre le rôle qu’il joue ; mais n’aimant pas qu’on le *devine*, car dès qu’il se sent *deviné*, il prend un ton froid, composé, coupe court à l’entretien, et quitte la place. Auprès d’Elmire, son visage s’épanouit, sa voix devient onctueuse, passionnée, son hypocrisie cherche des grâces, c’est un tartuffe parfumé qui cherche à dérober ses ardeurs adultères sous le langage béat de la dévotion.

À quel emploi doit appartenir ce rôle difficile ? Aux premiers rôles ou aux premiers comiques ? Question dont, à tort ou à raison, on ne se préoccupe plus aujourd’hui, mais que l’ancien théâtre était bien forcé de résoudre, alors que tous les rôles du répertoire appartenaient aux comédiens, suivant l’emploi dans lequel ils avaient été reçus comme sociétaires. Ce droit rendait l’acteur maître absolu de tous les rôles nul autre que lui n’y pouvait toucher mais ce droit exclusif lui imposait aussi l’obligation de jouer les bons comme les mauvais, et l’ensemble des représentations profitait de ce règlement, quand le gentilhomme de la Chambre du Roy voulait bien s’acquitter de sa charge et tenir la main à son exécution.

C’est à Du Croisy que Molière avait confié Tartuffe, et tout donne à croire, par les rôles qu’il a joués, que son emploi était celui des *Comiques*. Du Croisy était un bel homme, fort gras, répondant bien physiquement au portrait que Molière fait du personnage :

Gros et gras, le teint frais, et la bouche vermeille.

Mais son extérieur n’aurait pas suffi sans doute pour déterminer Molière à lui confier ce maître-rôle, si son talent ne lui eût donné la certitude qu’il le jouerait bien. Du Croisy justifia sa confiance, et, lorsqu’à la réunion des deux troupes de l’Hôtel de Bourgogne et du Théâtre Guénégaud, le duc de Créquy, exécuteur des ordres du Roi, voulut l’éliminer de la nouvelle société, ses camarades, firent valoir pour l’y maintenir, l’opinion que Molière avait eue de lui, et le succès qu’il avait obtenu dans le rôle de Tartuffe. On fit droit à leur réclamation.

Après Du Croisy, le rôle resta classé dans l’emploi des premiers comiques, et, je dois le dire, il perdit beaucoup dans leurs mains. L’emploi des premiers comiques ne se composait pas exclusivement, comme son titre pourrait le donner à croire, de rôles gais ; les coquins, les fripons, les traîtres même étaient de son domaine, et c’est à ce titre que Préville jouait Stukély dans *Beverley*. L’avantage de jouer Tartuffe était acheté, on le voit, par l’obligation de représenter une foule de rôles ingrats et déplaisants. Aujourd’hui, la situation du premier comique est grandement modifiée ; c’est un premier rôle de tous les âges, il doit avoir un talent flexible se ployant à tous les caractères, à toutes les passions, pouvant tout jouer, sauf les rôles qui exigent absolument la beauté des traits et le charme de la personne. C’est le partage qui lui a été fait depuis à peu près cinquante ans, mais au siècle passé il n’en était pas ainsi, l’emploi des premiers comiques s’appelait aussi l’emploi des valets, et la garde-robe des acteurs qui tenaient cette sorte de rôles se bornait presque à des habits de livrée. Aussi l’habitude de jouer chaque soir Dave, Hector ou Crispin, avait rétréci le talent des comédiens, circonscrit leur horizon ; leur unique tâche étant de faire rire, Tartuffe fut joué comme valet, et, peu à peu, ce grand rôle ne fût plus qu’un sournois plaisant et cynique dont les charges et les paillardises égayaient le public.

Cette grossière interprétation du rôle devint la tradition, et Augé, grand, beau, bien fait, très aisé dans son jeu, au dire d’un contemporain, d’une gaieté un peu basse, naturel et inexact dans son débit, estropiant les vers, Augé s’y conforma en l’exagérant encore. Il a laissé dans le rôle un long souvenir de succès. Aujourd’hui, je le crois, il y aurait beaucoup à en rabattre.

Avec des regards lubriques des gestes à l’avenant, il forçait Elmire en plein théâtre à subir des grossièretés qu’il serait répugnant d’indiquer. Dans la scène de la déclaration du 3e acte, il cachait ses pieds sous les jupes de Mme Préville, lui serrait les doigts, lui pressait le genou, et cela avec des attouchements si impudents, qu’exaspérée elle lui dit un jour, de façon à être entendue d’une partie de l’orchestre : « Si nous n’étions pas en scène, quel soufflet je vous appliquerais ! »

Tel est pourtant l’empire de la tradition et des opinions acceptées, que Grimod de la Reynière, un juge qui compte au théâtre, après avoir vu jouer successivement le rôle de Tartuffe par Vanhove (père noble), par La Rochelle (comique), par Molé et Fleury (premiers rôles), déclare que, pour lui, aucun de ces éminents comédiens ne lui a fait oublier Augé. Mais à son jugement il est bon d’opposer celui de Préville, qui mérite assurément plus de confiance.

On a une lettre de ce grand comédien, qui ne se recommande peut-être pas par le style, mais où se trouve une critique très sensée du jeu de son camarade applaudi, et où il indique, très judicieusement, sa façon de comprendre et de jouer le rôle de Tartuffe. Je n’en reproduis que ce qu’il est utile de connaître :

Tartuffe, dit-il, est un rôle de mon emploi [celui des comiques] ; j’ai cependant refusé de le jouer, et voici les raisons que j’ai données de mon refus : de tous les rôles de la comédie, Tartuffe est celui qui me semble présenter le plus de difficultés. La première, qui n’est pas la moindre, c’est l’opinion que le public se fait du rôle, pour lequel il veut une figure, une voix, une certaine faculté de jouer de l’œil ; la seconde, et la plus forte, c’est de le jouer comme Molière l’a fait.

Or, ajoute Préville, c’est là une entreprise que le public n’encouragera pas, car le public d’aujourd’hui *veut être amusé* par Tartuffe, et je le crois plus fait pour gêner que pour réjouir le cœur […] C’est l’esprit de l’auteur qui doit exciter la gaîté, et non la paillardise du comédien, la charge des mots est un travail chez l’acteur qui ne peut qu’altérer la valeur du caractère […] Le spectateur peut être amusé par des situations comiques en elles-mêmes, mais le comédien doit les jouer avec sincérité, et ne pas en forcer la plaisanterie.

C’est dire clairement qu’Augé force le ton du personnage, et que ramener le public à la note juste est une tentative impossible. Ce n’est pas l’extérieur physique du rôle, en supposant qu’il lui manquât, qui pourrait arrêter Préville ; il n’en dédaigne pas l’importance, mais il fait bon marché de sa nécessité :

On prétend, dit-il, qu’il faut avoir une figure qui prête au rôle : On a toujours une figure quand on a une âme.

Pensée remarquable de ce grand comédien, qui indique ainsi de quels prodiges d’illusion il croit le talent capable.

Tartuffe est un homme engraissé chez Orgon… Il y est choyé, rien ne lui manque… Molière ne dit-il pas qu’il est gros et gras, qu’i a le teint frais, l’oreille rouge et la bouche vermeille ? Donc, dit toujours Préville, un garçon rubicond sera pour le rôle d’un bel effet ; mais si à cette corporence (sic) il ne joint pas la qualité de bon acteur, le public ne travaillerait-il pas contre son plaisir en ne se contentant pas d’un comédien maigre et fluet, qui jouerait avec l’esprit, le sentiment et la passion du rôle ? En avoir le tempérament est préférable à n’en avoir que le physique.

Ainsi Préville, complètement d’accord avec Perlet, ne veut pas que Tartuffe, à l’exemple d’Augé, abuse du jeu muet ; les grimaces et les clins d’œil répétés lui semblent dangereux, il pense que l’immobilité relative lui serait préférable. Enfin Préville demande que le comédien soit habillé, comme Molière a voulu qu’il le fût, en homme du monde, et non en ecclésiastique, comme le costumait Augé ; il trouve, avec raison, ce costume absurde ; comment supposer qu’Orgon veut faire épouser sa fille par un homme que des vœux religieux ont enchaîné au célibat ?

Au reste, du vivant de Grimod de la Reynière, et dans le recueil même où il écrivait, *Le Journal des Théâtres*, la critique théâtrale qui commençait à poindre, éclairait le public et les comédiens sur l’interprétation grossière et fautive donnée au rôle de Tartuffe :

Pourquoi, écrit un amateur au directeur du Journal (1777, Tome ii, page 68) pourquoi le sieur Augé, au lieu de contraindre ses yeux comme un véritable hypocrite, affecte-il de lancer sur Elmire et sur Dorine des regards de satyre effronté, qui seuls devraient les exciter à le fuir d’abord, et qui détruisent toute illusion ? […] Mais cela divertit le parterre qui rit comme un fou.

Ce rire, incessamment reproché au public et aux comédiens qui le provoquaient, finit par faire accuser ceux-ci de dénaturer le caractère du rôle ; on trouva les comiques trop comiques, et il y eut dans l’opinion et dans la presse une sorte de prise d’armes pour leur enlever le rôle et le faire distribuer aux premiers rôles ; ceux-ci, disait-on, sauraient seuls rendre au personnage sa physionomie véritable et sa grandeur.

Vanhove, Naudet, acteurs émérites qui tenaient remploi des premiers rôles marqués, furent ceux qui, d’abord, se chargèrent de la transformation ; puis vint le tour de Molé, de Fleury, de Baptiste aîné, c’est-à-dire des comédiens de premier rang, ceux que l’on considérait à la Comédie-Française comme les maîtres du goût et de la science dramatique. Chose étrange ! À part Baptiste aîné, dont le jeu se rapprochait, avec plus de mesure toutefois, de l’ancienne interprétation, ces grands acteurs échouèrent à peu près dans leur tentative ; il y eut un revirement, le rôle ne semblait pas avoir gagné à un échange d’interprètes, et même pour certains, il y avait perdu. Ce fut du moins l’avis d’un écrivain expert en matière théâtrale, de Martainville, qui, dans le *Journal de Paris* du 12 octobre 1812, proteste contre cette évolution :

Comment se fait-il que le rôle de Tartuffe, dit-il, créé par Du Croisy, le comique de la troupe de Molière, joué ensuite par tous les valets qui lui ont succédé, entre autres par Deschamps[[110]](#footnote-110) et Augé, qui s’y sont éminemment distingués, soit parvenu à tenter les hautes puissances de la Comédie ? Serait-ce la qualité de gentilhomme, qu’Orgon dans son fol engouement donné à Tartuffe, qui a fait croire au premier emploi que ce rôle lui appartenait ? Cette raison serait pitoyable ; n’est-il pas évident que Tartuffe est un gueux fieffé, gueux par le caractère, et gueux par les actions ? Ne sent-on pas que ce personnage a besoin de formes comiques, très-comiques, souvent même exagérées, pour affaiblir l’horreur qu’il inspire ? Alors quel besoin que nos marquis, nos comtes, nos chevaliers se chargent d’un rôle pareil ? Molé, le héros de la chevalerie dramatique, céda comme un autre à la tentation ; mais la noblesse et le bon ton étaient, pour ainsi dire, tellement incrustés dans son jeu, et dans toute sa personne, qu’il ne put jamais descendre à la bassesse du personnage. Fleury et Baptiste, doués apparemment d’un talent plus flexible, se sont mieux pliés à cette mascarade ; et Damas, qui l’a entrepris après eux, est encore loin d’y produire tout l’effet qu’on attendait de lui. Nous le lui avons déjà dit une fois : nous craignons qu’il ne raisonne trop ce rôle ; il veut y être savant et profond ; ce n’est pas là l’intention du fondateur. Tartuffe n’est déjà que trop repoussant par ses actions ; s’il joint à son caractère affreux la gravité de l’expression, qui voudra consentir à l’entendre ? Molière savait mieux que personne qu’un méchant doit faire rire pour être supporté ; et c’est pour cela qu’il a semé ce rôle de mots de caractère, d’expressions patelines et d’élans d’hypocrisie propres à divertir le spectateur. Damas connaît trop bien son art pour ne pas sentir la justesse de ces réflexions, et pour n’en pas profiter. Les talents comme le sien n’ont besoin que d’être avertis.

Cependant l’envie de faire rire ne doit pas sortir des bornes de la décence, et c’est les passer trop crûment que d’affecter, dès le début de la belle scène du troisième acte, d’approcher son fauteuil si près de celui d’Elmire qu’elle devrait être choquée de cette familiarité, et renoncer au dessein de parler assise. Cette affectation n’est pas seulement de mauvais goût, elle est encore en contradiction avec le caractère de l’hypocrite ; n’annonce-t-elle pas trop tôt les vues d’un scélérat qui n’est habitué à ne les dévoiler que par degrés ? Cela est si vrai que, dans la première édition des œuvres de Molière, on ne trouve qu’après le trente-cinquième vers de la scène, cette note de lui : "Ici Tartuffe se rapproche d’Elmire et met la main sur son genou. Elmire recule son fauteuil, Tartuffe se rapproche d’elle sous prétexte d’admirer sa dentelle." Après ce jeu Elmire doit tenir Tartuffe dans un éloignement respectueux, et ne pas souffrir que sa robe couvre, pendant la déclaration, les genoux du cagot ; elle doit bien moins supporter que l’haleine et les soupirs d’un tel homme viennent frapper son oreille à bout pourtant. Voilà ce qu‘un peu plus de respect pour les auteurs et pour leurs instructions ferait apercevoir aux comédiens, si ces messieurs daignaient les consulter.

J’ai le triste avantage d’avoir beaucoup vu jouer Tartuffe à Damas, et je puis assurer que ce n’est pas lui qui eût pu encourir le reproche que Martainville adresse à Molé sur « la noblesse et le bon ton incrustés dans son jeu et dans sa personne ». Jamais Damas n’a mérité qu’on lui reprochât la distinction. C’était un homme ramassé, de taille moyenne, la tête penchée sur de larges et rondes épaules, un menton de galoche, le nez retroussé, et le visage enflammé ; avec cela, la jambe fort belle, le mollet prononcé et bien attaché ; tout en lui, enfin, respirait l’énergie, la vigueur, le tempérament ; extérieurement, il me semble impossible de mieux personnifier Tartuffe, et si, en 1812, Martainville nous apprend qu’il « ne produisait pas dans ce rôle tout l’effet qu’on attendait de lui », je puis assurer que de 1822 à 1825, devenu maître du rôle, il en produisait un très grand et très mérité ; Charles Maurice, un de ses ennemis, convient « qu’à la scène de la déclaration, bien que d’une hardiesse un peu brutale, il donnait à la concupiscence de Tartuffe un empressement bien étudié, et une vérité bien comprise. » Comme le dit Martainville, il était savant et profond, mais il n’y avait plus de surchage dans son jeu, et c’est par un art infini, sans affectation, et avec un rare bonheur d’intentions et d’inflexions qu’il rendait la grimace religieuse, l’onction, l’ardeur concentrée, et tout ce qui constitue la sainte industrie de l’hypocrite.

« Damas » dit *La Pandore* du 1er décembre 1823, en annonçant que le comité du Théâtre Français venait de classer d’une façon indivise le rôle de Tartuffe dans l’emploi des premiers rôles, « Damas a justifié cette décision par les preuves de talent qu’il vient de donner dans le rôle de Tartuffe. D’abord froid réservé (scène du 4e acte) son attitude, ses gestes, ses traits, annonçaient bien l’hypocrite retenue d’un bigot amoureux qui se tient sur ses gardes. Toutes les nuances de cette réserve à la surprise, de la surprise à l’espoir, et de l’espoir à l’imprudence impétueuse d’une ardeur adultère, ont été saisis et rendus par l’acteur avec beaucoup d’habileté. »

Mais de la critique de Martainville, comme de la lettre de Préville, on doit tirer cette conséquence : que, dans ce rôle redoutable, le comédien est en face d’une double difficulté, et qu’il doit chercher à éviter deux reproches : la charge, s’il joue les Comiques, le manque d’accent, s’il est un Premier rôle, c’est entre ces deux écueils que son goût doit le tenir. S’il se pénètre bien de la pensée de Molière, selon le conseil de Martainville (inexact pourtant, je le dis en passant, quand il s’autorise de prétendues indications de l’auteur) il comprendra d’abord que ce n’est pas, assurément un homme bien distingué de manières, celui qui s’abandonne à sa gloutonnerie devant l’objet aimé :

Il soupa, lui tout seul devant elle,

Et fort dévotement il mangea deux perdrix

Avec une moitié de gigot en hachis.

Celui, qui, pour s’ouvrir l’appétit,

Boit à son déjeuner quatre grands coups de vin !

Celui enfin qui, à la table de son hôte, se permet les incongruités que signale Dorine.

Celui-là ne peut pas avoir sans doute les façons d’un homme bien élevé, ni l’élégance d’un gentilhomme : mais le comédien doit bien se garder aussi des grossièretés et des lazzis, prétendus traditionnels, qui pendant trop longtemps ont dénaturé et souillé ce beau rôle. Joué de h sorte, Tartuffe ne saurait abuser personne, puisque chacun doit être tenu en défiance par ses sournoiseries affectées, son cynisme et ses paillardises. Les regards en-dessous sont absolument inutiles ; Molière n’a pas mis un seul *a parte* dans la bouche de son personnage ; c’est une leçon pour le comédien, qui tiendra compte du conseil de Préville, à savoir que « si le spectateur peut être amusé par des situations comiques en elles-mêmes, le comédien doit les jouer avec sincérité, et ne pas en forcer la plaisanterie. »

En un mot, il ne doit ni rouler les yeux ; ni faire de grimaces, ni alourdir sa prononciation ; il faut qu’il soit tour à tour humble, onctueux, contrit, ardent, et ce qui est plus difficile, mais cependant nécessaire, presque lascif, impudent et audacieux, sans jamais outrer aucune de ces intentions, se rappelant que le rire que doit exciter Tartuffe, ne saurait être le rire de la farce, mais celui de la haute, et de la très haute comédie.

En dehors des acteurs que j’ai cités dans cette note et qui se sont fait plus ou moins remarquer dans le rôle de Tartuffe, il faut citer Michelot, qui ne fit pourtant pas de Tartuffe son meilleur rôle ; Cartigny, très beau d’aspect, très médiocre comme jeu ; Firmin, qui étonna par l’excellence et la profondeur de son jeu dans un rôle auquel son passé de Jeune Premier semblait l’avoir si peu préparé ; enfin Geffroy, qui compte le rôle de Tartuffe parmi ceux où il a laissé de si honorables souvenirs.

F. P. REGNIER,  
Ancien-Sociétaire de la Comédie-Française.

## Louis Eugène Garraud : Les banquets-Molière

source : « Les banquets-Molière », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome III, no 33, 1er Décembre 1881, p. 276-281.

[1881

Mon cher Monval,

Vous me demandez des détails sur les Banquets qui furent organisés par l’Association des artistes dramatiques en l’honneur de Molière.

Voici ceux que mes souvenirs, mes notes et de minutieuses recherches dans nos procès-verbaux, m’ont permis de réunir ; s’ils ne sont que faiblement intéressants pour vos lecteurs, ils auront du moins le mérite d’être de la plus scrupuleuse exactitude :

La proposition de se réunir annuellement pour fêter Molière fut faite pour la première fois au comité, dans la séance du 28 décembre 1853, par M. Albert, interprète de M. Berthier, qui avait eu l’initiative de l’idée. Elle fut adoptée à l’unanimité, et l’on nomma sur le champ une sous-commission chargée d’organiser le Banquet.

Dans la séance du 11 janvier 1854, M. le Baron Taylor donna lecture de l’autorisation accordée par le préfet de police. La voici :

Monsieur le Baron,

J’ai l’honneur de vous informer que, sur la demande de M. Samson, sociétaire et doyen de la Comédie-Française, premier vice-président de l’Association des artistes dramatiques, j’ai accordé l’autorisation de donner, le 15 du courant, à 2 heures, dans les salons du sieur Chapard, restaurateur, rue d’Angoulême, un Banquet en l’honneur de Molière.

Je désire, M. le Baron, que vous présidiez cette réunion.

Agréez, M. le Baron, l’assurance de ma considération distinguée.

Signé : PIÉTRI.

Paris, le 10 janvier 1854.

Les organisateurs nommés étaient MM. Samson, Albert, Berthier, Surville et Volnys ; sur la proposition de ce dernier, le comité décida qu’il prierait la Société des auteurs dramatiques de désigner aussi des commissaires, afin de donner à la fête plus d’éclat et de solennité.

Les auteurs choisirent, pour les représenter, MM. Scribe, de l’Académie Française, Dupeuty, Lafitte, Ponsard et Dumanoir, auxquels se joignirent MM. Maquet, Ambroise Thomas, Langlé, Brisebarre, Lefebvre, Marc-Michel et Villeneuve. De toute la Commission il ne manquait que deux membres, MM. Mélesville et Decourcelle retenus chez eux, le premier par une grave indisposition, le second par un chagrin de famille. Soixante-treize convives avaient répondu à l’appel du comité.

Avant les discours, il fut donné lecture de plusieurs lettres. Voici les dernières lignes de celle signée Déjazet :

Je ne suis homme qu’au théâtre, ce n’est pas assez pour réclamer ma place à votre banquet ; mais le cœur n’a point de sexe, je viens donc vous prier d’accepter mon écot à défaut de ma personne.

M. Mélesille s’excusait en ces termes :

Je ne puis vous dire combien je suis touché de l’invitation que vous me faites l’honneur de m’adresser pour le 15 courant au au nom de l’Association des artistes dramatiques.

Vous ne doutez pas de l’empressement avec lequel j’y aurais répondu et du bonheur que j’aurais eu de fêter avec vous le plus grand, le plus vénéré de tous les saints de notre calendrier ; mais depuis douze jours, un rhumatisme des plus violents me tient cloué au coin du feu.

Que MM. les artistes soient bien persuadés qu’à cette réunion de famille je suis avec eux, d’esprit et de cœur.

L’honneur de porter le premier toast à Molière revenait à M. le Baron Taylor.

Son improvisation se terminait ainsi :

Molière a fait mieux que de s’inspirer de la Comédie antique, il a créé des chefs-d’œuvre qui devaient contribuer à augmenter la gloire d’un grand siècle ; et, poète et artiste, à immortaliser son nom.

Molière aimait tous les arts : Lully était son ami ; nous sommes heureux qu’Ambroise Thomas vienne ici, au milieu de nous y continuer cette douce Fraternité ; nous l’en remercions au nom de Molière.

Je considère comme un des plus grands honneurs qui aient été réservés à ma vieillesse de présider à la fondation d’une réunion qui, je l’espère, se perpétuera et cimentera l’alliance qui ne doit jamais se rompre entre les auteurs et les artistes dramatiques.

Je m’associe de cœur et d’âme à l’hommage que nous rendons au grand homme, à l’homme immortel qui représente si bien nos deux associations. J’espère que ces hommages, qui lui sont offerts par un petit nombre d’élus, seront partagés et applaudis par la jeunesse que Molière instruit, l’âge mûr qu’il fait réfléchir, le génie qu’il étonne et la France entière qu’il éclaire.

M. Eug. Scribe, qui était alors président de la Société des auteurs dramatiques, a prononcé un très remarquable discours dont je détache ces quelques lignes :

S’il est en effet deux arts fait pour s’aimer et s’entendre, ce sont ceux qu’il a réunis en lui et qu’il a honorés à jamais en les exerçant, l’art de l’auteur dramatique et l’art du comédien.

M. Samson succéda au célèbre académicien, et retraça la carrière laborieuse, agitée, douloureuse et brillante de l’auteur de tant d’impérissables chefs-d’œuvre.

MM. Frédérick Lemaître, Regnier, Albert et Tisserant prirent tour à tour la parole, et M. Ferdinand Langlé déclara, au nom de la commission des auteurs dramatiques, qu’elle considérait cette réunion comme une œuvre toute préparatoire et qui devait servir d’ère fondamentale à une solennité plus grande qui se reproduirait tous les ans au retour de cet immortel anniversaire ; « La commission des auteurs, (a-t-il ajouté) ne doute pas qu’un projet si unanimement national n’obtienne l’appui et le concours d’un Gouvernement protecteur des lettres et de toutes les illustrations françaises, et elle vous propose de s’entendre avec votre honorable comité pour organiser, dès l’an prochain, une importante fête littéraire. »

Cette proposition fut accueillie par acclamations générales.

La couronne et les deux bouquets qui ornaient le buste de Molière, furent offerts par l’assemblée, les bouquets à MM. Scribe et Taylor, la couronne à M. Berthier, le promoteur de la réunion.

Tel est le compte-rendu succinct, mais fidèle, du premier des Banquets-Molière !

Presque tous ceux qui suivirent eurent lieu dans les grands salons de Véfour ou des frères Provençaux.

Le nombre des convives variait annuellement de cent vingt à cent cinquante.

Les fervents adeptes de cet hommage rendu à Molière furent : MM. le Baron Taylor, Scribe, Mélesville, Auguste Maquet, Anicet Bourgeois, de Saint-Georges, Labiche, Langlé, Decourcelle, Louis Lurine, Benjamin Antier, Lockroy, Rochefort, P. Véron, Raymond Deslandes, A, Debellocq, Galoppe d’Onquaire, Edouard Plouvier, Jules Adenis, Ch. de la Rounat, Alphonse Royer, Philoxène Boyer, Timothée Trimm, qui fit un jour l’intéressante remarque, que la date choisie pour le banquet devait être doublement précieuse aux artistes dramatiques puisque ce même 15 janvier avait vu naître, à un siècle et demi d’intervalle, Molière et Talma ; Samson, Régnier, Got, Delaunay Bressant, Maubant, Coquelin, Febvre, Talbot, Worms, Berthier, Bataille, Pierron, Moreau, Valnay, Orner, Gouget, Surville, Marty, Amault, Albert, Frédérick-Lemaître, Bignon, Dumaine, Saint-Germain, Lhéritier, Ponchard père et fils, Nathan, Castellano, Derval, Mocker, etc.[[111]](#footnote-111)

Le Général comte de Guédéonow, grand maître de la cour de Russie, directeur des Théâtres impériaux de Saint-Pétersbourg et Moscou, convié par M. le Baron Taylor, assista plusieurs fois à cette solennité.

Bordeaux fut la première des villes de province qui eut aussi son banquet-Molière ; mais l’idée fit si promptement son chemin que bientôt Lyon, Marseille, Rouen, Nantes, Lille, Toulouse, Alger, Le Havre, Versailles, etc. imitèrent Paris.

En 1856, grâce à l’initiative de MM. Meynadier et Prioleau, la fête de Molière fut célébrée à Turin, avec un très grand éclat.

MM. Etienne Arago et Prati y représentaient les lettres des deux nations ; Mesdames Ristori, Borghi, Righetti : MM. Righetti, Bellati-Bon, Borghi, Tessero, Buti et Maltini, de la Compagnie Royale Sarde, tous les artistes de la Compagnie Française et un grand nombre de personnages de distinction complétaient l’assemblée, qui ne comptait pas moins de quatre-vingt-dix-huit convives.

Quelques années plus tard, des comédiens français organisèrent ces mêmes banquets à Bucharest, Rio-Janeiro, Batavia, et partout ils réussirent merveilleusement, ce qui prouve que, quel que soit le point du globe où il est prononcé, le nom magique de Molière défie l’indifférence.

Je pourrais, mon cher Monval, m’étendre d’avantage sur ce sujet et multiplier les détails et les citations : mais je m’aperçois que cette lettre est déjà bien longue. — Plus qu’un mot, comme on dit au Palais, et je finis.

Je pense, cher ami, qu’en me demandant ces renseignements vous avez un but ? S’il est, comme je le suppose, de ressusciter ces réunions en l’honneur de Molière, je vous en félicite. C’est une mission qui ne pouvait être mieux remplie que par le fondateur du *Moliériste* : les feux qui s’allument chaque année sur les hautes cimes de l’Allemagne à la gloire de Goethe et Schiller, les toasts bruyants que por-te l’Angleterre à Shakespeare, réveilleront, à votre appel, l’admiration nationale pour l’homme qui fut peut-être la plus puissante incarnation du génie Français.

Cordialement à vous,

EUGÈNE GARRAUD.  
Secrétaire-Rapporteur de l’Association des artistes dramatiques

Oui, certes, notre désir est de ressusciter les Banquets-Molière. Nous souhaiterions que le premier eût lieu le Dimanche 15 janvier prochain, dans l’après-midi, et c’est dans cet espoir que nous invitons nos collaborateurs, nos abonnés, nos lecteurs, nos amis, les hommes de lettres et les artistes, à nous faire parvenir leurs adhésions avant le 31 décembre.

La cotisation est fixée à huit francs.

G. M.

## Jules Guiffrey : La tenture de Gombaut et Macée et *L’Avare*

source : « La tenture de Gombaut et Macée et *L’Avare* », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome III, no 33, 1er Décembre 1881, p. 282-284.

[1881

Tout le monde connaît l’énumération des marchandises hétéroclites qu’Harpagon veut livrer à son emprunteur en lui retenant mille écus sur la somme qu’il lui prête à gros intérêts. Dans ce lot de vieilles nippes figure, on le sait, une « tenture de tapisserie des Amours de Gombaut et de Macée. » Il n’en fallait pas davantage pour suggérer cette idée, fort naturelle d’ailleurs, que dans le mobilier de Molière devait se trouver un ou plusieurs échantillons de cette tenture. Aussi un beau jour M. A. Jubinal, l’auteur du grand ouvrage sur les *Tapisseries historiées*, annonçait-il *urbi et orbi* qu’il venait de retrouver une pièce de tapisserie ayant fait partie du mobilier de Molière[[112]](#footnote-112). C’eût été certes une fort précieuse relique. Mais une semblable trouvaille rencontre toujours des incrédules, à qui de simples présomptions ne suffisent pas, et qui veulent des preuves. La publication de M. Eudore Soulié, qui suivit de quelques mois la découverte de M. Jubinal, donna raison aux sceptiques. Les inventaires publiés par le patient chercheur ne mentionnaient pas une pièce de tapisserie où il fût permis de reconnaître un fragment de la suite de Gombaut et Macée. Il est question, dans l’une de ces énumérations, à vrai dire, d’une « tapisserie d’Auvergne », c’est-à-dire d’Aubusson ou de Felletin, et plusieurs des pièces de Gombaut et Macée qui nous sont connues paraissent sortir de cet atelier provincial. Mais on n’eût pas manqué d’indiquer avec plus de précision une tapisserie d’un style aussi particulier et aussi reconnaissable que celle dont nous occupons.

Sans doute les occasions ne manquèrent pas au grand poète de rencontrer des fragments de cette tenture fort populaire au dix-septième siècle, comme nous l’avons établi dans notre *Histoire des Tapisseries françaises*, et comme nous le montrerons encore mieux dans une monographie sur la suite de Gombaut et Macée que nous préparons en ce moment. Toutefois, il n’en est pas moins fort intéressant de voir figurer, dans un document authentique, le nom de Molière à côté de la fameuse tapisserie de *L’Avare*. Sans tirer de cette rencontre fortuite des conséquences, peut-être téméraires, nous avons cru que le fait méritait d’être signalé aux lecteurs du *Moliériste*. Nous ajouterons que ce détail se trouve relaté dans une note que le directeur de la grande collection des écrivains de la France nous a fait l’honneur d’insérer dans le tome VII de l’édition de Molière publiée par la librairie Hachette.

Dans l’inventaire dressé après le décès de Charles de la Porte, duc de la Meilleraye, pair et maréchal de France, grand maître de l’artillerie,[[113]](#footnote-113) etc. mort le 8 février 1664, se trouvent décrits quantité d’objets précieux de toute nature pour l’estimation desquels sont appelés les experts les plus compétents de chaque corps de métier, orfèvres, tapissiers, etc.

Or, au milieu des opérations de levée des scellés et d’inventaire, se rencontre le passage suivant :

En la présence et du consentement desd. parties [les héritiers, c’est-à-dire : la veuve du duc et son fils, qui avait pris le nom de Mazarin après avoir épousé Hortense Mancini], nous, juge susdit, avons procédé à la reconnaissance et levée du scellé par nous apposé sur l’ouverture de clef de la serrure de la porte d’une chambre du pavillon ayant vue sur les jardins des Célestins qui sert à présent de garde meuble […] s’est trouvé ce qui ensuit, la prisée faite par Fournier, assisté de François Henry et de JEAN POCQUELIN, maîtres tapissiers, qui ont fait le serment de priser le tout en leur conscience, eu égard au cours du temps, le tout du consentement desd. parties.

(Signé) Henry — J. POQUELIN.

Voici donc Jean Poquelin, c’est-à-dire le père de Molière (il ne mourut qu’en 1669) se mettant à l’œuvre, donnant l’estimation des objets empilés dans le garde-meuble de l’Arsenal où le défunt habitait comme grand-maître de l’artillerie. Nous n’avons garde de mettre sous les yeux du lecteur cette énumération, fort peu intéressante, d’objets souvent sans valeur. Mais, parmi les meubles de prix et au milieu d’assez nombreux tapis ou tentures, se trouve l’article suivant :

Item, une tenture de tapisserie de GOMBAULT et MASSÉE contenant huit pièces faisant vingt-cinq aulnes ou environ de court sur trois aulnes de hauteur, fabrique de Tours, où il y a plusieurs écriteaux, prisée mille livres.

Ces lignes sont bien curieuses pour nous autres, tapissiers ou historiens de la tapisserie, et elles nous suggéreraient plus d’une remarque intéressante. Mais ici, je me bornerai à signaler ce rapprochement du nom de Molière et d’une tenture qu’il a rendue fameuse. Certes si Harpagon eût livré une tenture semblable à celle du duc de la Meilleraye à son emprunteur, celui-ci n’eût pas eu à se plaindre ; mais il y avait des tentures de Gombaut bien au-dessous du prix de mille livres, et sans doute Molière en avait rencontré plus d’un exemplaire dans le cours de ses pérégrinations, ou quand il se préparait chez son père à lui succéder dans sa charge.

J. J. GUIFFREY

title : Choix d’articles relatifs à Molière (1882)

creator : Le Moliériste : revue mensuelle

copyeditor : Léa Delourme (OCR, Stylage sémantique)

publisher : Université Paris-Sorbonne, LABEX OBVIL

issued : 2016

idno : http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/moliere/molieriste\_articles-1882/

source : *Le Moliériste : revue mensuelle*, publiée par G. Monval, Paris, Librairie Tresse et Cie, 1879-1889 ; rééd. Slatkine Reprints, Genève, 1967, 10 vol. Source : [Gallica](http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb32817823s/date).

created : 1882

language : fre

# Tome III, numéro 34, 1er janvier 1882

## Édouard Thierry : Les deux *Mères coquettes* (1665)

source : « Les deux mères coquettes (1665) », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome III, no 34, 1er janvier 1882, p. 292-301.

[1882

La rivalité des deux théâtres (l’Hôtel de Bourgogne et le Palais-Royal) rentrait dans une phase aigüe, conséquence naturelle des dernières bontés que Louis XIV avait eues pour Molière. Le titre de Troupe du Roi primant celui de Troupe Royale (que le Marais partageait d’ailleurs avec l’Hôtel), réveillait la lutte sourde, redonnait un ferment aux vieilles inimitiés. En dépit du Roi lui-même, l’Hôtel entendait bien que rien ne pouvait entamer son droit d’aînesse ; mais Molière et ses compagnons ne se reconnaissaient pas pour des cadets. Des deux côtés on en appelait au public ; on recommençait à se le disputer avec plus d’ardeur que de loyauté au besoin ; nous en avons ici l’exemple.

Au moment où nous sommes, entre la Troupe du Roi et la Troupe Royale, il y avait quelque chose comme une escroquerie en matière de propriété littéraire. Les deux Théâtres se jouaient mutuellement le tour de monter deux pièces composées sur le même sujet, portant le même titre et jusqu’au même sous-titre. Pour ne rien dissimuler, l’Hôtel de Bourgogne avait l’avance sur ses rivaux : il représenta *La Mère coquette* ou *Les Amants brouillés* de Quinault entre le 15 et le 18 octobre ; le Palais-Royal ne donna *La Mère coquette* ou *Les Amants brouillés* de de Vizé, que le vendredi 23 octobre, c’est-à-dire la semaine suivante.

Tout accoutumé que l’on était alors à voir les différentes troupes de Comédiens se faire l’une à l’autre des emprunts d’une honnêteté douteuse, l’audace de la concurrence n’avait jamais été poussée si loin. L’affiche de Quinault et celle de de Vizé, ces deux ménechmes (les affiches), étaient l’objet de toutes les conversations. On en parlait, comme on parlait dans le même temps de la mort du duc de Vendôme, du vol sacrilège commis à Saint-Sulpice, et des grandes cérémonies ordonnées pour la purification de l’Église profanée. L’Hôtel de Bourgogne, qui avait pour lui la priorité de la représentation, profitait de son avantage ; ses plaintes se faisaient entendre au Louvre et poursuivaient le Roi jusqu’à Versailles, où S. M. prenait plaisir des grandes chasses de la Saint-Hubert.

Louis XIV était importuné de la criaillerie. Il lui déplaisait que Molière, dont l’ambition devait se trouver satisfaite, ne se tînt pas au-dessus de ces procédés de mauvais aloi. Heureusement, Molière et de Vizé avaient des amis à Versailles. Des personnages très considérables attestèrent que l’idée de la pièce appartenait à de Vizé et que, depuis longtemps, celui-ci leur avait lu sa *Mère coquette*. Il l’avait même lue devant Quinault qui ne niait pas. Les faits bien constatés, de Vizé ne devait rien au brillant auteur de *L’Astrale*. C’était donc celui-ci qui devait tout à son jeune émule. Tout n’était pas trop dire ; car les deux ouvrages se ressemblent aussi complètement que peuvent se ressembler deux comédies faites sur le même sujet, avec les mêmes caractères, les mêmes personnages et en même nombre, n’ayant de différence que dans le chiffre des actes, cinq d’un côté, trois de l’autre ; mais cette ressemblance si complète des deux pièces ne sert pas précisément à éclairer la question ; elle suggère plutôt un autre doute : si deux portraits d’un même original se ressemblent naturellement sans que l’un ou l’autre soit une copie, deux pièces de théâtre, tellement semblables qu’on les croirait copiées l’une sur l’autre et dont les deux auteurs se défendent de s’être rien emprunté, ne supposent-elles pas un même original ?

Que la fable de *La Mère coquette* n’appartînt pas à Quinault cela est bien certain ; aussi Quinault ne se vantait-il pas de l’avoir inventée ; mais appartenait-elle à de Vizé qui s’en vantait ? La chose est loin d’être évidente. Si bonne mémoire qu’ait eue Quinault, ce n’est pas après une simple lecture qu’il aurait retenu toute la marche de la pièce de Vizé, sans omettre une circonstance, et qu’il aurait refait dans le dernier détail ce récit du Vieillard, commun aux deux ouvrages dont l’inconvenance devait finir par faire sortir un jour sa comédie du répertoire.

Il suffit de jeter les yeux sur les deux couplets pour reconnaître deux traductions, et aussi bien les deux comédies ne sauraient être que deux imitations d’un original étranger. Quinault confessait l’original étranger : espagnol, disait-il c’était sa justification, et voici sans doute comment les choses s’étaient passées :

De Vizé avait eu, le premier, le texte espagnol entre les mains ; il en avait fait ses trois actes qu’il avait lus un peu partout et dont il avait recueilli les applaudissements, sans avertir qu’il en dût quelque chose à personne. Quinault put entendre une lecture. Le sujet lui parut excellent ; il regretta de n’en avoir pas eu l’idée. Quelque autre auditeur, ayant commerce avec les auteurs espagnols, l’avisa que de Vizé ne l’avait pas même eue. Il en donna la preuve à Quinault, et, comme la pièce de de Vizé ne se jouait pas, Quinault se permit à son tour d’imiter le premier inventeur.

Il le fit. Tout ce qui se passe à l’intérieur d’un théâtre, n’était pas plus secret alors qu’aujourd’hui. On sut bientôt que l’Hôtel de Bourgogne répétait une comédie intitulée *La Mère coquette* *ou* *les Amants brouillés*. De Vizé apporta sur le champ son manuscrit au Palais-Royal, si toutefois son manuscrit n’y était déjà pas reçu. Dans tous les cas il s’agissait d’aller vite et de ne pas laisser triompher ce qui paraissait un criant plagiat (De Vizé n’avait probablement pas tout dit à Molière). De là, ce que nous savons : les deux pièces répétées concurremment sur les deux théâtres, les études poussées des deux parts avec une égale ardeur et, dans cette lutte de vitesse, *La Mère coquette* de Quinault battant d’une tête, comme on dit de nos jours, l’autre *Mère coquette* mal partie.

« Tu te fâches, donc tu as tort » dit à Jupiter le Diogène de Lucien. « Tu fais une préface, donc, tu as tort » pourrait-on dire presque toujours à un auteur dramatique. De Vizé mit une préface à sa pièce, et bien qu’il eût raison sur le fait de l’antériorité du travail, il se donne tort sur celui de l’invention, en persistant à y prétendre. Avec plus de franchise, il sauvait tout, jusqu’à sa part d’invention ; car il en avait une. On voit à peu près en quoi il a modifié la comédie espagnole ; ce n’est pas dans la conduite de l’action ; l’intrigue qui brouille les deux amants, il l’a gardée telle qu’il l’a trouvée, telle que Quinault l’a reproduite : c’est dans la conception du personnage principal, en substituant une mère à une tante, en faisant d’un rôle ordinaire un caractère nouveau et pris sur le vrai, celui de la mère coquette, jalouse de sa fille.

Voilà probablement ce qu’il était en droit de revendiquer, ce que Quinault n’avait pas dû rencontrer ailleurs et qui valait mieux que le reste.

Pour ne pas même abandonner le reste et sans réussir à le conserver, de Vizé était obligé d’admettre que Quinault avait pu le trouver antre part que chez lui. Sa préface n’expliquait rien. Elle ne prouve rien de ce qu’elle voudrait prouver, à commencer par le grand succès de la pièce. Le seul point qu’ait obtenu de Vizé, en ne confessant pas l’œuvre mère, c’est de ne la nommer, ni elle, ni l’auteur, ce qui empêche d’instruire le procès sur des preuves et réduit la critique à de simples conjectures.

Quant à la fortune des deux ouvrages, il est plus facile d’en juger. Au dix-huitième siècle, *La Mère coquette* de de Vizé ne se jouait plus. Celle de Quinault restait au répertoire, comptée parmi les comédies du premier ordre. Les historiens du théâtre faisaient à Quinault l’honneur de regarder le Marquis de sa *Mère coquette* comme le premier des *Marquis* mis sur la scène — et le Marquis de de Vizé, qui est le même personnage ? Et le Marquis de *La Critique* ? Et celui de *L’Impromptu* ? Et celui des *Fâcheux ?* —Il y avait même une phrase faite qui dispensait de tout autre jugement sur la pièce de Quinault : « Molière l’aurait signée. »

Assurément la pièce de Quinault est de main d’ouvrier. On y reconnaît le don et la grande pratique du théâtre ; mais ce n’est pas la pratique du Palais-Royal, c’est celle de l’Hôtel de Bourgogne.

Quinault a beau vouloir jeter un coup d’œil sur la vie réelle il a beau chercher — et trouver — des vers de bon sens, de juste satire, comme en devait trouver un contemporain de Molière, ce contemporain n’appartient pas moins d’origine à une autre génération littéraire. S’il ne fut pas fils d’un domestique de Mondory, comme on a pu le lire quelque part, il fut le domestique, c’est-à-dire l’élève pensionnaire de Tristan, et le disciple de Boisrobert. Il fait la comédie à l’espagnole, ou, pour mieux dire et ne rien retrancher de son mérite, il fait la comédie à la Quinault, la comédie intriguée et romanesque de l’homme qui a composé *L’Astrale* et qui sera maître dans la tragédie lyrique.

C’est pour cela que Molière n’eût pas signé sa *Mère coquette*.

Malgré l’infériorité de l’autre, Molière lui eût plus volontiers prêté son nom, et, suivant l’apparence, il n’avait pas laissé que d’y mettre la main, ou bien de Vizé avait réellement pris quelque chose de sa manière : disposition claire et naturelle du sujet, simplicité de l’action, mœurs et portraits du siècle.

Il y a dans le Quinault de *La Mère coquette* le futur créateur de l’Opéra français, dans de Vizé le futur fondateur du *Mercure Galant*, l’aïeul du journalisme futur.

Il est feuilliste avant la naissance des feuilles littéraires. Il fera bientôt sur *Le* *Misanthrope* le premier des feuilletons de théâtre, celui qui a donné le modèle du genre. Pour le moment, à la façon dont le Palais-Royal conduit le succès de sa *Mère coquette*, on ne sent pas seulement l’expérience et le soin du directeur derrière le rideau, on sent la malice instinctive du publiciste né et son adroite tactique.

Comme importance, au point de vue de l’affiche, les trois actes de de Vizé ne pouvaient pas le disputer aux cinq actes de Quinault. En fait, l’Hôtel de Bourgogne donnait une grande pièce au public, le Palais-Royal ne lui en donnait qu’une moyenne : premier désavantage pour la troupe de Molière : le succès avait dû suivre la proportion ; mais encore l’honneur était-il sauf. La seule gazette, qui fût alors du plaisir, de la mode et des spectacles, les *Lettres en vers de Robinet*, partage son admiration entre les deux théâtres rivaux avec une égalité de mesure, une justesse d’équilibre qui fait honneur aux balances de la réclame.

Reste la question des recettes. Celles de l’Hôtel de Bourgogne ne nous sont pas connues. Celles du Palais-Royal — nous les avons par le livre de La Grange — sont plus que médiocres. La pièce de de Vizé, sur laquelle on comptait pour ajouter à l’attrait des *Médecins*, est loin de relever sensiblement le chiffre des chambrées. Avec *Sertorius*, le 9, le 11 et le 13 septembre (1665), les *Médecins* avaient fait 671, 452 et 529 livres ; avec *Marianne*, le 16 et le 18, 463 et 470 livres ; le 23, avec la première représentation de *La* *Mère coquette*, on n’atteint pas même 600 livres, on reste à 57*2*, presque cent francs au-dessous de la recette de *Sertorius*.

Mais les recettes d’un théâtre, les recettes médiocres sont toujours un secret qu’il se garde. Le public, qui n’a pas autrement d’intérêt à les connaître, présume le bénéfice, autant qu’il faut pour sa curiosité, d’après l’aspect ou sincère ou factice de la salle, et la persistance de l’affiche, double sacrifice fait à l’amour-propre de l’auteur, quand il n’est pas fait en même temps à l’honneur de la maison. Le Palais-Royal fit son sacrifice. Depuis le 6 novembre, jusqu’au 29, il joua *La* *Mère coquette* avec les *Médecins* devant la triste moyenne de 244 livres en semaine. Les trois dimanches seuls donnent une moyenne plus honorable de 548 livres ; mais le grand point était gagné ; des deux *Mères coquettes*, celle du Palais-Royal avait le plus longtemps tenu l’affiche. Le 29 novembre, Robinet constatait en apostille cette victoire de de Vizé :

Enfin les deux *Mères coquettes*,

Malgré l’âge aimant les fleurettes,

Ont longtemps disputé le pas,

L’une à l’autre ne cédant pas…

L’une a déjà plié bagage,

Mais l’autre fière davantage [celle du Palais-Royal],

Malgré l’Alexandre-le-Grand[[114]](#footnote-114)

Conserve encor très bien son rang

Et plus que jamais est suivie.

De quoi la galante est ravie,

Ne fût-elle dans ses amours

Sans rivale qu’un ou deux jours.

Robinet savait bien la réclame ; mais de Vizé n’y était déjà pas maladroit non plus, et quand il voulait être bien servi, il s’entendait à se servir lui-même. S’il n’avait pas encore de journal à sa disposition, il avait la préface de sa pièce :

Au reste, dit-il, en terminant cette préface, comme ma pièce a cabalé toute seule, et que je ne me suis point mis en peine de la faire réussir ainsi que font quelques auteurs que la cabale rend illustres [Attrape Quinault !], elle n’a pas ressemblé à celles qui font grand feu d’abord et qui tombent après tout d’un coup, puisqu’elle a été plus suivie à la dix-huitième représentation qu’à la première.

Voilà parler.

Et combien *La* *Mère coquette* du Palais-Royal eut-elle de représentations ? Quatorze, jusqu’à la première du *Grand Alexandre*. Et pendant celles du *Grand Alexandre* ? Aucune. Le *Grand Alexandre* ne fut joué que sept fois, toujours seul. Mais Molière en fit une reprise ? Pas autrement ; il la remit de loin en loin sur l’affiche, le 9 et le 12 mars 1666, par exemple, puis le 21 mai de la même année pour justifier l’honneur que la Reine venait de faire à de Vizé[[115]](#footnote-115), en tenant son enfant sur les fonts du baptême, et ce jour-là précisément, la recette était de 89 livres. La Grange marqua néant à la colonne du partage. C’était la dix-septième représentation.

La dix-huitième, qui eut lieu le 6 août 1666, fut plus heureuse, en effet ; elle produisit 632 livres, 60 de plus que la première. De Vizé disait donc vrai, il était trop adroit pour affiner les gens autrement qu’avec la vérité. Seulement, il omettait ici un détail essentiel, c’est que *La* *Mère coquette* accompagnait la première représentation du *Médecin malgré lui*. La nouvelle pièce de Molière était bien pour quelque chose dans la recette.

La dix-neuvième, se donna le dimanche 8, encore avec *Le* *Médecin malgré lui*. Il n’y eut pas de vingtième.

Edouard THIERRY.

## Paul Lacroix : Une épigramme à attribuer

source : « Une épigramme à attribuer », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome III, no 34, 1er janvier 1882, p. 302-303.

[1882

Mon cher collègue,

Vous savez que Taschereau a découvert le curieux et féroce mandement que l’archevêque de Paris, Hardouin de Péréfixe, lança contre la comédie de *L’Imposteur*, *à* la date du 11 août 1667, mandement qui fut affiché aux portes de toutes les églises du diocèse, après avoir été publié aux prônes de ces paroisses. Ce mandement rappelle que « le vendredi cinquième de ce mois, on représenta sur l’un des théâtres de cette ville, sous le nouveau nom de L’Imposteur, une comédie très dangereuse ». Mais il ne dit pas que cette comédie avait été interdite, le lendemain de la première représentation, par ordre du premier Président du Parlement.

Le promoteur de l’Archevêché, lequel n’est pas nommé dans le dit mandement, ayant donc requis l’archevêque « de faire défense à toute personne de notre diocèse de représenter, sous quelque nom que ce soit, la susdite comédie, de la lire ou entendre réciter, soit en public, soit en particulier, sous peine d’excommunication », Hardouin de Péréfixe avait fait, à cet égard, « très expresses inhibitions et défenses », en invitant les curés de Paris à faire connaître à tous leurs paroissiens « combien il importe à leur salut de ne point assister à la représentation de la susdite ou semblables comédies. » C’était mettre en interdit tout le répertoire de Molière.

Trois mois après le mandement contre *L’Imposteur*, Hardouin de Péréfixe en publiait un autre contre la traduction du *Nouveau Testament*, faite par les Solitaires de Port Royal, Antoine le Maistre, Louis-Isaac Le Maistre de Sacy et Antoine Amauld. Cette traduction avait été imprimée pour la première fois, par Daniel Elzévier, sous ce titre : « Le Nouveau Testament de notre seigneur Jésus Christ traduit en français, selon l’édition vulgate, avec les différences du grec » ; *à Mons., chez Gaspard Migeot*, *en la rue de la Chaussée, à l’enseigne des Trois Vertus*, 1667, avec permission et approbation, 2 vol. pet. in-8.

Les exemplaires de cette première édition commençaient à peine à se répandre en France, lorsque l’archevêque de Paris publia son mandement, « portant défense de lire, vendre et débiter cette traduction du *Nouveau Testament* », sous peine d’excommunication. Le *Nouveau Testament* de Port-Royal était donc traité de même que *L’Imposteur* de Molière.

Ce singulier rapprochement donna lieu à une épigramme très fine et très ingénieuse, que nous voudrions pouvoir attribuer à Jean Racine, parce qu’elle serait une réparation de ses torts envers Molière. Cette épigramme, que nous n’avions rencontrée nulle part, se trouve dans un recueil manuscrit de pièces fugitives du xviie siècle, à la bibliothèque de l’Arsenal, in-folio, no 3136. La voici, avec le titre explicatif qui la précède :

Sur la défense de représenter TARTUFFE et de lire le NOUVEAU TESTAMENT de Mrs. de P. R. [Port-Royal]

*Épigramme*.

Molière est consolé de la rigueur extrême

Dont on avait usé contre son bel esprit :

Qui censura *Tartuffe*, a censuré de même

La parole de Jésus-Christ.

N’est-ce pas une jolie pièce à ajouter à la *Couronne poétique* de Molière ?

P. L. JACOB,  
*bibliophile*.

## Maurice Cohen : Un cocher moliérophile

source : « Un cocher moliérophile », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome III, no 34, 1er janvier 1882, p. 304.

[1882

Je passais, le lundi 28 novembre dernier, rue de Richelieu, et j’étais occupé à regarder la fontaine Molière, lorsqu’un cocher de fiacre, qui se dirigeait vers la place du Palais-Royal, me cria du haut de son siège : « Inclinez-vous devant le Monsieur ! » Puis il fouetta ses chevaux et s’éloigna, après avoir tiré un grand coup de chapeau à l’auteur du *Tartuffe*.

Cette petite anecdote rappellera sans doute à nos lecteurs le passage suivant de Grimarest relatif aux obsèques de Molière :

Le convoi se fit tranquillement, à la clarté de près de cent flambeaux, le mardi vingt-un de Février. Comme il passait dans la rue Montmartre, on demanda à une femme qui était celui que l’on portait en terre ? "Eh ! C’est ce Molière", répondit-elle. Une autre femme qui était à sa fenêtre et qui l’entendit, s’écria : "Comment malheureuse ! Il est bien Monsieur pour toi."

E. MARNICOUCHE.

## Maurice Cohen : La scène de la fille de chambre

source : « La scène de la fille de chambre », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome III, no 34, 1er janvier 1882, p. 307-309.

[1882

Je viens de relire la « Scène de la fille de chambre » qu’on attribue à Molière, parce qu’elle a été recueillie dans l’édition de ses oeuvres publiée à Nuremberg en 1695 sous le titre de : *Histrio Gallicus, comico-satiricus sim exemplo*, et qui a été intercalée par le regretté Ed. Fournier dans *La Valise de Molière*, comédie représentée au Théâtre-Français le 15 janvier 1868. J’en ai trouvé le texte, sans nom d’auteur, en tête de la contrefaçon du *Théâtre italien* de Gherardi imprimée en 1695 et décrite sous le no 33 (page 30) de la *Bibliographie et iconographie des œuvres de Regnard* (Paris, Rouquette, 1877.) Les passages suivants ont attiré mon attention :

Pierrot, *en Femme du Docteur*.

[…] Dis-moi, ma mie, ne sais-tu pas blanchir !

Arlequin, *en Fille de Chambre*.

Oui, madame. Je coiffe, je blanchis, je brode un peu, je fais de la pâte pour les mains, je sais faire des jupes, je donne le bon air au manteau, je donne aussi fort bien les remèdes ; enfin je puis me vanter de savoir faire aussi adroitement qu’une autre tout ce qu’il y aura à faire auprès d’une jolie femme comme vous, Madame.

Pierrot.

Mais ne sais-tu point aussi… là… faire un peu de pommade pour le visage ?

Arlequin.

Bon, c’est où je triomphe ; […]

Les qualités que se donne Arlequin sont précisément celles que l’on trouve énumérées plus longuement, mais dans les mêmes termes, au livre second de : *La Maison réglée*, *et l’art de diriger la maison d’un grand Seigneur et autres*, *tant à la Ville qu’à la Campagne*, *et le devoir de tous les Officiers, et autres Domestiques en général*, à Paris, chez Michel Brunet, 1692.

Je reproduis textuellement les pages 83 à 85 de ce rare volume :

CHAPITRE IV

*De la Femme de Chambre.*

Le principal devoir d’une Fille ou Femme de Chambre, est d’être sage et honnête, et toujours de la dernière propreté tant sur elle et dans ses ajustements, que dans tout ce qu’elle est obligée de faire. Il faut qu’elle sache peigner, *coiffer*, habiller et ajuster une Dame suivant le bon air et sa qualité. Elle doit avoir en compte le menu linge servant aux personnes du Seigneur et de la Dame, le savoir *blanchir* ou faire blanchir ; comme aussi savonner et empeser toutes sortes de linges, gazes et dentelles : on lui donne encore le soin de toutes les hardes, habits, pierreries, colliers et de tous les ustensiles servant à la toilette et ornements de la Dame, desquels elle doit tenir un mémoire et en rendre bon compte. Il faut aussi qu’elle sache coudre, raccommoder les dentelles, ainsi que toutes les autres affaires concernant les ajustements des femmes, et même faire de la tapisserie pour s’occuper dans les moments où elle se pourrait trouver inutile. Elle doit pareillement savoir mettre une toilette, et l’arranger avec toute la propreté possible ; bien faire le lit et la chambre de la Dame, et avoir soin que tous les meubles soient toujours nettoyés et rangés comme il faut. Son devoir est encore de savoir bien nouer un ruban, chausser et déchausser la Dame, faire un remède et le donner avec adresse, faire un bain pour laver les pieds, et des pâtes pour décrasser les mains. Elle doit aussi se connaître et savoir acheter toutes sortes de nippes, comme linge, étoffes, dentelles, essences, eaux, pommades et autres choses nécessaires et utiles pour le service et propreté de la Dame. En un mot, elle ne doit presque ignorer de rien de tout ce qui regarde et concerne l’adresse, la bienséance et les divers ornements du sexe…

Il suffit de confronter ce passage avec celui de la scène de la Fille de chambre cité tout d’abord, pour se convaincre que les Comédiens italiens — « qui prenaient leur bien où ils le trouvaient » (Ed. Fournier) — n’ont fait qu’analyser malicieusement et résumer, en empruntant plusieurs même des mots qui y sont contenus, un chapitre de l’ouvrage récemment paru du sieur Audiger.

Je ne puis donc croire que la scène en question, si bien écrite qu’elle soit, doive être attribuée à Molière. Elle n’a pu être composée qu’environ vingt ans après sa mort et au plus tôt après la mise en vente de la première édition de *La* *Maison réglée*. C’est encore une de ces pièces apocryphes que l’on ajoute à tort aux œuvres de notre grand Comique et dont la paternité doit lui être définitivement refusée.

E. MARNICOUCHE.

Cahors, 16 septembre 1881.

P.S. -L’exemplaire du *Théâtre Italien de Gherardi* dont je me suis servi ne donne pas la date des premières représentations des pièces qu’il contient. Il m’a été montré récemment une réimpression du xviiie siècle, d’après laquelle *Arlequin empereur dans la lune* aurait été joué dès 1684. Je ne puis cependant admettre, en raison de sa similitude parfaite avec *La* *Maison réglée*, que la scène de la fille de chambre ait été rédigée, telle que nous la connaissons, avant 1692. Ce n’est qu’à cette époque qu’elle aura été ajoutée à *Arlequin* ou qu’on aura, tout au moins, modifié et transformé son texte primitif.

E. M.

Cahors, 15 Xbre 1881.

## Joseph Bilco : Les sources de Molière. Deux canevas italiens : origines du *Médecin volant*

source : « Les sources de Molière. Deux canevas italiens : origines du *Médecin volant*. », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome III, no 34, 1er janvier 1882, p. 311-314.

[1882

M. Adolfo Bartoli a publié récemment un recueil de canevas italiens inédits contenus dans un manuscrit de la bibliothèque Magliabécchiana[[116]](#footnote-116). Le manuscrit est d’une écriture du xviiie siècle ; mais, comme le fait avec raisonremarquer M. Bartoli, les *scenari* qui le composent peuvent être beaucoup plus anciens.

Deux de ces canevas offrent un rapport avec deux pièces de Molière. Ce sont *Il Medico volante* (Le Médecin volant) et *L’Incauto overo l’Inavertito* (L’Étourdi).

*L’Incauto* ne donne lieu à aucune remarque particulière. Ce n’est qu’une refonte de la pièce bien connue de Beltrame qu’a imitée Molière. Le nombre des actes est changé, l’ordre des scènes diffère ; le fond est le même.

Le *Medico volante* est plus intéressant.

C’est un scénario en trois actes, naturellement beaucoup plus compliqué que les petites farces de Molière et de Boursault. Tout au contraire des pièces françaises, la source commune de tous les Médecins volants, italiens ou français, s’y reconnaît clairement. Cette source, qui n’a, je crois, pas encore été signalée, se trouve dans un épisode d’une comédie de Lope de Véga, *El Azero de Madrid*[[117]](#footnote-117).Lisardo aime Belise, fille de Prudencio ; mais Belise est surveillée de si près par sa tante Teodora, que les deux amants ne peuvent se voir. Ils ont recours à l’habileté du valet Beltran, qui se déguise en médecin, et prescrit à Belise des promenades matinales, occasion commode de rendez-vous. Malheureusement, Prudencio rencontre Beltran en habit de laquais. Beltran lui fait, comme dans les deux pièces françaises, le conte des deux frères, l’un valet, l’autre docteur. — La ressemblance s’arrête là : Prudencio ne se laisse pas prendre à cette fable, et nous n’avons pas dans la pièce espagnole les scènes bouffonnes d’où vient le nom de *Médecin volant*.

Lope de Vega ne pouvait se contenter d’une intrigue si simple : un des amis de Lisardo, Riselo, se charge de faire la cour à la tante Teodora pour endormir sa vigilance. Riselo a une maîtresse, qui elle-même a un autre amant. Belise aussi a un autre prétendant que Lisardo. Tous ces intérêts différents se mêlent et s’entrechoquent en cent manières diverses. L’action de la comédie est comme un écheveau qui s’embrouille et se débrouille sans cesse ; l’histoire peu développée du Médecin volant n’en est qu’un épisode.

Tout cet imbroglio romanesque a disparu de Molière et de Boursault, en même temps que les scènes du médecin prenaient plus d’importance. Le scénario publié par M. Bartoli est comme une transition entre la pièce espagnole et les farces françaises. Le troisième acte contient l’histoire des deux frères, comme on la trouve dans Molière. Les deux premiers actes reproduisent la complication de l’intrigue espagnole. Teodora s’y appelle Ardelia, Riselo devient Ottavio : les noms des personnages sont changés, mais les rapports restent les mêmes.

Ainsi, quand Boursault dit du *Médecin volant* que « le sujet en est italien », il n’a raison qu’à demi. Pour un français, le sujet était bien italien ; mais pour un italien, il était espagnol.

Je ne veux pas quitter *Le* *Médecin* *volant* sans faire une observation. On ne connaît sur cet argument aucune pièce italienne régulière, mais seulement deux canevas, l’un écrit par le célèbre arlequin Domenico Biancolelli, l’autre qui est celui dont nous parlons. M. Despois, dans sa notice sur *Le* *Médecin volant*, se fonde sur l’existence du canevas de Domenico pour nier qu’il y ait jamais eu un *Medico volante* imprimé ou même écrit in extenso. Alors, dit-il, « comment supposer que Domenico ait pris la peine de fixer ainsi pour lui-même la marche de la pièce et le plan des scènes où il figurait ? L’existence du canevas manuscrit ne dément-elle pas celle de la pièce imprimée ? » Ce n’est pas là une raison. On conçoit que pour des acteurs qui jouaient à l’improvisade sur un sujet donné, il fût plus commode d’avoir sous les yeux un simple canevas : un texte développé aurait gêné leur liberté en s’emparant de leur mémoire. En fait, il était très commun de tirer un canevas d’une pièce régulière, comme aussi d’écrire une pièce régulière sur un canevas déjà fait. *L’lnavvertito* de Beltrame est un exemple de cette double transformation : ç’avait d’abord été un simple canevas, puis Beltrame l’écrivit en entier ; et nous avons vu que de cette pièce écrite on tira un nouveau scénario (recueil de M. Bartoli). Rien n’empêche donc qu’on ne puisse découvrir un jour, imprimé ou manuscrit, un *Medico volante* du xviie siècle, écrit en entier.

Athènes.

C. DELAMP.

# Tome III, numéro 35, 1er février 1882

## Georges Monval : Le banquet Molière : toasts de MM. Ed Thierry et C. de Rash

source : « Le banquet Molière : toasts de MM. Ed Thierry et C. de Rash », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome III, no 35, 1er février 1882, p. 324-333.

[1882

Le banquet-Molière est ressuscité, et cette fois, nous l’espérons pour ne plus mourir.

À l’heure où les deux Théâtres-Français célébraient le 260e anniversaire de la naissance, ou plus exactement : du baptême de Jean Poquelin, une trentaine de Moliéristes, répondant à notre appel, se réunissaient au café Corazza, sous la présidence de leur doyen d’âge, M. Paul Lacroix.

À midi et quart on était à table : MM. Vitu, de Lapommeraye, Coquelin cadet, Garraud, Jules Guillemot et Truffier s’étaient excusés au dernier moment.

Voici les noms des vingt-six convives présents : MM. Paul Lacroix, Édouard Thierry, François Coppée, Mounet-Sully, Anatole de Montaiglon, F. Hillemacher, Jouaust, Lucien Pâté, Carie de Rash, Alphonse Pagès, Jules de Marthold, A. Aderer, E. Thoinan, Octave Fouque, Méliot, Penel, de Chennevières fils, Georges Monval, Théophile Cart, Charles Marie, Varat, Chagot, F. Dupont, Harrisson, Hue et Janvrin.

Au dessert, le bibliophile Jacob a donné la parole à M. Ed. Thierry, qui a lu l’allocution suivante :

Messieurs et chers Amis en Molière,

J’allais vous dire : à peu de convives peu de mots, je m’arrête ; je ne me suis jamais promis d’être court sans en avoir le démenti, et je ne serais que trop sûr de me le donner encore.

Nous ne sommes qu’un petit nombre, mais nous représentons une grande famille qui s’accroît chaque jour et qui commence à se répandre sur toute la surface du monde civilisé.

Des Moliéristes, il y en a partout. Notre ami Georges Monval est mieux placé que personne pour le savoir, et la précieuse petite Revue dont il a fondé, dont il continue, dont il soutient l’œuvre avec un si généreux dévouement nous apprend chaque mois un nouveau nom du Moliérisme cosmopolite.

Ç’a été tour à tour M. Coveliers de Bruxelles, coupable toutefois, à bonne intention, d’avoir converti *George Dandin* en opéra-comique ;

M. Alphonse Scheler, qui fait à Genève des lectures de Molière ;

Le Docteur Schweitzer de Wiesbaden, qui publie par livraison, *Molière et son théâtre*, avec le concours du Docteur Humbert de Bielefeld, auteur de *Molière, Shakespeare et la critique allemande*, de M. Laun, professeur à Oldenbourg, auteur de *Molière commenté ;*

M. Fritsch, professeur à Grunberg (Silésie), qui a fait le *Livre des noms dans Molière ;*

M. Ferdinand Gross de Francfort, le dévoué correspondant du *Moliériste*, appliqué d’un zèle si touchant à réconcilier la France et l’Allemagne dans l’admiration de Molière ;

Le Docteur Werther, directeur du théâtre de Manheim, traducteur des *Femmes Savantes ;*

Le Docteur Mangold, de Berlin, historien de La lutte de Molière et de l’hôtel de Bourgogne à la suite de L’École des femmes ;

M. Lewinsky, le comédien le plus célèbre de l’Autriche, qui a créé le rôle d’Harpagon à Vienne, et M. Franz Dingelsteldt, l’auteur d’un poétique hommage à Molière, récité avant cette belle représentation de *L’Avare* ;

M. Tamas de Szana, secrétaire de la société littéraire hongroise de Petofi, auteur de *Molière, sa vie et ses œuvres ;*

M. Richard Kauffmann, le traducteur hongrois d’*Amphitryon ;*

M. Alexis Vesselovsky, l’auteur de Tartuffe, histoire du type et de la pièce ;

M. Brander Matthews de New-York, auteur de *La vie et la légende de Molière ;*

M. Charles Héron-Wall, son compatriote, traducteur de *Théâtre de Molière ;*

M. Bronson Howard, de New-York aussi, auquel nous pardonnerons (l’estomac satisfait a son indulgence) d’avoir fait entrer *L’École des maris* dans *L’École des femmes* par une adaptation indiscrète où les deux pièces ont perdu leur nom.

J’en passe et des plus récents, et qui communient de près ou de loin avec nous. À l’heure qu’il est, sur combien de théâtres de la province et de l’étranger l’affiche des grandes représentations annonce-t-elle un spectacle emprunté à l’oeuvre de Molière ?

Partout, comme Lucullus, seul digne de traiter Lucullus, Molière fait à Molière les honneurs de son jour de naissance. Nous le voyons bien ici nous mêmes. Si nous cherchons à cette table ceux qui devraient être les premiers et qui ne sont pas venus, c’est que Molière nous les a pris et qu’il les retient. Leur place était ici, sans doute, mais elle est encore mieux dans l’œuvre représentée du maître. Qui le fête avec nous n’est pas loin de Lui ; qui le fête sur la scène en est plus près encore. N’envions pas à ses artistes un honneur qui leur appartient. Réjouissons-nous de ce que nous sommes aussi une petite part dans cet hommage universel, et que de tout côté la fête sera complète.

Il n’en a pas toujours été de même. Il y a onze ans, c’était un dimanche comme aujourd’hui, mais un dimanche de Paris assiégé, et j’écrivais sur mon carnet d’ambulance une page que je vous demande la permission de vous lire. Simples notes d’agenda, sans suite ni soin de rédaction ; le temps en a presque fait de l’histoire et de l’histoire moliéresque :

« *15* janvier*1871*. Cette nuit, par intervalles, de terribles volées d’obus. Ce matin, la canonnade ne cesse pas au sud-est. Dans le quartier du Palais-Royal comme dans celui de la Bastille, détonations d’artillerie sans interruption.

Ce matin, M. Méline (il était adjoint au maire du 1er arrondissement) a écrit qu’il mettait en réserve un morceau de viande de cheval pour l’ambulance. Mme Madeleine Brohan a envoyé chercher le cadeau par Picard.

Affluence extraordinaire au bureau de location, malgré le bombardement.

Dorius, le garçon d’accessoires, n’est pas venu hier à la répétition, il avait été requis à 5 heures du matin, comme garde national, pour la crise du pain. Sans doute le rationnement commence.

Mlle Croizette demande si elle peut paraître au couronnement du buste de Molière en toilette de ville. — Cela ne fait pas question.

Vu Amigues. Il tient d’un officier d’artillerie que le fort d’Issy est abimé et, suivant son expression, tremble sur sa base. Il va faire un article contre le système actuel des ambulances, et me prie de croire qu’il n’a pas dessein d’attaquer celle du Théâtre-Français.

Sarcey, en uniforme de la garde nationale,[[118]](#footnote-118) était enchanté de voir la salle aussi pleine.

Spectacle : *Le Dépit amoureux* et *Amphitryon,* parce que *Le Malade imaginaire* avait été donné le premier de l’an, précédé du *Misanthrope*.

On a joué le *Dépit* dans un décor composé de la loggia d’*Amphitryon* et du rideau de fond qui sert au dernier acte du *Mariage de Figaro*. Le morceau de fromage a eu un succès de circonstance. Tout le monde a poussé une exclamation en voyant Gros-René le jeter au milieu de la rue. On serait allé l’y ramasser.

Un employé de la mairie est venu chercher M. Méline pour une ambulance de la rue Bonaparte, menacée par les obus, qui demande à évacuer ses malades sur le Ier arrondissement.

M. Elissen et le baron Mondy — le Dupuytren de l’Autriche, directeur de la riche ambulance du corps législatif — sont venus sur le théâtre. M. le baron Mondy nous a promis de nous envoyer demain une bouteille de lait.

Coquelin est venu dans mon cabinet avec de Bornier pour lire la pièce de vers de celui-ci sur *La* *Légion des amis de la France*.

L’*Hommage à Molière* de Gondinet a été acclamé. On a rappelé Coquelin qui l’avait très bien dit et on a crié bis ; mais Coquelin n’a pas jugé à propos de le redire. Il est venu nommer l’auteur et s’est retiré aussitôt.

Montré à Sarcey et à Félix (le premier Gérôme de *L’Univers illustré*), le dessous d’escalier sous lequel la statue de Voltaire a été mise, autant que possible, à l’abri du bombardement ou d’un combat dans les rues. »

Ici finit la page.

La recette fut de 2663 fr., chiffre merveilleux, avec les prix réduits du siège, et, n’eût été le triste éclairage au pétrole dans une salle mal chauffée, la cérémonie était encore très présentable ; on y comptait trente-quatre comédiens. Mais la Comédie-Française l’avait espérée encore plus belle. Elle avait eu le projet de faire appel aux acteurs de tous les théâtres fermés et de les convier à s’unir avec leurs camarades de la rue Richelieu pour couronner notre pauvre Paris vaincu sur le buste Molière, tandis que l’Allemagne victorieuse se couronnait à Versailles sur la tête de son nouvel Empereur. Malheureusement, le projet ne devait pas avoir de suite. Savait-on seulement si le Théâtre Français serait ouvert le 15 janvier ? Le 15 janvier était la date, indiquée vaguement, pour « la grande sortie ». Si la grande sortie avait lieu, toutes les âmes accompagneraient nos soldats hors des murs. Une partie de la population suivrait de loin la fortune du combat au bruit croissant ou décroissant du canon. Impiété de vouloir faire diversion à cette douloureuse et patriotique angoisse ! C’était à l’ambulance de se tenir prête. Le théâtre se tint prêt à tout hasard ; mais il ne pouvait plus appeler personne du dehors, il ne pouvait que rappeler les siens autour de lui. Il rappela Edmond Séveste afin de lui sauver la vie, si le vaillant jeune homme avait voulu qu’elle fût sauvée ; mais son courage n’y consentit pas. Quatre jours plus tard, le fourgon des blessés le rapportait, dans quel état, grands Dieux ! À la Comédie consternée.

C’était la malheureuse affaire de Montretout, le désastre sanglant et le grand deuil qui avaient été épargnés à la fête de Molière. Le 19, pour avoir eu le malheur de donner le spectacle, les camarades du cher soldat se sentaient trop punis d’entendre ses cris de douleur à travers la représentation et de serrer tour à tour ses pauvres mains en habits de masques.

Le couronnement du buste de Molière par tous les acteurs de Paris est encore à faire dans des jours meilleurs ; mais l’anniversaire du 15 janvier n’a pas été interrompu, même sous le feu de l’ennemi. En 1871, Paris assiégé s’est encore retrouvé Paris pour fêter cet enfant de ses halles populaires qui est son amour et sa gloire, l’amour et l’honneur de l’humanité. La fête de Molière est un lien commun entre tous les cercles lettrés, entre tous les chefs-lieux de l’intelligence, et il semble que le cristal de nos verres tinte à travers l’espace contre les coupes d’un grand banquet Européen, lorsque nous les élevons en portant notre toast :

Au génie dans le bon sens profond, au bon sens profond dans le génie !

À Molière !

Cette lecture a vivement impressionné l’auditoire, qui l’a coupée de fréquents bravos.

M. Carle de Rash s’est ensuite levé et a lu les vers suivants :

LES PRÉDESTINATIONS DE POQUELIN

Je voudrais, sans paraître ici trop pédantesque,

(Car peste soit, surtout en jour moliéresque,

Des é*tourdis* et des *fâcheux* !)

Pouvoir agrémenter ce toast « opportuniste »

D’un double souvenir, vraiment moliériste,

Et de ragoût ingénieux.

Je fais allusion aux « symboles posthumes »

Que des esprits chercheurs, de curieuses plumes,

Ont trouvés sur notre héros :

Un signe inaperçu jadis, un horoscope,

Dénonçant le futur auteur du *Misanthrope*

En traits qui ne sont point tant sots.

Quel jour plus à propos que ce jour de *grand’chance*,

Ce jour du Quinze de Janvier

Pour mémorer ces faits et les glorifier ?

Ah ! si *Monsieur Jourdain*, avec son éloquence

Et sa naturelle abondance,

Était ici pour les *prosifier* !

Mais il n’est point ici… — Déplorons cette absence.

Car, pour le remplacer, on va… *versifier*

*Sans le savoir* ! — Messieurs, gare à vous !… je commence :

C’était, l’autre semaine, au Collège de France.

Un mien vieux condisciple, un charmant professeur,

À notre Poquelin consacrait la séance :

Il nous parla du Maître en maître-connaisseur.

Tout d’abord, l’orateur dit où *naquit Molière*

(Prenant ainsi la chose à son commencement)

Et, comme il décrivait la maison singulière

Que bien vous connaissez, — tout naturellement

Songeant à l’Avenir *né de cette Naissance* :

— « Et de fait (nous dit-il), ne vous semble-t-il pas

Que celui qui tantôt mettra tant de vaillance

À si bien *imiter* la nature ici-bas ;

Qui portera si haut l’Art de la *Comédie*

En peignant l’animal humain de l’univers ;

Qui *singera* si bien les *singes* de la vie

Et saura *grimacer* tous les masques divers ;

Celui qui tirera de ses fortes méninges

Tout un monde vivant, tout un monde immortel,

Transfigurant l’acteur en prédicant réel…

Celui-là devait naître… en la Maison des Singes ?… »

\*  
\*   \*

\*

Puis, suivant pas à pas le jeune Poquelin

Dans la voie où bientôt tout l’engage et l’enchaîne,

Voyageant avec lui parmi ses meurt-de-faim,

Courant les grands chemins, nous entrons dans le Maine,

— « Qui sait ? (nous fait ici remarquer l’orateur)

— Plus d’une conjecture est souvent moins fidèle —

Qui sait si ce n’est pas Molière, que l’auteur

Du célèbre *Roman Comique* eut pour modèle ?…

Qui sait si le tableau des cabotins au Mans

N’est pas *Molière au Mans*, Molière « en déballage, »

Nomade ramassis d’étranges éléments,

D’un Thespis renaissant mirifique assemblage ?…

Sous ce nom *Le Destin* Scarron a buriné

Celui qui de la troupe était la providence :

Est-ce pas Poquelin, notre "prédestiné",

De ceux qui l’escortaient le père et l’espérance ?…

*Le Destin* a les yeux élevés vers le ciel…

Ce qu’il y voit surtout, c’est… la jeune première,

*L’Étoile*, astre des nuits, féminin éternel,

Versant aux jeunes cœurs la féconde lumière !

Or, *L’Étoile,* est-ce pas la charmeuse Béjard,

L’astre de Poquelin (et dont on sait l’histoire !)

Mais est-ce pas aussi ce grand amour de l’*Art*

Qui tourmente Molière et qui fera sa *gloire*?… »

\*  
\*   \*

Je vous livre, Messieurs, en simple « reporter »,

Ces questions, échos d’une voix peu commune…

Libre à vous de croire ou douter.

Mais où la liberté cesse d’être opportune,

C’est quand je vous convie à répéter :

Vive à jamais Molière et sa fortune !

Ceci dit et applaudi, on est repassé au salon pour y prendre le café ; là, Mounet-Sully a fait, de sa voix chaude et vibrante, une lecture *improvisée* des vers patriotiques de Gondinet dont venait de parler M. Ed. Thierry. Il y a mis beaucoup d’âme et d’éloquence, et a littéralement enlevé ses auditeurs qui, une fois en appétit d’enthousiasme, lui ont demandé la *Soirée perdue* d’Alfred de Musset ; Mounet a semé ce récit tour à tour gracieux et indigné de nuances exquises, passant avec une merveilleuse souplesse de la voix de velours à la voix d’airain. Il est impossible d’unir plus de bonne grâce à plus de talent : le tragédien a su représenter dignement, à lui seul, la Comédie française qui détenait à sa Matinée sociétaires et pensionnaires pour l’interprétation de *L’Étourdi* et des *Femmes Savantes*.

On s’est séparés à quatre heures et demie, après s’être bien promis de dépasser l’an prochain le chiffre de cinquante. Le 15 janvier 1883 tombant un lundi, il n’y aura pas de matinées, et les comédiens pourront manquer une répétition pour célébrer l’anniversaire de leur immortel Patron.

G. M

## Georges Monval : Molière à Constantinople

source : « Molière à Constantinople », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome III, no 35, 1er février 1882, p. 338-343.

[1882

On sait qu’Antoine Galland, le traducteur de ces merveilleuses *Mille et Nuits* que Lalauze vient d’illustrer avec de tant goût pour la librairie Jouaust, accompagna notre ambassadeur M. Olier de Nointel à Constantinople, en qualité de bibliothécaire et secrétaire particulier.

Il avait laissé un curieux manuscrit que M. Charles Schefer, membre de l’Institut, administrateur de l’École des Langues Orientales vivantes, vient de publier intégralement et d’annoter, sous ce titre : *Journal d’Antoine Galland pendant son séjour à Constantinople (1672-1673* [[119]](#footnote-119).

Ce livre, tiré à petit nombre, n’étant pas appelé à avoir beaucoup de lecteurs parmi les moliéristes, nous croyons devoir extraire du tome IIe de précieux détails sur les représentations données au Palais de l’Ambassade de France pendant le carnaval de l’année 1673.

Galland, alors âgé de vingt-six ans, ne paraît avoir pris part qu’en spectateur aux représentations du *Dépit*, de *Sganarelle* et de *L’École des maris ;* mais il fait jouer une petite farce de sa composition : *Les Quatre* *Trivelins* et représenté dans *Le* *Cid*, le personnage d’Elvire, sous un costume dont la description intéressera certainement tous ceux qui s’occupent de recherches sur notre ancien théâtre :

*Dimanche 8 Janvier (1673)*. — M. l’Ambassadeur invita M. le Baile de Venise à dîner. Après l’avoir traité fort magnifiquement, il lui donna le divertissement de la comédie française qui fut jouée par ses gens sur un fort beau théâtre dont son Excellence avait fait la dépense. Ils avaient choisi *Le Dépit amoureux* et *Le Cocu Imaginaire*, toutes deux pièces de Molière ; l’une et l’autre furent représentées, outre la pompe, la propreté et la richesse des habits, avec un si grand succès pour bien réussir, que non seulement M. le Baile en fut très satisfait, comme il le témoigna publiquement par le plaisir qu’il en recevait en éclatant de rire le premier aux plus beaux endroits, mais encore toute la compagnie qui était composée des marchands de toutes les nations jusques aux Flamands mêmes nos ennemis, des principaux Grecs de Péra, de Galata, et d’une compagnie assez nombreuse de femmes qui étaient placées dans un amphithéâtre qui avait été dressé tout exprès pour elles.

*Jeudi 12 Janvier*. — Son Excellence fit représenter une seconde représentation du *Dépit amoureux* et du *Cocu Imaginaire*, en présence du secrétaire d’Angleterre et des marchands anglais qu’il avait auparavant régalés d’un dîner magnifique.

*Dimanche 15 Janvier*. — Son Excellence invita à dîner avec lui le Résident de Gennes et l’Évêque vicaire patriarcal des Latins, et leur donna ensuite le divertissement de la comédie de *La Femme Juge et partie*[[120]](#footnote-120) et du *Cocu imaginaire*, qui furent représentés avec tout le succès qu’on prouvait souhaiter.

*Dimanche 22 Janvier*. — Son Excellence fit faire une deuxième représentation de La Femme juge et partie, et la première d’une petite farce que j’avais compilée de plusieurs pièces que j’avais vu jouer par les comédiens italiens, étant à Paris. Elle eut le bonheur d’avoir été représentée avec beaucoup de succès et d’avoir fait rire les spectateurs plus que je n’espérais.

*Dimanche 29 janvier*. M. l’Ambassadeur donna à M. le Résident de Gennes, au secrétaire d’Angleterre et à une très grande assemblée de Francs, de Grecs et de femmes tant de Péra que de Galata, le divertissement du Cid, de L’École des maris et de la petite farce qui avait été représentée le dimanche précédent. On emprunta de très riches habits à la grecque pour habiller les personnages qui dévoient représenter les femmes dans Le Cid. Voici l’habillement que j’avais pour faire celui d’Elvire, suivante ou confidente de Chimène, lequel m’avait été prêté par la femme de M. Roboly, et dont j’avais été ajusté par ses filles. J’avais, premièrement, un caleçon de tabit[[121]](#footnote-121) rayé de différentes couleurs qui me descendait jusques aux pieds. On me fit vêtir, par là dessus, une chemise fine de toile de coton à manche de surplis qui venait aussi bas ; on me fit ensuite vêtir un jupon de brocard d’or et d’argent à fond rouge, enrichi de boutons de fil d’or, dont les manches, fort étroites par le bout, me tombaient jusques aux poignets qui étaient environnés d’une double chaîne d’or qui me servait de bracelets ; par dessus ce jupon, je revêtis un caftan de tabit de feuille morte claire, orné de boutons d’or travaillés à jour, dont les bords rattachés au défaut d’une très belle et très riche ceinture de rubis et de diamants laissaient voir la chemise qui me dépendait, comme j’ai dessus dit, jusqu’aux pieds où j’avais des mestes[[122]](#footnote-122) et des babouches blanches à la mode du pays ; par dessus tout cela, on me couvrit d’un long feregé rouge doublé de samour que je laissais assez ouvert pour ne pas cacher les autres habillements que j’ai dits. J’oubliais de dire que, par dessous le jupon, l’on me mit sur la poitrine trois ou quatre serviettes pliées pour me faire paraître une grosseur et une rondeur en cet endroit, au lieu de tétons[[123]](#footnote-123). Voilà de quelle manière on m’équipa depuis le col jusqu’aux pieds. Mais ce fut un grand mystère pour la teste, car, premièrement, on cacha mes cheveux sous un mouchoir qu’on serra bien fort, et on n’en laissa qu’un peu pour paraître de l’un et de l’autre côté du front. On me mit, après cela, un tarpos[[124]](#footnote-124) qui était de velours rouge à six cornes dans lequel on en avait fourré un autre, avec je ne

3 sais quoi qui était fort pesant, et qui m’obligeait de faire un effort pour ne pas laisser succomber ma tête. Ce tarpos fût retenu au-dessus du front par un saric de broderie de soie ; au dessus de ce saric, on attacha une bande de broderie d’or et d’argent où l’on ficha dans le milieu un fort beau poinçon d’or dont la teste était de plusieurs rubis mis en œuvre. On me pendit ensuite, à l’endroit des oreilles, deux pendants de deux émeraudes en poire, raisonnablement grosses, de chaque côté avec deux fils de perles rattachés par les deux bouts. Enfin, on m’attacha encore en ce même endroit un certain tissu de soie noire qui descendait des deux côtés jusque sur le sein en guise de cheveux. Outre cela, on avait attaché, au haut du tarpos, un autre tissu de soie et d’argent à petites bandes qui couvrait le tarpos en retombant négligemment de côté et d’autre. On avait ajouté à tout cela des narcisses qui achevaient de me mettre en un état auquel on voit ordinairement paraître les dames grecques chez elles. On m’a voulu faire croire que je n’avais pas mauvaise grâce dans cet habillement et qu’il me convenait fort bien. Chimène était encore plus richement vêtue que je n’étais ; l’infante à proportion, comme fille du roi, avec Léonore, sa demoiselle, pour les perles et les pierreries, mais il n’y avait pas de différence dans la manière. »

*Dimanche 5 Février*… On donna au Palais de France une seconde représentation du *Cid* et de *L’École des maris*, mais elle ne se fit pas en présence de tant de monde que la première, à cause du mauvais temps causé par des neiges qui tombaient en abondance.

*Jeudi 9* *Février*. Son Excellence fit rejouer, encore une autre fois, *Le* *Dépit amoureux* avec *Le* *Cocu Imaginaire* en présence du Résident de Gennes, qui n’avait pas encore vu la première des deux pièces.

*Dimanche* *12* *février* — *La Femme juge et partie* avec *L’École des maris* fut représentée dans la maison de France devant son Excellence et Monsieur le Résident d’Angleterre.

*Lundi* *13* *février*. — Son Excellence ayant invité à dîner Messieurs le Résident de Gennes et le Secrétaire d’Angleterre, il leur donna ensuite le divertissement de *L’École des maris*, des *Quatre Trivelins* et du *Cocu Imaginaire*, dont la représentation dura depuis quatre heures jusqu’à, huit heures du soir. Ce fut pour la dernière fois du carnaval qu’on joua, car le lendemain,

*Mardi 14 février*. —Le théâtre fut défiait et M. l’Ambassadeur fût invité à dîner par le Résident de Gennes…

Quatre jours plus tard, le Vendredi 17 février, Molière mourait à Paris, sans avoir su que trois de ses chefs-d’œuvre avaient été applaudis à huit cents lieues du Palais-Royal[[125]](#footnote-125).

Georges MONVAL.

# Tome III, numéro 36, 1er mars 1882

## Paul Lacroix : *Tartuffe*, Arnauld et Port-Royal

source : « *Tartuffe*, Arnauld et Port-Royal », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome III, no 36, 1er mars 1882, p. 355-358.

[1882

Mon ami Louis Lacour a publié, en 1877, un premier volume d’*Études sur Molière ;* mais ce premier volume, si bien accueilli que l’édition en a été épuisée dans le cours d’un mois, n’a pas tenu ses promesses, puisque nous attendons encore le second et le troisième. Bien plus, Louis Lacour nous a fait savoir que son sympathique et intelligent éditeur, le savant M. A. Claudin, se refusait, par système, à faire une nouvelle édition du charmant volume, intitulé : *Le Tartuffe par ordre de Louis XIV*, *le véritable prototype de L’Imposteur, recherches nouvelles*, *pièces inédites*.

Nous espérons, dans l’intérêt des moliéristes, que M. A. Claudin se relâchera exceptionnellement de son système, qui a du bon et qui témoigne de sa part un rare sentiment de délicatesse et de convenance à l’égard des acquéreurs d’un livre qu’il a publié et qu’il ne veut pas déprécier par une réimpression. M. Louis Lacour, en effet, pourrait aisément doubler l’étendue de son ouvrage, et en augmenter singulièrement l’importance, par un complément de recherches et de découvertes relatives au sujet, tout à fait neuf, qu’il a traité avec beaucoup de tact et de finesse.

Ce curieux petit livre a été fait pour démontrer que la comédie du *Tartuffe* fut mise au théâtre par ordre de Louis XIV, qui en avait lui-même indiqué le sujet et le but, et que Molière, en composant cette comédie, a personnifié, dans le rôle de Tartuffe, non un jésuite, mais bien un janséniste. M. Louis Lacour n’a pas de peine à rassembler des preuves solides, pour établir, de science certaine, que Louis XIV, avec le concours de Molière, son exécuteur des hautes œuvres dramatiques, avait condamné et fustigé, sur la scène, le jansénisme qu’il abhorrait.

Nous regrettons que Louis Lacour n’ait pas connu un livre bizarre et original de Pierre Varin : *La Vérité sur les Arnauld complétée à l’aide de leur correspondance inédite* (Paris, Poussielgue-Rusand, 1847, 2 volumes in-8). Il aurait trouvé, dans le premier volume (de la page 182 à la page 21o) une *Étude sur le Tartuffe*, dans laquelle l’auteur a comparé le rôle du *Tartuffe* avec la correspondance même d’Arnauld d’Andilly, qui est représenté ainsi dans un passage des *Mémoires* de Saint Simon : « C’est le plus ardent et le plus brusque des humains… Je ne sais si c’est pour se consoler de son veuvage, mais il allait voir des femmes et les baisait et embrassait charitablement un gros quart d’heure. Je ne saurais comment appeler cela, mais si c’est dévotion, c’est une dévotion qui aime fort les belles personnes. » Après plusieurs citations de la correspondance inédite d’Arnauld d’Andilly, Pierre Varin accentue ces citations, en répétant comme Orgon : « le pauvre homme ! » C’est à Madame de Sablé qu’Arnauld d’Andilly écrivait le 21 septembre 1660 : « Est-ce là donc ce qui vous glaçait le cœur ? En vérité, vous êtes une mauvaise femme de m’avoir fait une si cruelle injustice… Que ne donnerais-je point pour vous pouvoir entretenir à loisir ? Mais ce ne sont pas seulement six lieues de chemin qui nous séparent ; c’est que vous ne pouvez jamais vous résoudre de les faire, quoi que je sois très assuré que vous avez la bonté de le désirer. » N’est-ce pas là un billet doux de *Tartuffe* à Elmire ? Une partie de la grande scène d’Elmire avec Tartuffe se retrouve dans plusieurs lettres d’Arnauld d’Andilly, qui voudrait bien décider Madame de Sablé à venir se fixer à Port-Royal des Champs, « tant le désert, dit-il, a de vertus secrètes, que l’on ne saurait assez estimer. »

On reste convaincu, après avoir lu *L’Étude sur le Tartuffe*, par Pierre Varin, que le Tartuffe de Molière était un véritable janséniste, peint d’après nature et aussi d’après la correspondance d’Arnauld d’Andilly.

La thèse soutenue si habilement par Louis Lacour était déjà esquissée dans quelques ouvrages antérieurs au sien. L’abbé Philippe-Louis Joly, de Dijon, dans ses *Remarques critiques sur le Dictionnaire de Bayle* (Paris E. Ganeau, 1752, 2 vol. in-fol.), complète l’article *Poquelin* par cette remarque, qui donne raison au commentaire de Pierre Varin sur le *Tartuffe* : « Quelques personnes ont prétendu que Molière, dans son *Tartuffe*, avait eu en vue Port-Royal et en particulier M. Arnauld d’Andilly, qui, dit-on, est joué dans la scène où il est dit que Tartuffe mangea fort dévotement deux perdrix, avec une moitié de gigot en hachis. On ajoute que ce fut Port-Royal qui engagea M. le premier Président de Lamoignon à défendre la représentation de cette pièce. »

Louis Lacour n’oubliera pas certainement de s’en référer au témoignage de l’abbé Joly, de Dijon, s’il fait une seconde édition complétée de son intéressant volume. Il ne négligera pas aussi de rapporter l’observation de l’abbé Joly sur les deux faits que ce critique impartial a mentionnés, sans en tirer les conséquences qui auraient dû l’amener à se demander si Molière a voulu mettre en scène un jésuite ou un janséniste dans le personnage du Tartuffe : « Si ces faits étaient véritables, dit-il, ils détruiraient un autre bruit aussi peu prouvé qui a cours, à savoir que Port-Royal et surtout M. Nicole revoyait et corrigeait les comédies de Molière. On a crû aussi que ce poète avait voulu jouer, dans le *Tartuffe*, M. de Roquette, évêque d’Autun. »

Cette note a bien sa valeur, car on peut supposer, avec de grandes apparences de probabilité, que les solitaires demi-mondains de Port-Royal avaient essayé, par l’entremise de Racine et de Boileau, de se faire un ami et un défenseur de Molière, qui avait alors l’oreille du roi. Il est donc possible que, Racine y aidant, les plus habiles grammairiens de Port-Royal aient corrigé, au point de vue du style, une ou deux comédies de Molière, qui ne prenait pas la peine de se corriger lui-même, quand il faisait imprimer ses pièces ; mais, une fois brouillé avec Racine en 1665, après la représentation de la tragédie d’*Alexandre*, on peut être sûr que Molière se tint à distance de Port-Royal et prit en défiance et en aversion les doctrines des jansénistes, qu’il allait bientôt traîner impitoyablement devant le tribunal de la Comédie.

P. L. Jacob,  
*bibliophile*.

## Louis Moland : Les trois *Festin de pierre*

source : « Les trois *Festin de pierre* », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome III, no 36, 1er mars, 1882, p. 359-363.

[1882

Il est communément admis que les comédiens italiens du temps de Molière jouèrent une seule pièce de théâtre intitulée *Il convitato di pietra*, qu’on traduisit : *Le Festin de Pierre*, et que toutes les troupes comiques de Paris s’empressèrent de leur emprunter. La vérité est que les Comédiens Italiens représentèrent *Il convitato di pietra* sous trois formes différentes ou représentèrent successivement trois pièces sous ce titre.

Le premier *Convitato*, qui fut représenté au plus tard en 1658, l’année même du retour de Molière à Paris, avait très probablement pour auteur Giliberto, ou Giliberti, de Solofra. C’est celui qu’ont traduit Dorimond et de Villiers avec fidélité. On n’a pu jusqu’ici en retrouver le texte italien. Les deux traducteurs ont tous deux intitulé leur pièce : *Le Festin de Pierre ou le Fils criminel*. On peut conclure des termes qu’emploie de Villiers dans son *Épître dédicatoire* que ce sous-titre existait également dans la pièce des Italiens : « Mes compagnons, dit-il, infatués de ce titre : *Le Festin de Pierre ou le Fils criminel*, après avoir vu tout Paris courir en foule pour en voir la représentation qu’en ont faite les Comédiens Italiens, se sont persuadés que, si ce sujet était mis en français, cela nous attirerait un grand nombre […] de spectateurs etc. » Si Dorimond ou de Villiers avaient été choisis pour leur imitation ou leur traduction une autre pièce que celle que les Italiens jouaient, ils n’eussent point manqué de le dire. De Villiers surtout n’eût pas insisté sur « le peu d’invention qu’il y a apportée » et se serait cru obligé à quelques explications. Dans une reprise que les Comédiens Italiens firent du même sujet, vers 1667, ils substituèrent à cette pièce de Giliberto une autre pièce dont l’auteur est le florentin Cicognini. Celle-ci, nous la possédons en éditions assez nombreuses. Comment cette substitution nous est-elle prouvée ? C’est que nous possédons aussi le scénario du célèbre Arlequin Dominique, scénario traduit par Gueulette. Dans ce recueil, où Dominique a tracé pour son usage personnel le canevas de tous ses principaux rôles, se trouve le canevas du rôle du valet du *Convitato di pietra*. Or, en comparant ce rôle avec celui du valet Passarino dans la pièce de Cicognini, on constate que c’est exactement le même, à quelques enjolivements près ; la pièce à laquelle il s’adapte est une pièce en trois actes, comme celle de Cicognini, l’ancienne pièce traduite par Dorimond et de Villiers, avait cinq actes. Vers quelle époque la substitution eut-elle lieu ? Par la place qu’il occupe dans le recueil des rôles de Dominique, ce nouveau *Convitato di pietra* dut être joué en 1667, et c’est en effet sous cette année, entre *Le Case Svaligiate* (Les Maisons dévalisées) et *Arlechino creduto prencipe* (Arlequin cru prince), que les frères Parfaict l’ont rangé dans leur *Histoire de l’ancien théâtre italien*.

Pourquoi les Comédiens Italiens opérèrent-ils ce changement ? On se l’explique aisément. La partie sérieuse, tragique, si l’on veut, du sujet est beaucoup plus développée dans la pièce attribuée à Giliberto que dans celle de Cicognini ; le rôle du valet ou *paniti* a une bien plus grande importance dans celle-ci que dans l’autre. Or plus le séjour des Italiens à Paris se prolongea, plus ils sentirent la nécessité de diminuer la partie héroïque ou sentimentale de leurs pièces ; puis ils se convainquirent que les *lazzi* des acteurs bouffons, des Scaramouche, des Dominique, etc., étaient ce qui remplissait leur salle et grossissait leurs recettes ; plus ils furent portés, par conséquent, à donner une grande place dans leurs représentations à ceux qui avaient toute la faveur du public.

Mais, si l’on s’en rapporte au gazetier Robinet, successeur de Loret, ce n’est pas tout : Au commencement de février 1673, quelques jours par conséquent avant la mort de Molière, les Italiens ont joué une suite, une continuation du *Convitato di pietra* ou *Festin de Pierre*, dont le héros était un fils bâtard de don Juan, digne émule de son père et foudroyé comme lui. Voici comment le gazetier s’exprime, dans sa lettre en vers du 4 février 1673 :

La comédie où je prétends

M’aller ébaudir quelque temps

Est, si l’on désirait s’en enquerre,

La suite du Festin de Pierre

Que messieurs les Ausoniens,

*Alias* les Italiens,

Dont nous aimons le jeu folâtre,

Représentent sur leur théâtre.

L’argument en est, en deux mots,

Certain scélérat de héros,

Bâtard et parfaite copie

De ce *Don Juan*, âme impie,

Qu’en l’autre tragédie on voit

Périr ainsi qu’il le devait :

Et comme dedans cette suite

Meurt aussi, selon son mérite,

Ce fils plus scélérat encor

Qui prend un insolent essor

Dans toutes les sortes de vices

Qui de ces gens font les délices.

Car l’assassinat et le dol,

L’enlèvement et le viol,

L’infidélité, le blasphème

Contre la divinité même,

Sont les jeux de ce garnement :

Lequel enfin, pour châtiment,

Est enfoncé d’un coup de foudre

Dans les enfers presques en poudre.

Robinet ajoute que ce sujet, si propre à donner de l’effroi, grâce au jeu comique des acteurs fait rire de l’un à l’autre bout ; qu’il y a beaucoup de machines ou changements à vue, beaucoup de danse et de musique, celle-ci composée par Cambert ; et il termine par ces mots qui ne permettent pas de récuser son témoignage :

Et certainement je le dis,

Car j’ai déjà la pièce vue,

Qui par moi doit être reçue.

Ce troisième *Convitato di pietra* ne nous est connu que par cette sommaire analyse.

C’est peut-être à ce troisième *Convitato* que se rapportent les additions au Convié de pierre (*Agiunta al Convitato di pietra*) que Dominique a mises dans son scénario à la suite du canevas de son rôle tracé pour la pièce de Cicognini.

Les destinées de la fameuse légende dramatique sur le Théâtre Italien de Paris sont donc moins simples qu’on ne l’a cru généralement. Pour ce qui concerne Molière, cela n’est pas sans avoir quelques conséquences ; car lorsqu’on pouvait faire remonter le scénario de Dominique jusqu’aux représentations de 1658, il y avait lieu de de se demander si certains traits, qu’on trouvait à la fois dans le scénario de Dominique et dans le *Don Juan* de Molière, avaient été empruntés par Molière à Arlequin, ou si c’était le contraire. Tel est, par exemple, l’ordre que don Juan donne à Sganarelle d’expliquer à dona Elvire pourquoi il est parti. Le même ordre est indiqué dans le scénario de Dominique, et notez qu’il n’existe rien de pareil ni dans les traductions de Dorimond et de Villiers, ni dans la pièce de Cicognini. Donc ou Dominique l’emprunta à Molière, ou Molière l’emprunta à Dominique. La question ne peut plus être posée, du moment où nous établissons que le canevas du rôle de l’Arlequin Dominique a été fait pour la pièce de Cicognini, et que cette pièce de Cicognini a remplacé une autre pièce sur le Théâtre italien de Paris vers 1667. Il est certain dès lors qu’Arlequin est l’imitateur, puisque Molière avait donné son *Don Juan* dès 1665. La solution sera la même pour tous les cas pareils ; ainsi on ne sera plus tenté de dire que le caractère de Sganarelle, servant malgré lui un maître qui le révolte et qui l’épouvante, existe en germe dans le : « Allons donc, puisqu’il le faut ! » de Dominique ; et l’on conviendra que ces recherches, toutes minutieuses qu’elles paraissent, ne sont pas sans avoir d’utiles résultats pour la connaissance approfondie de l’œuvre de notre Poète.

# Tome IV, numéro 37, avril 1882

## Georges Monval : Les tombeaux de Molière et de La Fontaine. Rapport présenté au Comité des inscriptions parisiennes (séance du mercredi 28 décembre 1881)

source : « Les tombeaux de Molière et de La Fontaine. Rapport présenté au Comité des Inscriptions Parisiennes (Séance du Mercredi 28 décembre 1881) », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome IV, no 37, avril 1882, p. 3-9.

[1882

Rapport présenté au Comité des Inscriptions Parisiennes (Séance du Mercredi 28 décembre 1881)

Messieurs,

Chargé par les sous-commissions des Inscriptions nouvelles et d’exécution réunies de soumettre au Comité quelques observations relatives au projet de restauration des tombes de Molière et de La Fontaine, je crois indispensable de vous présenter d’abord le résumé historique de la question :

Le mardi 21 février 1673, Molière était inhumé, de nuit, au cimetière Saint-Joseph, aide de la paroisse Saint-Eustache.

Le 14 avril 1695, La Fontaine, qui, selon Cailhava, avait demandé « que ses reliques fussent déposées dans le tombeau où reposaient celles de son ami », fut enterré dans le cimetière Saint-Joseph, « à l’endroit même où Molière avait été mis 22 ans auparavant », dit l’abbé d’Olivet, quoique l’acte d’inhumation du Fabuliste désigne formellement comme lieu de sépulture le Cimetière des Innocents.

Mais admettons, avec la tradition, que La Fontaine ait été enterré à côté de Molière.

Dans quelle partie du cimetière Saint-Joseph placerons-nous la grande tombe de pierre, élevée d’un pied hors de terre, que la veuve de Molière y avait fait porter ? « Au milieu du cimetière », où l’auteur du *Parnasse français*, Titon du Tillet, la voyait encore en 1732 ; « au pied de la croix », dit une lettre adressée à l’abbé Boyvin par une personne qui avait assisté aux funérailles de Molière.

Mais un autre témoin oculaire, ancien chapelain de Saint-Joseph, prétendait que le corps n’était pas sous cette tombe, mais « dans un endroit plus éloigné, attenant à la maison du chapelain », et c’est sur cette indication que les fouilles furent pratiquées, comme nous le verrons plus loin, lors de la suppression du cimetière Saint-Joseph.

Autre version : si l’on en croit l’*Essai sur la Musique* de De La Borde[[126]](#footnote-126) on creusa, vers 1750, dans le cimetière, une fosse où l’on trouva les deux cercueils, qu’on transporta dans l’église « où ils étaient encore en 1780 ».

À quoi M. Paul Lacroix répond que les cercueils avaient été remis à leur place primitive entre 1780 et 1792, ce qui s’accorde peu avec le *Magasin encyclopédique* de Millin[[127]](#footnote-127).

On peut lire les procès-verbaux qui furent alors dressés, dans le tome VIII du *Musée des Monuments français* d’Alexandre Lenoir (p. 161 à 172) : Molière fut exhumé le 6 juillet 1792, en présence de deux commissaires de la section et du vicaire Fleury ; on chercha ses restes, non pas au pied de la croix, non pas au milieu du cimetière, mais « près d’une petite maison située à l’extrémité ».

La Fontaine ne fut exhumé que cinq mois après, le 21 novembre, et pris « au pied de la croix » !

En présence de tant d’indications vagues ou contradictoires, et de ces déplacements successifs, ne nous est-il pas permis de dire que c’est grand hasard si, dans les dépouilles exhumées en 1792, il se trouvait une parcelle des cendres de ces grands hommes ? Et c’est pour vous prier, Messieurs, de vouloir bien écarter tout d’abord la question d’authenticité qu’il m’a paru nécessaire de vous rappeler qu’ici la tradition était constamment démentie par les textes.

Cette question, d’ailleurs, ne vous semble-t-elle pas très secondaire ? C’est la mémoire, et non la poussière des grands hommes, qu’il convient d’honorer. Dans quelle partie de l’église Saint-Roch retrouver aujourd’hui les restes de Corneille, le marbre placé sur le pilier des orgues ne remontant pas au-delà de l’année 1821 ? De même pour Racine, inhumé à Saint-Etienne-du-Mont, dans un endroit très éloigné peut-être de sa plaque commémorative. — Le corps de Shakespeare repose à Stratford-sur-Avon, dans une église de campagne ; son véritable tombeau n’est qu’un cénotaphe, mais élevé à Westminster, dans la sépulture des Rois !

Nous ne pensons donc pas que le Comité doive s’attarder davantage à cette puérile question d’authenticité, qui ne saurait être rigoureusement résolue que par la négative.

Tout ce qu’il est strictement permis d’affirmer, c’est que « les restes conservés aujourd’hui au cimetière du Père-Lachaise sont bien ceux exhumés en 1792, et que l’on reconnut à cette date, à tort ou à raison, être Molière et La Fontaine. »

En effet, pendant sept ans, les restes, soigneusement « mis en caisses » et étiquetés, furent abandonnés, d’abord dans un caveau de la chapelle Saint-Joseph, puis dans un grenier, au-dessus du corps de garde de la section. En octobre 1798, il fut question de transférer les cendres de Molière à l’école centrale de Panthéon, celles de La Fontaine à l’école centrale des 4 Nations : on ne donna pas suite à ce projet, et les deux corps continuèrent à rester privés de sépulture.

Une lettre d’Alex. Lenoir, que notre collègue M. J.-J. Guiffrey a bien voulu nous communiquer, appelait sur ce fait l’attention du ministre de l’intérieur, François de Neufchâteau, et, à la date du 22 mars 1799, demandait leur translation à l’Elysée du Musée des Monuments français, qu’il venait de créer. Un arrêté du Directoire, du 16 avril suivant, les fit transporter, le 7 mai, dans ce jardin, avec les restes de Turenne, et des monuments leur furent élevés.

A la suppression du Musée, en 1817, un arrêté du préfet de la Seine, M. Chabrol de Volvic, fit transporter au cimetière de l’Est, les restes le 6 mars, les sarcophages le 2 mai suivant.

M. Anatole de Montaiglon vous a rendu compte, Messieurs, dans la précédente séance du Comité, de la visite que nous avons faite au Père-Lachaise, le *22* novembre dernier, M. de Montaiglon, M. Mareuse et moi, délégués par la sous-commission des Inscriptions nouvelles.

Nous avons constaté, Messieurs, que les deux tombes réclamaient, à la vérité, quelques réparations, mais ne méritaient aucunement les épithètes d’« affreuses » et de « pitoyables »[[128]](#footnote-128). Certes, Molière et La Fontaine devraient avoir d’autres monuments, et nul plus que nous ne serait porté à leur en accorder d’exceptionnels ; mais si nos prétentions sont modestes, c’est qu’on ne pourrait, sur place et en l’état, leur élever des tombes dignes de leur mémoire ; à notre humble avis, le monument de Molière et de La Fontaine doit ou dépasser absolument tous ceux du voisinage (ce qui entraînerait, outre l’exhumation et le déplacement, des travaux et des dépenses considérables), ou demeurer modeste, comme il convient assez à ceux qu’on a longtemps appelés le « Bonhomme » et le « Contemplateur ».

En 1822, le sculpteur Mansion demandait à la Comédie française 70 000 fr. pour un projet qui ne fut pas accepté. Il faudrait dépenser le double aujourd’hui ; et tout l’effort de l’artiste n’atteindrait pas peut-être à la simple éloquence de ces deux noms gravés à côté l’un de l’autre.

D’ailleurs, un de nos honorables collègues, que nous avons tout lieu de croire bien informé[[129]](#footnote-129), ayant déclaré à la sous-commission des Inscriptions nouvelles que le Panthéon serait bientôt rendu au culte des grands hommes, nous avons pensé qu’il n’y avait pas lieu de demander maintenant de dispositions définitives, mais de rendre, à titre provisoire, les monuments actuels plus dignes des génies auxquels ils sont consacrés.

Cinq pierres, placées en arrière des tombeaux, paraissent attendre des inscriptions : il nous a semblé qu’on ne saurait mieux remplir celle du milieu, qui sert en quelque sorte de trait d’union entre les deux tombes, qu’en y faisant graver la célèbre épitaphe de Molière par La Fontaine, qui non seulement nous a paru tout à fait topique et de circonstance, mais qui est la meilleure — on le croira sans peine —, des 50 ou 60 pièces de vers composées après la mort de Molière :

Sous ce tombeau gisent Plaute et Térence,

Et cependant le seul Molière y gît.

Leurs trois talents ne formaient qu’un esprit

Dont le bel art réjouissait la France.

Ils sont partis ! Et j’ai peu d’espérance

De les revoir. Malgré tous nos efforts,

Pour un long temps, selon toute apparence,

Térence, et Plaute, et Molière sont morts !

A droite et à gauche seraient deux plaques, d’une lecture plus facile que les microscopiques inscriptions latines gravées sur les sarcophages, et qui seraient ainsi disposées :

Jean

DE LA FONTAINE,

Né à Château-Thierry,

Baptisé à Saint-Crépin, le 8 juillet 1621,

Membre de l’Académie française.

Mort à Paris, rue Plâtrière, le 13 avril 1695.

Jean-Baptiste

POQUELIN MOLIÈRE,

Né à Paris,

Baptisé à Saint-Eustache, le 15 janvier 1622,

Fondateur de la Comédie française.

Mort à Paris, rue de Richelieu, le 17 février 1673.

Deux médaillons de bronze, scellés dans les panneaux extrêmes, compléteraient dignement la décoration du monument restauré, d’aspect modeste, à la vérité, mais déjà consacré par quatre-vingts ans de pèlerinages non interrompus.

G. MONVAL,  
Membre du Comité des Inscriptions Parisiennes,   
Secrétaire de la Sous-Commission des Inscriptions Anciennes.

## H. Moulin : Molière et l’Édit de Nantes. MM. Scribe et Villemain à l’Académie

source : « Molière et l’Édit de Nantes. MM. Scribe et Villemain à l’Académie », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome IV, no 37, avril 1882, p. 12-14.

[1882

Les quelques lignes de M. L…, insérées dans le dernier numéro du *Moliériste*, ont réveillé chez moi des souvenirs d’un demi-siècle, et m’ont reporté par la pensée à la réception académique de M. Scribe. J’y assistais, et c’était, si ma mémoire est fidèle, en janvier 1836 ; il n’y a plus aujourd’hui de survivant un seul académicien de ce temps-là.

Bien que près de cinquante ans se soient écoulés depuis lors, je vois et j’entends encore le récipiendaire et le directeur. L’un et l’autre, bien inspirés, eurent pour leur discours un très heureux début.

Rappelant le mot du doge de Gênes, fort étonné de se trouver dans les galeries de Versailles : « Au milieu de toutes les illustrations qui m’entourent, dit M. Scribe, au milieu de toutes les pompes littéraires qui viennent ici s’offrir à mes souvenirs ou à mes yeux, ce qui devrait m’étonner le plus, c’est ma présence. »

« Votre discours, Monsieur, lui répondit spirituellement M. Villemain, a réussi comme une de vos comédies ; et vous venez de retrouver ici les applaudissements qui suivent votre nom sur tous les théâtres de la France et presque de l’Europe. » Toute cette réponse, dite comme M. Villemain savait dire, fut un petit chef-d’œuvre de délicatesse, de grâce, et parfois de fine ironie. « Jamais M. Scribe n’avait été aussi finement critiqué, aussi spirituellement loué »[[130]](#footnote-130).

Au début, la main du directeur était gantée de velours, mais bientôt la griffe se laissa apercevoir. Quand il vint à parler à M. Scribe « de ses colonels en retraite, de ses vieux et braves soldats, de ses guerriers, de ses lauriers », il accompagna sa phrase d’un « pardon, Monsieur » qui provoqua le sourire et les bravos de l’auditoire. Ce « pardon, Monsieur » fut dit d’un ton, accentué d’un geste et d’un regard, dont ne sauraient se rendre compte ceux qui n’ont ni entendu ni vu l’orateur, et que seraient impuissants à reproduire ceux qui l’ont applaudi.

M. L… s’étonne que M. Villemain, « qui connaissait et l’histoire littéraire et l’histoire politique, qui avait en outre une excellente mémoire, ait passé sous silence la mention très originale de l’édit de Nantes. »

J’ai eu l’honneur de connaître quelque peu M. Villemain, et j’ai de bonnes raisons pour affirmer que l’erreur historique de M. Scribe n’avait point échappé à sa sagacité. Mais il était homme du monde, bon pour tous ses confrères, malgré la tendance de son esprit à l’épigramme, indulgent pour les torts littéraires, et il se serait fait scrupule de donner à un confrère, sur le seuil de l’Académie, une leçon d’histoire devant une assemblée sympathique, qui n’était venue que pour applaudir le nouvel élu.

Je m’étonne seulement qu’il ne l’ait pas charitablement averti dans le tête-à-tête. Je m’étonne bien plus encore qu’aucun des membres de la commission devant laquelle le récipiendaire avait lu son discours avant de le prononcer en séance publique, ou n’ait pas vu la grossière erreur, ou n’en ait pas prévenu l’auteur.

C’était une révélation qui devait apparemment lui venir d’un ami, ou peut-être d’un ennemi. Toujours est-il que l’erreur fut relevée, quelques semaines après la réception, par je ne sais plus quel critique, et que si la fameuse phrase « la comédie de Molière nous parle-t-elle de la révocation de l’édit de Nantes ? » fut prononcée en pleine Académie, et textuellement imprimée dans les premiers exemplaires du discours, des cartons réparateurs la firent disparaître des derniers, où on l’eût vainement cherchée.

Meilleur et plus indulgent en vieillissant, — « *Mollior ac melior veniente senectâ* », je pardonne volontiers à M. Scribe cette violence à l’histoire, comme toutes celles par lui faites à la grammaire et à la poésie. Je les lui pardonne en faveur des jouissances que son théâtre a données à ma jeunesse et à mon âge mûr.

Le temps présent n’est-il pas trop oublieux des qualités de l’auteur de *Bertrand et Raton*, et trop dur pour ce grand amuseur de son siècle ? « Dans tout genre de littérature, toute célébrité durable est un grand titre, et il n’est donné à personne d’amuser impunément le public pendant vingt ans de suite. »

C’est M. Villemain qui a dit cela à M. Scribe lui-même, qui pourrait aujourd’hui ne pas être de l’avis du célèbre critique, et ne pas partager son appréciation ?

H. MOULIN.

## Charles-Louis Livet : Une question de droit à propos du *Tartuffe*

source : « Une question de droit à propos du *Tartuffe* », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome IV, no 37, avril 1882, p. 15-21.

[1882

Notre collaborateur M. Ch. Livet vient de terminer, pour la librairie Paul Dupont, une édition du Tartuffe, précédée d’une notice, accompagnée de notes sur tous les points qui ont paru réclamer des éclaircissements, et suivie d’un lexique où il s’est appliqué à justifier, par de nombreux exemples pris dans les contemporains, les mots et tours de phrase employés par Molière.

S’agit-il de la « donation entière » faite par Orgon à Tartuffe :

Je ne veux point avoir d’autre héritier que vous,

Et je vais de ce pas, en fort bonne manière

Vous faire de mon bien donation entière.

Un bon et franc ami, que pour gendre je prends,

M’est bien plus cher que fils, que femme et que parents.

Voici le commentaire de M. Livet sur ces vers ; suffisant pour les lecteurs auxquels il est destiné, il comporte quelques développements qui trouveront naturellement leur place dans notre Recueil :

L’exhérédation de ses enfants par Orgon n’était pas possible en droit, et il ne faut voir là qu’un moyen de comédie, une de ces conventions comme celle, par exemple, en vertu de laquelle un mariage décidé est immédiatement conclu par la signature du contrat. Les exhérédations n’étaient pas arbitraires ; elles ne pouvaient être faites que pour des causes légitimes et véritables exprimées dans l’acte :

*Bis septem causis exhœres filius esto :*

*Si patrem feriat aut maledicat ei, etc.*

Aucune des quatorze causes d’exhérédation ne pouvait s’appliquer à Damis ou à Marianne. Orgon eût-il eu, d’ailleurs, des motifs légitimes pour les déshériter, il pouvait toujours révoquer son acte ; ne l’eût-il pas révoqué, il aurait suffi que la réconciliation entre lui et ses enfants fût connue par sa conduite à leur égard, pour que l’exhérédation fût nulle de plein droit. »

[Plus loin]

La donation entière faite par Orgon n’était pas possible devant les lois du temps.

En effet, dans la coutume de Paris, la donation entre vifs devait réserver aux enfants au moins leur légitime, c’est-à-dire la moitié de la part héréditaire de chacun d’eux, part différente pour les cadets et pour l’aîné. Celui-ci, en effet, outre les fiefs relevant directement de la couronne, comme duchés, comtés, marquisats, qui lui revenaient en récompensant ses cadets, avait encore un préciput consistant dans le château ou principal manoir du fief, avec cour, basse-cour, jardin ; outre son préciput, l’aîné de deux enfants, Damis par exemple, avait droit aux deux tiers du reste des fiefs, Marianne au tiers restant. Par suite, la légitime, ou demi-part de l’héritage, était donc d’un tiers pour Damis, d’un demi-tiers ou d’un sixième pour Marianne ; de plus, Orgon, veuf et remarié, ne pouvait donner au-delà de ce que le moins-prenant de ses enfants,

Marianne, par conséquent, avait à recevoir dans sa succession : or, la légitime de Marianne étant d’un sixième de la fortune d’Orgon, celui-ci ne pouvait disposer de plus d’un sixième en faveur de Tartuffe, déduction faite du préciput assuré à l’aîné. »

[Plus loin encore, lorsque M. Loyal vient « signifier l’exploit de certaine ordonnance », nouvelle remarque :]

Ni Orgon, Tartuffe ou le notaire n’avaient eu le temps de faire *insinuer*, c’est-à-dire enregistrer l’acte de donation, formalité sans laquelle il n’était pas valable ; ni Tartuffe n’avait eu le temps de faire rendre une ordonnance définitive permettant à un huissier de sommer Orgon de "vider d’ici". Dans ce passage, comme dans toutes les comédies, il est de convention que l’auteur supprime les formalités légales.

Quant aux garnissaires, imposés au nombre de dix par le sergent, ils auraient dû l’être en vertu d’un jugement ; mais ce jugement n’a pu être rendu que grâce aux conventions théâtrales.

[Enfin :]

L’ingratitude de Tartuffe était une cause de nullité de la donation : « Les donations entre vifs, quoique irrévocables de leur nature, peuvent être révoquées par la survenance des enfants et pour cause d’ingratitude. » — Cette révocation pouvait offrir à Molière un dénouement facile si, d’ailleurs, la donation entière n’avait été nulle de plein droit, à cause des enfants qui ne pouvaient être dépouillés de leur légitime. Si donc Molière a adopté un autre dénouement, c’est de dessein bien arrêté : l’intervention du Roi et les éloges qui lui sont donnés assuraient la représentation de la pièce…

Molière abuse ici de la maxime fondamentale du droit français : *Si veut le Roi, si veut la Loi :*

Quæ vult Rex fieri, sanctæ sunt consona Legi.

(Nov. 105, *cap*. 2, *ad fin.)* et de cette autre : « Le Roi est le principe et le terme de toutes les justices. » (Pocquet de Livonière). Le droit que Molière prête au Roi de rompre le contrat passé entre Orgon et Tartuffe ne peut s’expliquer que de deux façons : ou bien il reconnaissait, avec Louis XIV, qui a émis cette prétention dans ses *Mémoires* (Ed. Dreyss, I, 209), que « les Rois sont seigneurs absolus, et ont naturellement la disposition pleine et libre de tous les biens, tant des séculiers que des ecclésiastiques, pour en user comme sages économes » ; ou bien il fait d’Orgon un seigneur, duc, marquis, comte ou baron, dont les fiefs relèvent directement du Roi, à qui il doit foi et hommage, et qui n’en accepterait pas la transmission à Tartuffe. » — Le plus simple est de voir dans l’intervention royale, comme dans la donation elle-même, impossible en droit, un moyen de théâtre, et non l’application d’un droit quelconque, inattaquable devant le Parlement ou toute autre cour souveraine.

Incidemment, mais sans qu’il y ait ici une question de droit à soulever, remarquons une contradiction entre M. Loyal,

1783- *Qui viendra* seulement passer ici la nuit

Avec dix de *ses* gens, sans scandale et sans bruit, et M. Loyal invitant Orgon :

1790. A vider de céans jusqu’au moindre ustensile.

On comprend qu’Orgon ne puisse enlever ses meubles, puisqu’il y a donation entière, et que M. Loyal fasse coucher dans la maison dix garnissaires pour les garder ; mais alors comment l’oblige-t-on à vider jusqu’au moindre ustensile ?

Sans nous arrêter à ce point incident, revenons à la question principale de la donation. — Voici des considérations nouvelles et des faits à l’appui des principes posés plus haut :

1o La donation devait réserver la légitime des enfants :

En juillet 1632, il fut jugé à la seconde chambre des Enquêtes du Parlement de Toulouse qu’une mère ayant fait donation à son frère, à la charge de payer à chacun de ses enfants la somme de six cents livres pour leur légitime, la donation serait révoquée à concurrence de la légitime des enfants, ladite somme de six cents livres n’étant pas suffisante pour le droit que la nature donnait aux enfants sur les biens de la mère.

Combolas, qui rappelle cette décision, fait remarquer, d’accord avec Bartole, qu’une donation faite par le père ou la mère, doit être entièrement révoquée « quand le père la fait de propos délibéré au préjudice de ses enfants. » — C’était le cas d’Orgon et de Tartuffe.

Le respect de la légitime des enfants était tel aux yeux de la loi que si le père, pour frauder son fils, avait vendu tous ses biens, le contrat de vente pouvait être cassé jusqu’à la concurrence de la légitime ; la coutume de Paris allait même jusqu’à annuler en faveur des enfants l’aliénation des biens que leurs pères ont reçus de leurs aïeux. (*Décisions et Arrêts* recueillis par M. de Combolas, liv. VI, ch. XXXII).

2o Nécessité de l’insinuation ou enregistrement :

Un père, ayant fait donation de ses biens à un tiers, réserve faite de la légitime de ses enfants, était mort avant d’avoir fait insinuer (enregistrer) l’acte de donation. La donation fut cassée le 24 janvier 1630 en la Grand’Chambre du Parlement de Toulouse ; l’arrêt se fondait sur ce que la donation n’était valable qu’à partir du jour de l’insinuation, et que l’insinuation était de rigueur avant le décès du donateur, à cause du motif pour lequel elle était exigée. En effet, les jurisconsultes Ferrières et Guy Pape ont pensé « qu’une des raisons de l’insinuation est *ne quis impetu aliquo, sine judicio, tanquam prodigus donet*. Voilà pourquoi, ajoute Combolas (*ouvr. cit*., liv. VI, ch. III), elle se doit faire devant le juge ordinaire, afin qu’il ait connaissance de celui qui fait la donation, et qu’il puisse s’informer s’il a été induit ou forcé, ou s’il donne volontairement, et afin qu’en donnant son bien il ne soit pas trompé. »

À Paris, où demeurait Orgon, l’insinuation ou enregistrement se faisait au Châtelet ; il aurait été facile au juge de voir : 1o que la donation d’Orgon ne réservait pas la légitime des enfants, puisqu’elle était entière ; — 2o qu’elle était faite dans le but de dépouiller les enfants ; — 3o qu’elle comprenait même, étant entière, les biens reçus des aïeux ; — 4o qu’Orgon *impetu aliquo*, *sine judicio*, *tanquam prodigus donaverat ;* — et, en somme, que pour tous ces motifs réunis, la donation devait être annulée.

Mais d’un autre côté, l’acte n’ayant pu être soumis à l’enregistrement, il n’y avait pas à en réclamer l’annulation : il était nul de plein droit.

Donc, toute l’histoire de la donation dans le *Tartuffe*, n’est qu’une convention dramatique, et le dénouement qui termine la pièce devait être, comme tout le reste, laissé à la libre disposition de l’auteur, sans qu’il y ait même à s’occuper du droit qu’avait ou n’avait pas le Roi de rompre un contrat, de la faculté qui restait à Orgon de demander la révocation de sa donation, en invoquant l’ingratitude du donataire ; — Donation et annulation, sont également des fictions dramatiques.

Ce qu’il fallait démontrer.

Ch. -L. LIVET.

## Ernest Thoinan : Papillon de la Ferté parent de Molière. (Recherches)

source : « Papillon De La Ferté parent De Molière. (Recherches) », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome IV, no 37, avril 1882, p. 22-25.

[1882

Dans le no 32 du *Moliériste* (1er novembre 1881) notre directeur faisait appel à tous les moliéristes pour rechercher quel pouvait être le degré de parenté existant entre les Papillon et les Poquelin, et cela parce que l’intendant des Menus plaisirs du Roi, le sieur Denis Papillon de la Ferté, s’était flatté d’appartenir à la famille de Molière. Je ne puis, hélas ! élucider la question d’une façon définitive, mais je crois devoir fournir aujourd’hui quelques renseignements dont l’utilité, par rapport au problème à résoudre, ne se réalisera toutefois que si l’hypothèse proposée vient à être reconnue juste. Du reste, à défaut de cette consécration, mes renseignements ne seront pas entièrement dénués d’intérêt puisque, comme on le verra, ils touchent de très près à une parente par alliance du grand comique.

Si Papillon était parent de Molière par le fait du mariage de Geneviève Béjart, belle-sœur de Molière, avec Jean-Baptiste Aubry, fils de Léonard Aubry et d’Anne Papillon, il faut avouer qu’il aurait eu plus de profit à se taire qu’à revendiquer l’honneur de cette parenté. Celle-ci, passablement vague et d’ailleurs très éloignée, ne devait, en tout état de cause, lui procurer qu’un bénéfice d’amour-propre assez mince, tandis qu’au contraire les recherches sur les origines de sa famille, auxquelles il s’exposait, pouvaient avoir pour conséquence des découvertes très peu flatteuses. C’est ce dont on sera forcé de convenir quand on aura lu ce qui suit, extrait d’un Factum du temps, plein d’informations sur les Papillon et surtout sur les Aubry-Papillon qui s’allièrent aux Béjart :

« Pour reprocher valablement Sébastien Aubry, vulgairement appelé le petit Aubry, il n’y aurait qu’à dire son nom tout seul, et sans y ajouter aucune autre chose ; nommer le petit Aubry, c’est faire en trois mots un amas horrible de tous les reproches et de toutes les infamies.

Son père, (Léonard Aubry) était un maître Paveur, qui a toujours fait paraître beaucoup de probité dans son emploi, qui a vécu avec assez d’honneur selon sa condition, qui est mort dans l’estime de tout ceux de sa connaissance, et qui après tout n’eut jamais d’autre confusion ni de plus grand déplaisir en vivant et en mourant, que d’avoir vu dans sa nombreuse famille deux de ses fils et une de ses filles, qui en avaient toujours été le déshonneur, l’opprobre et le rebut dès les premières années de leur plus tendre jeunesse.

La mère du petit Aubry, laquelle est encore en vie et qu’on appelle Anne Papillon, a le malheur et la honte d’avoir esté la sœur de ce fameux maître d’escrime et infâme gladiateur Papillon, qui ne fut point pendu ni roué, mais qui mérita mille fois de l’être : Le petit Aubry est digne neveu de cet oncle mort, et peut passer pour son image vivante, non-seulement selon la chair et le sang, mais encore selon les mœurs et l’esprit.

Le plus âgé de ses deux frères est maître paveur, on le nomme Jean Aubry, dit des Carrières ; il a épousé la sœur de la Molière (Geneviève Béjart) qu’il a autant déshonorée par son alliance, qu’il a été diffamé lui-même par cette prostituée.

Le second frère du petit Aubry s’appelait Nicolas ; c’était un débauché, un prodigue, un cruel d’indignation, un bretteur, un brigand, un assassin de profession ; il fut tué très justement, mais il mourut très misérablement dans la rencontre du vol et de l’assassinat qu’ils commirent eux deux ensemble sur le grand chemin de Chaillot au mois d’Octobre de l’année 1669.

Marie Aubry est la seule de toutes les quatre sœurs du petit Aubry qui soit connue par ses désordres. Il suffirait pour la reprocher légitimement, de lui reprocher publiquement, que d’une part elle est sœur de Sébastien Aubry, c’est-à-dire du plus scélérat des hommes vivants, qui sont présentement à pendre ou à rouer, et que d’autre part elle est nièce de feu Papillon, c’est-à-dire du plus infâme de tous les hommes morts qui aient été pendus ou roués ; car en effet voilà les deux reproches les plus honteux et les plus forts qui puissent être faits en justice contre une personne qui n’aurait eu garde d’y paraître, si parmi tout le sang corrompu qui coule dans ses veines, il en était resté une seule goutte qui ne le fut pas, pour lui former quelque pudeur sur le visage, ou quelque retenue dans l’esprit. […] Presque tout Paris sait qu’elle a prostitué son corps et son âme à des gens de tous âges, de tout sexe, de tous pays, de toutes humeurs et de toutes conditions, et cette notoriété publique vaut bien autant qu’une preuve par écrit [etc.].

Quoique le petit Aubry soit le cadet de ses deux frères et de ses quatre sœurs, néanmoins on peut soutenir qu’en matière de scélératesses et d’abominations, il a pris le préciput et le droit d’ainesse sur le plus méchant de ses deux frères et sur la seule méchante de ses quatre sœurs ; Car enfin, il y a très peu de gens en France, qui entendant parler du petit Aubry, ne s’écrient en même temps, c’est un Imposteur, un Calomniateur, un Assassin, un Voleur, un Blasphémateur, un Athée ; c’est un homme qui a toujours eu les mains pleines du sang et du bien d’autrui ; en un mot c’est un personnage couvert de toutes sortes de crimes, et sans aucune exception, ou pour finir cet endroit par l’excellente et admirable expression du plus juste de tous les poètes satiriques, c’est un monstre rempli de toutes sortes de vices et sans aucune vertu […] Sebastien Aubry est convaincu de vingt-trois différents vols et assassinats qu’il a commis, tant de jour que de nuit, tant sur les grands chemins qu’ailleurs, tant lui seul qu’avec d’autres gens de sa trempe […] »

Cette diatribe très colorée est de Guichard. Le malheureux avait affaire à forte partie ; il se défendait contre Lully dont les accusations mensongères, moins habiles toutefois qu’impudentes, avaient excité sa verve et déchaîné toute sa fureur. Mais ce n’est pas ici le lieu de chercher à justifier le langage violent et fortement imagé d’un plaideur révolté et indigné de la procédure tortueuse et des machinations embrouillées dans lesquelles son adversaire l’enserrait. Il s’agit seulement de savoir si le fonds de ce qu’il dit est vrai, et malheureusement pour les Aubry-Papillon, il nous faut constater, après vérification, que Guichard n’a rien inventé. Papillon le maître d’armes, Nicolas et Sébastien Aubry-Papillon, ainsi que leur sœur Marie, furent bien tels qu’il les a dépeints.

Si, en se faisant gloire d’un lien de parenté quelconque avec Molière, Papillon de la Ferté s’appuyait sur ce qu’il comptait parmi ses ascendants Papillon le bretteur, ses dignes neveux et sa peu vertueuse nièce, n’était-ce pas venir naïvement se brûler à la chandelle ? Espérons, pour l’intendant des Menus, qu’il appartenait à une autre famille de Papillon ayant des antécédents moins détestables que celle dans laquelle Lully prenait ses amis et complices !

Enfin notons, pour finir, que si Guichard dans sa haine contre les Aubry ne reproche à Jean Aubry, dit des Carrières, que sa triste parenté, c’est qu’à coup sûr il ne trouva pas autre chose à dire contre lui ; l’époux de Geneviève Béjart fut donc plus estimable que ne le furent son oncle, ses deux frères et l’une de ses quatre sœurs.

Er. Thoinan.

# Tome IV, numéro 38, mai 1882

## L’hérésie de M. Scherer

source : « L’hérésie de M. Scherer », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome IV, no 38, mai 1882, p. 35-39.

[1882

« Il n’y a pas moyen de se dérober à la conviction que Molière est *aussi mauvais écrivain qu’on peut l’être* lorsqu’on a, du reste, les qualités de fond qui dominent tout, les dons d’inspiration qui emportent tout.

Il y a des vices profonds dans la conception du *Misanthrope*. Le titre est faux ; le caractère d’Alceste, exagéré et inconséquent, burlesque et rebutant, ambigu, insaisissable, inintelligible. Cet individu est un fou pour lequel il est impossible d’éprouver d’autre sentiment que celui de la pitié ; un maniaque à enfermer dans une maison de santé. La conception de l’artiste lui a gauchi entre les mains. L’amour d’Alceste pour Célimène n’est pas vraisemblable.

Molière est un poète extrêmement négligé ; il cheville continuellement, horriblement ; il n’a pas seulement des dires inutiles, mais des répétitions fatigantes ; ses phrases ne constituent pas seulement des redites, mais elles se suivent par voie de juxtaposition, sans se lier, sans se combiner organiquement, ce qui donne au discours une allure traînante ; la lecture à haute voix des vers de notre grand comique est tout à fait laborieuse et ingrate.

Molière, pour faire le vers, donne *constamment* des synonymes *oiseux* de l’expression qu’il vient d’employer […] Ses équivalents et ses paraphrases alanguissent et alourdissent le style […] Ce qu’on pourrait appeler le tic de Molière est plutôt encore la négligence d’un écrivain trop pressé de produire. Mais la pesanteur qui en résulte n’affecte pas seulement un trait, un vers, elle gâte des passages entiers, et combien de fois la prolixité du style, s’alliant à l’afféterie du langage, ne produit-elle pas l’amphigouri ! […] Fénelon parle quelque part du galimatias de Molière[[131]](#footnote-131). Le mot est dur : l’est-il trop, en regard du passage où Célimène reproche à Alceste ses soupçons ? […]

Le *Misanthrope* passe pour l’une des mieux écrites parmi les pièces de Molière ; *c’est le contraire qui est vrai*. Les trois premiers actes du *Tartuffe* sont beaucoup moins négligés. Les défauts reparaissent avec le quatrième. N’est-il pas vrai qu’il y a des moments où l’on est prêt à s’écrier, dans le langage de Bélise :

Et les *pires* défauts de ce *puissant* génie

Sont ou le pléonasme ou la cacophonie.

Molière, en signalant ces deux vices du style, aurait-il eu quelque soupçon que c’étaient précisément ceux auxquels sa manière de travailler l’exposait le plus ? »

La pensée, chez lui, ne se développe pas en une complexité organique, dans laquelle chaque idée et chaque membre d’idée s’ordonne ou se subordonne ; Molière ne construit pas de période, parce qu’il ne conçoit pas les parties de la phrase ou du morceau dans leur enchaînement naturel. Il procède par réitération de l’expression ; il développe le sens au moyen de synonymies, de tautologies et de paraphrases.

J’ai dit que le style de Molière, lorsqu’il écrit en vers, est inorganique, partant monotone et traînant, et j’ai cru pouvoir en accuser la nécessité de l’improvisation qui ne lui permettait pas de concevoir avec plus de maturité ni de rédiger avec plus de soin. Obligé d’écrire en alexandrins et en rimes plates, le poète ne parvient à satisfaire les lois de cette versification qu’à force d’explétifs, de synonymes et de pléonasmes.

Un parallèle entre Molière et Racine, considérés comme écrivains, prendrait aisément quelque chose de cruel pour le premier. Les procédés de l’un sont aussi variés que ceux de l’autre sont monotones. Les mailles du discours sont aussi serrées chez l’auteur de *Phèdre* qu’elles sont lâches chez l’auteur du *Misanthrope*. »

\*  
\*   \*

Vous croyez, en lisant cela, à quelque « fumisterie » d’un petit journal tintamarresque, où quelque « poète de l’avenir », en quête de réclame, aura voulu s’égayer à vos dépens ? Point. Ces étranges révélations sont signées d’un critique éminent, M. Edmond Scherer, et occupent trois colonnes du grave *Temps*[[132]](#footnote-132), lequel compte parmi ses rédacteurs de nombreux moliéristes, MM. Legouvé, Sarcey, Mézières, P. Regnier, Loiseleur, Claretie, Aderer, Ephraïm, etc.

En vérité, c’est à se demander si le vent de folie qui souffle par intervalles n’ébranle pas les têtes les mieux équilibrées, et ne brouille pas les plus solides jugements !

Que répondre à de semblables critiques ?

Ouvrir son *Molière* au hasard, et relire à haute voix la première scène venue, pour se bien convaincre que le soleil éclaire toujours.

MM. Henry Fouquier dans le *xixe Siècle*, A. Racot, Valery-Vernier et Janus dans *Le* *Figaro*, Ch. Bigot dans *Le* *Siècle*, ont cru devoir répondre à M. Scherer.

*Le* *Moliériste* ne pouvait donc garder le silence. Bien qu’il reçoive avec beaucoup de philosophie cette excommunication majeure, il a fait appel à ses collaborateurs, et l’on va lire la réponse de plusieurs d’entre eux. Ce qui chagrine surtout M. Scherer, c’est le culte, l’adoration superstitieuse dont Molière serait l’objet de notre part, et qu’il assimile — ou peu s’en faut — aux extravagances des fakirs du jansénisme. Nous ne pouvons mieux faire, au début d’un plaidoyer *pro domo nostrâ*, que d’emprunter à un illustre fervent de Molière, à Sainte-Beuve, la page toute vibrante d’enthousiasme que notre « saint patron » lui inspira[[133]](#footnote-133).

Nous nous interdisons ici, de parti pris, les purs développements littéraires, préférant aux généralités brillantes les petits faits patiemment découverts et scrupuleusement contrôlés, ce qui n’est pas le propre des fanatiques ; mais, en présence d’une attaque aussi sérieuse, nous croyons pouvoir emprunter au plus autorisé, au moins déclamateur des critiques de notre siècle, une page écrite de génie, que nous pourrions appeler notre *Credo*, si nous avions d’autre religion qu’une « violente amour » pour celui qui nous paraît être la plus complète incarnation du génie français.

LA RÉDACTION.

## Sainte-Beuve : Aimer Molière !

source : « Aimer Molière ! », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome IV, no 38, mai 1882, p. 40-42.

[1882

Aimer Molière, j’entends l’aimer sincèrement et de tout son cœur, c’est avoir une garantie en soi contre bien des défauts, bien des travers et des vices d’esprit. C’est ne pas aimer d’abord tout ce qui est incompatible avec Molière, tout ce qui lui était contraire en son temps, ce qui lui eût été insupportable du nôtre.

Aimer Molière, c’est être guéri à jamais, je ne parle pas de la basse et infâme hypocrisie, mais du fanatisme, de l’intolérance et de la dureté en ce genre, de ce qui fait anathématiser et maudire ; c’est apporter un correctif à l’admiration même pour Bossuet et pour tous ceux qui, à son image, triomphent, ne fût-ce qu’en paroles, de leur ennemi mort ou mourant ; qui usurpent je ne sais quel langage sacré et se supposent involontairement, le tonnerre en main, au lieu et place du Très-Haut. Gens éloquents et sublimes, vous l’êtes beaucoup trop pour moi !

Aimer Molière, c’est être également à l’abri et à mille lieues de cet autre fanatisme politique, froid, sec et cruel, qui ne rit pas, qui sent son sectaire, qui, sous prétexte de puritanisme, trouve moyen de pétrir et de combiner tous les fiels, et d’unir dans une doctrine amère les haines, les rancunes et les jacobinismes de tous les temps. C’est ne pas être moins éloigné, d’autre part, de ces âmes fades et molles qui, en présence du mal, ne savent ni s’indigner, ni haïr.

Aimer Molière, c’est être assuré de ne pas aller donner dans l’admiration béate et sans limite pour une Humanité qui s’idolâtre et qui oublie de quelle étoffe elle est faite et qu’elle n’est toujours, quoi qu’elle fasse, que l’humaine et chétive nature. C’est ne pas la mépriser trop pourtant, cette commune humanité dont on rit, dont on est, et dans laquelle on se replonge chaque fois avec lui par une hilarité bienfaisante.

Aimer et chérir Molière, c’est être antipathique à toute *manière* dans le langage et dans l’expression ; c’est ne pas s’amuser et s’attarder aux grâces mignardes, aux finesses cherchées, aux coups de pinceau léchés, au *marivaudage* en aucun genre, au style miroitant et artificiel.

Aimer Molière, c’est n’être disposé à aimer ni le faux bel esprit ni la science pédante ; c’est savoir reconnaître à première vue nos Trissotin et nos Vadius jusque sous leurs airs galants et rajeunis ; c’est ne pas se laisser prendre aujourd’hui plus qu’autrefois à l’éternelle Philaminte, cette précieuse de tous les temps, dont la forme seulement change et dont le plumage se renouvelle sans cesse ; c’est aimer la santé et le droit sens de l’esprit chez les autres comme pour soi. — Je ne fais que donner la note et le motif ; on peut continuer et varier sur ce ton.

Nous pourrions nous arrêter ici, car ce qui suit dans Sainte-Beuve établit, entre Molière et les plus grands noms de notre littérature, un parallèle tout à l’avantage de Molière ; or, nous admirons Molière sans esprit d’exclusion, estimant que, dans l’universelle famille des poètes, depuis le vieil Homère jusqu’à Victor Hugo, notre contemporain, on peut trouver matière à plusieurs admirations et les concilier toutes.

Mais M. Scherer a nommé Racine, en déclarant qu’il préférait la perfection de l’auteur d’Athalie au génie trop inégal de l’auteur du Misanthrope. Donc, empruntons encore quelques lignes à Sainte-Beuve, et concluons avec lui :

Aimer, au contraire, et préférer Racine, ah ! c’est sans doute aimer avant tout l’élégance, la grâce, le naturel et la vérité (au moins relativement), la sensibilité, une passion touchante et charmante ; mais n’est-ce pas cependant aussi, sous ce type unique de perfection, laisser s’introduire dans son goût et dans son esprit de certaines beautés convenues et trop adoucies, de certaines mollesses et langueurs trop chères, de certaines délicatesses excessives, exclusives ? Enfin, tant aimer Racine, c’est risquer d’avoir trop de ce qu’on appelle en France le goût, et qui rend si dégoûtés[[134]](#footnote-134).

SAINTE-BEUVE.

## L. : La versification et le style de Molière

source : « La versification et le style de Molière », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome IV, no 38, mai 1882, p. 43-52.

[1882

Je voudrais, dans les lignes qui suivent, discuter brièvement l’appréciation de M. Scherer sur la versification et le style de Molière. Il me semble, en effet, qu’entre toutes les idées émises dans le *factum* intitulé par l’auteur lui-même « une hérésie littéraire », la plus saillante, c’est que Molière faisait mal les vers et que sa langue poétique était « inorganique ». Ce reproche est neuf assurément, et dépasse de beaucoup l’appréciation fameuse de Fénelon. Les autres n’ont pas le même mérite ; ils ont été réfutés cent fois, ce qui n’empêche pas M. Scherer de les reprendre pour son compte, et de nous les offrir, avec un sérieux de théologien, comme un corps de doctrines aussi original et aussi hardi que les propositions de Luther à la diète de Worms. Ainsi, l’exécution en deux lignes de la Comédie, « art limité qui laisse de côté les choses les plus profondes et les plus élevées de la nature humaine », la définition d’un mot célèbre, qui, en somme, n’existe point, la *vis comica*[[135]](#footnote-135), la reprise, médiocrement rajeunie, du réquisitoire de Jean-Jacques contre *Le* *Misanthrope*, cette affirmation que Molière, auteur, acteur et directeur, composait souvent très vite et que, par suite, il y a dans ses pièces, bien des taches et des faiblesses, etc., toute cette partie du travail de M. Scherer n’apprend rien à personne, et la réfuter serait recommencer une besogne déjà faite et bien faite. Ce qui est vraiment neuf, c’est de dire, comme M. Scherer, qu’en règle générale, Molière est « mauvais écrivain en vers », « poète extrêmement négligé » ; qu’il « cheville continuellement, horriblement » ; bien plus, que ses chevilles, à lui, ne sont pas de simples mots parasites, mais des vers, des tirades entières ; d’où une allure lâche et traînante, que « l’art de l’acteur déguise », mais qui « rend tout à fait laborieuse et ingrate la lecture à haute voix des vers de notre grand comique ».

Il faut rendre cette justice à M. Scherer qu’il ne se contente pas d’affirmer ; il essaie de prouver par une assez longue dissertation grammaticale ; et celle-ci lui paraît bien concluante : « que si, dit-il, ma démonstration laissait encore quelque doute dans les esprits… » J’avoue, pour ma part, que, sans parti pris aucun, je me trouve après cette lecture fortement convaincu du contraire de ce qu’avance M. Scherer, et je ne serais pas étonné que le même phénomène se soit produit chez beaucoup de ses lecteurs. Il attire en effet notre attention sur des points qu’il prétend établir avec une évidence irrésistible. Or, la démonstration terminée, il se trouve que rien n’est établi, car les exemples invoqués ruinent la thèse au lieu de l’appuyer.

Molière cheville, dit M. Scherer, en ce que, « pour faire le vers, il donne constamment des synonymes oiseux de l’expression qu’il vient d’employer. » À preuve, ces vers :

Il est bien des endroits où la pleine franchise

Deviendrait ridicule *et serait peu permise* […]

Serait-il à propos *et de la bienséance*

De dire à mille gens tout ce que d’eux on pense ? […]

J’entre en une humeur noire, *en un chagrin profond*,

Quand je vois vivre entre eux les hommes comme ils font.

Je vois, pour ma part, dans les fins de vers soulignées par M. Scherer, au lieu de « synonymes oiseux », une gradation ascendante très marquée. Dans les quatre premiers, c’est Philinte qui parle. Il estime, ce parfait homme du monde, que la pleine franchise serait non-seulement *ridicule*, c’est-à-dire matière à raillerie discrète, mais *peu permise*, c’est-à-dire capable de provoquer des protestations, des éclats, des scandales ; non-seulement elle serait hors de propos, chose fâcheuse, mais elle choquerait la *bienséance*, c’est-à-dire la loi suprême de l’homme bien élevé, plus respectable à ses yeux, plus sacrée que toutes les considérations morales. Les deux derniers vers sont du rôle d’Alceste ; ceux-là, est-il nécessaire de les expliquer ? Le dictionnaire seul nous apprend que l’*humeur*, même *noire*, est un sentiment plus faible que le *chagrin* : l’un est douloureux, l’autre n’est que désagréable. M. Scherer parle de l’art de l’acteur, qui sauverait ces faiblesses ; j’estime au contraire que des vers comme ceux-là inspirent et portent l’acteur : il n’a qu’à les comprendre pour les bien dire.

« Une répétition non moins fréquente chez Molière, continue M. Scherer, est celle du premier vers, que le second reproduit sans y rien ajouter, et, par conséquent, en le délayant et l’affaiblissant. » Il cite, comme exemple de ces tautologies :

Une telle action ne saurait s’excuser

Et tout homme d’honneur s’en doit scandaliser.

Je vous vois accabler un homme de caresses

Et témoigner pour lui les dernières tendresses…

Mais, encore une fois, voilà de ces exemples qui font sursauter le lecteur ; il s’attend à une preuve décisive, et, sur les neuf qu’on lui offre, il n’y en a pas une de probante, pas une qui supporte l’examen. Peut-on admettre que le *scandale*, c’est-à-dire l’éclat d’indignation bruyante, dise moins que le refus d’excuser ? N’y a-t-il pas une différence fort notable, en amour comme en amitié, entre caresser quelqu’un et aller pour lui jusqu’aux limites de la tendresse ? Qu’on relise, dans La Bruyère, le portrait de Théognis, l’homme à démonstrations, et l’on verra si, chez ce maître styliste, la gradation est mieux observée.

M. Scherer relève chez Molière encore l’afféterie, la prolixité, le galimatias du style amoureux. Mais n’est-ce point-là prendre une peine inutile ? Qui songe à défendre le jargon amoureux du grand siècle, les chaînes, les tourments, les flammes, les torches, les cœurs de tigre, les entrailles de rocher, etc., etc. ? Côté périssable et caduc d’une belle langue, que ce jargon. Du reste, il n’est point particulier au siècle de Molière ; il se retrouve à toutes les époques et dans toutes les langues ; partout et toujours l’amour a parlé un idiome spécial, souvent exagéré ou raffiné jusqu’au ridicule, passager comme toutes les modes. Molière le parlait comme il portait les habits de son temps, et, pour lui comme pour tous ses contemporains, cette défroque n’est rien de l’homme lui-même. Que dirions-nous en effet de Corneille et de Racine, qui le parlent comme lui et plus que lui ? Ne sentez-vous pas trop souvent à la lecture de Racine cet affadissement du cœur que l’on éprouve à respirer un parfum ranci ?

Le reproche le plus sérieux que fasse M. Scherer au style de Molière, l’argument capital de sa démonstration, c’est que ce style n’est « pas organique » ; les propositions, dit-il, y sont juxtaposées et non pas unies ; Molière « ne construit pas de période » ; c’est là « une particularité distinctive de sa manière d’écrire » ; ajoutons, avec Horace, pour compléter la pensée de M. Scherer :

*Ut nec pes nec caput uni*

*Reddatur formœ*[[136]](#footnote-136)*.*

Eh bien ! Cette absence de période est, à mon sens, la qualité maîtresse du style de Molière, la cause de sa souplesse et de sa variété, de son incomparable portée scénique. Ah ! La période ! Ce fléau du style français au dix-septième siècle, ce déplorable mécanisme grammatical, qui soporifie l’oraison funèbre et la tragédie, ce *ron-ron* majestueux et monotone du roi, du confident, du raisonneur et du pontife, cette forme creuse et vide que dédaignent La Rochefoucauld et Pascal, ce moule que brise La Bruyère et que Voltaire met en pièces ! Corneille n’est point périodique dans *Le* *Cid*, il l’est dans *Agésilas*, il l’est toutes les fois qu’il sommeille ou qu’il s’endort ; Bossuet l’est moins dans les *Sermons* que dans les *Oraisons funèbres ;* Fléchier et Campistron le sont toujours. Oui, cette période flasque et cotonneuse, dont les moindres défauts sont le vide ou la redondance, a souvent gâté la belle langue du dix-septième siècle ; c’est en dépit d’elle et non par elle que notre théâtre classique a été grand et fécond ; c’est elle qui a glacé celui du dix-huitième siècle et qui rend aujourd’hui si pénibles, si languissantes à la représentation les comédies de tous ces estimables Destouches, consciencieusement périodiques et majestueusement ennuyeux.

Qu’est-ce en effet que le théâtre, surtout le théâtre comique, sinon l’image de la conversation ? Le comble de l’art est d’y reproduire la vérité, la souplesse, l’imprévu, la familiarité, le langage parlé. Or, celui-ci est-il périodique ? Le raisonnement, la plainte, la colère de l’homme qui parle ont-elles la logique régulière, l’enchaînement voulu du discours écrit, fait pour être lu ? Les interruptions, les interjections rompent et coupent la parole ; la phrase procède non par enchaînement d’incidentes, mais par petites propositions courtes et vives, enchérissant les unes sur les autres. Cette parole, qui arrive aux lèvres, ne saurait ressembler au style qui passe par la plume. Comme le geste, elle n’a rien de géométrique ; elle est imprévue, soudaine, coupée ; elle jaillit au gré de la passion. Non qu’elle manque de logique ou d’harmonie ; elle a cette logique secrète et vivante de tout sentiment sincère et vif, cette harmonie qui règle la cadence du vers comique, au lieu de s’y asservir.

Toutefois, qu’on ne se méprenne point sur notre pensée ; nous haïssons, au théâtre, la période, mais non la tirade, au bon sens du mot, le « couplet », si l’on veut, chose toute différente. La tirade, c’est, à un moment du dialogue, une poussée plus vive, un jet plus nerveux de la pensée. Nul besoin de la période pour donner à la tirade l’élan et la force, ou plutôt celle-ci se sert de celle-là, comme de tous les autres mécanismes grammaticaux, dans la juste mesure des besoins de la pensée. Or, les tirades de Molière sont admirables pour la plupart, et beaucoup sont dans toutes les mémoires :

Je vous épouse, Agnès, et, cent fois la journée […]

Vos livres éternels ne me contentent pas […]

Il semble à trois gredins, dans leur petit cerveau […]

Ah ! Pour être dévot, on n’en est pas moins homme […]

Non, ce n’est pas, madame, un bâton qu’il faut prendre […]

Et tant d’autres, modèles achevés de style, de pensée, d’ironie, d’éloquence, « organiques » celles-là, comme un corps sain et robuste, où tous les membres s’accordent dans un ensemble parfait.

Encore une imprudence que de reprocher à Molière les « que » embarrassés. Le « que », répété jusqu’à la fatigue, n’est-il point la marque propre du style périodique au dix-huitième siècle ? Les grammairiens et les commentateurs ne cessent de le remarquer. Pouvait-il en être autrement avec la période, ses incidentes, ses replis, ses détours ? Le « que » en est le lien nécessaire ; c’est l’anneau de laiton indispensable à ces pièces ajustées, à ce squelette grinçant, quel que soit le maître qui l’emploie, Racine ou Corneille, Saint-Simon ou Bossuet.

Mais, tenons-nous en à Racine, ce « modèle de la diction irréprochable », selon M. Scherer, ce maître du chœur des poètes, dont la perfection doit écraser Molière, M. Scherer y compte bien : « Un parallèle entre Racine et Molière, considérés comme écrivains, prendrait aisément quelque chose de cruel pour le premier. » Et ce parallèle cruel, il se garde bien de s’en priver. Eh bien ! Retournant la phrase de M. Scherer, nous ne craignons pas de dire : « Tout parallèle entre Molière et Racine, quel que soit le point de vue, prend nécessairement quelque chose de cruel pour le second. » Nous ne parlons pas du caractère, (soyons généreux), qui, pourtant, est la moitié du talent, ni de la peinture des passions, qui nous semble, chez Molière, autrement vraie, naturelle et franche, ni de celle des mœurs, fausse par essence dans Racine, chez qui ce n’est souvent qu’une admirable mascarade, où se mêlent le casque et le chapeau à plumes, la cothurne et le talon rouge ; nous prenons seulement la langue et le style. N’y a-t-il pas, dans la langue de Racine, bien du convenu, un abus fatigant des termes généraux, l’aversion du mot propre, une teinte uniforme de noblesse, de la majesté fausse, du faux goût, de la fadeur, etc., etc. ? Que d’artifice dans cet art ! Que de monotonie dans cette harmonie ! que de contours effacés à force d’être polis ! Que de mollesse souvent et de remplissage ! Molière, dites-vous, fait souvent le second vers parce qu’il a fait le premier, méthode, à tout prendre, assez logique ; mais Racine ne fait-il pas, plus souvent encore, le premier vers uniquement parce qu’il a fait le second ? N’est-ce pas un véritable tic chez lui que les constructions du genre de celles-ci, qui consistent à remplir, à l’aide d’un participe, un premier vers naturellement vide :

J’en rends grâces au ciel, qui, *m’arrêtant sans cesse,*

Semblait m’avoir fermé le chemin de la Grèce

Et, l’amour seul alors *se faisant obéir,*

Vous m’aimeriez, madame, en me voulant haïr ?[[137]](#footnote-137)

La langue de Molière ! Mais c’est la plus originale qu’on ait jamais écrite en France, non la plus « parfaite », (la « perfection » suppose parfois plus de défauts évités que de qualités saillantes, plus de correction que de vigueur), mais la plus expressive et la plus riche, populaire jusque dans la noblesse, toujours puisée aux sources vives du génie national : c’est la langue de chaque âge, de chaque sexe, de chaque condition, de chaque art, de chaque métier. Son style, c’est le contraire de toute manière, si distinguée qu’on la suppose ; c’est la facilité même, c’est la verve en action… Mais n’allons pas redire, en l’affaiblissant, ce que Sainte-Beuve a dit d’une manière définitive ; n’allons pas surtout refaire contre Racine, que nous admirons très sincèrement, en dépit des adorations excessives ou imprudentes, un autre *factum*, cet article fameux de M. G. de Cassagnac, où il y avait en somme quelques vérités.

Résumons-nous. M. Scherer a soutenu par de pauvres arguments une mauvaise cause. Entre les divers reproches qu’il fait à Molière, les uns, dénués de toute preuve, ne se soutiennent pas ; les autres, examinés d’un peu près, tournent au détriment de sa thèse. Nous regrettons de voir un homme d’un rare talent, d’un esprit vigoureux et sain, reprendre, sans le rajeunir, un paradoxe déjà vieux et fort usé. Cet article restera, malheureusement pour l’auteur ; on le rappellera dans l’occasion, comme exemple d’erreur mémorable, à côté d’un passage analogue de la *Lettre à l’Académie*, de la lettre de Jean-Jacques à d’Alembert, de la diatribe de Schlegel.

Quel air est donc celui de Genève pour que ceux qui l’ont respiré s’en ressentent toujours ? Y a-t-il, dans la ville où le théâtre fut si longtemps maudit, quelque influence capable de fausser le jugement en matière dramatique ? On le croirait en voyant un écrivain si français à tant d’égards, un critique de grande race, se tromper à ce point, lorsque, par exception, il en vient à parler théâtre !

L…..

## Émile Moreau : À Georges Monval. Poésie

source : « À Georges Monval. Poésie », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome IV, no 38, mai 1882, p. 53-55.

[1882

Vous qui devez aimer à rire,

Mon très cher ami, très fervent,

Aimant la vivante satire,

Honorant le rire vivant ;

Gardien du marbre de Molière

Où la bêtise use ses dents,

À qui doit être familière

La liste de tous les pédants,

Dites-moi, Monval, dans quel antre,

Dans quel refuge souterrain,

Quel Vadius au large ventre

Gonflé de bière d’Outre-Rhin,

Quittant sa pipe en porcelaine,

Prit, au nom des sots mécontents.

La plume, et fit, tout d’une haleine,

Quatre colonnes dans *Le Temps*,

Pour prouver que ledit poète

Ne sait pas écrire en Français,

Et que la Gloire est une bête,

Et que deux siècles de succès

N’empêchent pas qu’on ne se blase ?

— L’art d’écrire tient en trois points,

Prétend-il : le mot, puis la phrase,

Faite d’un mot ou deux, au moins,

Après quoi vient le paragraphe :

Molière ignorait tout cela.

Molière bredouille : il agrafe

Au hasard son alinéa ;

Il fait sa phrase inorganique ;

Des mots, choisis sans art ni goût,

Il ignore la mécanique ;

Son discours ne tient pas debout ;

Sa rime, complaisante fille,

Accepte tout accouplement ;

Son vers boîte bas ; il cheville,

Cheville épouvantablement.

Bref, si l’on veut faire la somme

De tous ses défauts sur ses doigts,

On voit que le trait : « Le pauvre homme ! »

Revient dans *Tartuffe* six fois ;

Que ses héros, dans la colère

Ou l’amour, vont se répétant ;

Qu’un vieillard dit le mot : galère,

Vingt fois de suite en un instant ;

Qu’au second acte de *L’Avare*

Harpagon rabâche : « Sans dot ! »

À dix reprises, le barbare !

Comme s’il n’était d’autre mot…

Qu’il méconnaît la synecdoque,

Brave l’allitération,

Met les chevaux après le coche,

Qu’il ose, — abomination ! —

Faire un emploi risqué du trope,

Abuser des termes égaux :

Qu’Arnolphe et que le Misanthrope

Ne parlent rien qu’en madrigaux ;

Que de sa verve mal hardie

C’est sans raison que l’on a ri ;

Que finie est sa comédie

Creuse et pleine d’amphigouri ;

Qu’on tire un exemple funeste

De ce style par trop lâché ;

Qu’*Amphitryon* va… que du reste

On doit faire très bon marché ;

Qu’ils sont, eux seuls, des gens artistes ;

Que Molière, s’il revenait,

Irait trouver les Moliéristes,

Et leur déclarerait tout net

Qu’il s’en rend bien compte à cette heure ;

Qui trop embrasse mal étreint ;

Si sa forme n’est pas meilleure,

— Car elle est mauvaise, il le craint, —

La faute en est à trop de hâte,

Trop de soucis, trop d’embarras ;

J’ai trop mis les mains à la pâte :

Nous sommes comme moi des tas

Qui, pouvant mieux, avons fait pire :

Moïse, Dante, Rabelais,

Cervantès, Homère et Shakespeare :

Ouvrage hâtif, donc mauvais.

Brûlez ces imparfaits volumes ;

À l’école les chevilleurs !

Aux jeunes qui s’arment de plumes

Montrez-leur le modèle ailleurs :

Dramaturges, hommes de lettres,

Dites-leur bien, — c’est là le hic ! —

Qu’il faut étudier les mètres

Sans aucun souci du public ;

Que, dans l’âge d’or où nous sommes,

La vie étant un tourbillon,

Vouloir étudier les hommes

C’est creuser un mauvais sillon ;

Qu’on connaît tout quand on s’enferme,

Et que soi-même on se connaît,

Et qu’on écrit beaucoup et ferme,

Tranquille dans son cabinet ;

Que le vrai but, la vraie étude

Est de commencer, dès vingt ans,

À pondre avec exactitude

Quatre colonnes dans *Le* *Temps*.

Emile MOREAU.

## Théophile Cart : Un réformateur littéraire

source : « Un réformateur littéraire », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome IV, no 38, mai 1882, p. 56-60.

[1882

Moliéristes, tremblez ! Drapé dans la robe du moine saxon, la main sur la conscience et prenant Dieu à témoin de la vérité de ses paroles, un puissant critique nous a déclarés idolâtres. En vérité, nous ne nous croyions pas si criminels en fouillant la vie, le cœur et les œuvres de Molière, en cherchant à comprendre et à analyser le développement de cet éclatant génie. Nous pensions même faire œuvre patriotique et digne de louanges en nous efforçant de connaître et de faire connaître une des plus grandes gloires de notre littérature. Si tout, dans Molière, n’est pas également digne d’admiration — et nous sommes trop de ses disciples pour ne pas savoir que « c’est n’estimer rien qu’estimer tout le monde, » — tout, du moins, nous paraissait digne d’intérêt. Jamais un fils, nous semblait-il, n’est ridicule, encore moins criminel, en étudiant les moindres faits et gestes d’un père : et Molière n’est-il pas un des pères de l’intelligence moderne ? — Hélas ! Nous avions tort ; et M. Scherer nous le prouve, non pas en combattant les idolâtres, mais en renversant l’idole. — Pauvres innocents que nous étions de nous imaginer qu’une œuvre n’est durable qu’à la condition d’être bien écrite et fortement pensée ! Rien de plus faux : *Le* *Misanthrope*, un chef-d’œuvre (M. Scherer veut bien le reconnaître), est une pièce mal conçue et écrite dans une langue, *dans quelle langue*, *bon Dieu !* —Donc, conception et style, également déplorables. Que peut-il rester, sinon des beautés secondaires ?

Oh ça ! Monsieur Scherer, vous qui savez si bien que Molière est avant tout homme de théâtre, et qu’il a composé plus souvent sur les planches que dans son cabinet de travail, comment ne vous êtes-vous pas dit qu’il fallait, pour le juger, avoir assez de force d’imagination pour sortir de son cabinet et se représenter ses œuvres ? Et pourquoi, vous qui savez sans doute aussi que Molière a vécu au xviie siècle, appliquez-vous à sa langue les règles d’une rhétorique qui n’est pas celle du xviie siècle, pas même celle du xixe ? Si vous aviez songé à ces choses, vous n’auriez pas écrit votre article, peut-être ; vous auriez mieux compris Molière, à coup sûr !

Mais non, cet effort-là, M. Scherer ne l’a point tenu pour nécessaire ; juché au haut de son piédestal moderne, d’un ton de réformateur inspiré il a dit : *Il* *faudra bien que la raison finisse par avoir raison*, *et que l’évidence finisse par se faire reconnaître !* Cette raison, cette évidence, c’est que Molière est un méchant écrivain. Et M. Scherer le prouve. Examinons-les donc, ces preuves, et, puisque notre hérétique le veut ainsi, restons autant que possible au xixe  siècle et chez nous. — Et toi, pauvre Molière ! Écoute ce que dit le maître.

Tout d’abord, le titre de *Misanthrope* est faux ; c’est le bourru qu’il aurait fallu appeler la pièce, ou bien l’atrabilaire amoureux. Pourquoi ? Parce qu’Alceste, qui veut « fuir dans un désert l’approche des humains, » n’est pas un misanthrope ; le misanthrope étant, nous apprend M. Scherer, celui qui fuit ses semblables par une aversion générale !En outre, le titre est faux, parce qu’un misanthrope n’est pas nécessairement un être d’une moralité supérieure. Du moins, il peut l’être, je pense, et notre réformateur voudrait-il nous persuader qu’un bourru est plus nécessairement moral qu’un misanthrope ? — Attends encore, ô Molière, avant de changer le titre de ta pièce.

Après tout, le titre importe peu ; c’est la pièce qui est mal faite ; — jusqu’aujourd’hui, nous avions cru innocemment qu’un poème dramatique était un poème dramatique, que la comédie peignait des caractères humains, donc inconséquents, qu’il n’y avait pas de parfait misanthrope, et que Molière ne savait que trop qu’on peut aimer une femme qui ne le mérite pas. Erreur ! La comédie deviendra traité de philosophie ; ses caractères seront abstraits ! Ainsi le veut M. Scherer. Ah ! que n’es-tu là, Molière, pour recommencer sous sa conduite ! Tu ferais mieux, sans doute, et le puissant critique ne dirait plus de ton œuvre : « la conception de l’artiste lui a gauchi entre les mains ! » À notre tour : quelle langue, bon Dieu ! M. Scherer, si sensible aux métaphores mal conduites des écrivains du xviie siècle, plus libres que nous à cet égard, devrait au moins soigner les siennes ! Et s’il ne soignait mal que ses métaphores, mais ce sont ses livres ! Car il n’y a pas de doute, le Ier acte du *Misanthrope* manque à son édition. Comment s’expliquer autrement (outre sa candide définition du misanthrope après le poète), qu’il n’ait pas remarqué dans la scène première ces mots d’Alceste :

Je voudrais, m’en coûtât-il grand-chose,

Pour la beauté du fait avoir perdu ma cause !

Au 5e acte, son indignation eût été moins vive en entendant le misanthrope exprimer le même désir. Il aurait compris qu’il y avait là développement et non changement du caractère. — Ô moliéristes endurcis, ouvrez les yeux, et sachez qu’il faudra bien que la raison finisse par avoir raison !

Mais ce qui agace surtout M. Scherer dans *Le* *Misanthrope*, c’est le style. À ce propos, il juge bon d’apprendre à Molière ce que c’est que l’art d’écrire. Il n’oublie qu’un point, c’est qu’il parle à un poète comique, et que ce qui peut être juste d’un ouvrage de philosophie ou de grammaire, ne l’est point nécessairement d’une comédie. — L’art d’écrire n’est pas un, mais multiple : le style de la tragédie n’est pas celui de la comédie et ne saurait lui être comparé. Dans la comédie, la cheville et la répétition ne sont des défauts que quand elles deviennent choquantes pour l’auditeur, parce que, dans la conversation, nous répétons et chevillons sans cesse. Les pensées n’ont assez de cohésion pour pouvoir se passer de chevilles que dans les écrits mûrement pesés ; aussi la lecture en est fatigante ; cette absence de toute répétition, de tout point de repos serait insupportable dans une comédie. Et que M. Scherer ne nous oppose pas ici l’*Amphitryon*, qui n’est pas d’ailleurs une comédie dans le sens ordinaire du mot. S’il cherche bien, il y trouvera aussi ces répétitions qui l’offusquent[[138]](#footnote-138), mais qui, en réalité, reposant et balançant agréablement notre esprit, sont des qualités du poète comique. Quant à une comparaison entre une tragédie de Racine et une comédie de Molière, elle ne prouverait qu’une chose : c’est que le style de la tragédie n’est pas celui de la comédie[[139]](#footnote-139).

M. Scherer, en formulant contre ceux qui parlent de Molière comme il l’a fait, les reproches de « pédant » et de « tapageur », aurait-il eu quelque soupçon que c’étaient précisément ceux auxquels il s’exposait le plus ? Peut-être. Il mérite cependant un reproche encore plus grave : celui d’avoir lu Molière avec une extrême légèreté. De ce défaut-là, M. Scherer se corrigera sans peine, il faut le reconnaître. Aussi bien, ce n’est point en général par trop de légèreté qu’il pèche. Mais qu’il y prenne garde, un réformateur ne peut triompher qu’à force de solides arguments ; ce n’est pas par des accusations en l’air qu’il fera jamais beaucoup d’hérétiques. Que notre puissant critique y songe aussi : l’enthousiasme convaincu est une arme qui gagne plus de prosélytes que le froid scepticisme !

Th. CART.

# Tome IV, numéro 39, juin 1882

## Charles Marie : Autre réponse à M. Scherer

source : « Autre réponse à M. Scherer », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome IV, no 39, juin 1882, p. 67-70.

[1882

Bien que, dans *Le* *Moliériste* et ailleurs, il ait été répondu d’une façon probante à M. Scherer, nous allons risquer aussi notre réfutation.

Avec une remarquable habileté, le critique du *Temps* s’en prend d’abord à la renommée de Goethe en Allemagne, uniquement pour atténuer et faire accepter l’attaque qu’il dirige contre celle de Molière en France ; puis, il s’appesantit sur la difficulté de « faire entendre que Molière n’est pas toujours égal à lui-même. » — On l’entend parfaitement au contraire, et l’on s’applaudit de cette inégalité. Car si Molière était toujours égal à lui-même, il n’y aurait plus lieu de le considérer que comme un homme de grand talent, l’inégalité étant en quelque sorte la pierre de touche du génie.

Au reste, quoi qu’en dise M. Scherer, ce défaut d’égalité existe aussi bien dans les œuvres de Racine que dans celles de notre auteur. Pour s’en convaincre, on n’a qu’à relire avec attention un acte du tragique, ou simplement l’article publié autrefois contre lui dans le journal des *Débats* par M. Granier de Cassagnac, article reproduit naguère dans le supplément littéraire du *Figaro*.

Avant de passer à la critique du style même du *Misanthrope*, M. Scherer s’occupe du personnage d’Alceste :

L’inconséquence, dit-il, ne se borne pas à rendre burlesque et rebutant un caractère qu’on nous avait d’abord représenté comme noble et attachant. Mais il y a une contradiction plus criante encore ; je veux parler de son amour pour Célimène.

M. Scherer a oublié qu’au siècle dernier, un grand écrivain a dit, au sujet de l’amour d’Alceste : « Rendre le Misanthrope amoureux n’était rien ; le coup du génie est de l’avoir fait amoureux d’une coquette. »

Qui s’exprime ainsi ?

C’est Jean-Jacques Rousseau dans sa *Lettre à d’Alembert sur les spectacles* (Amsterdam, 1768, p. 96).

Certes, on ne peut soutenir que J.-J. Rousseau ait eu pour Molière une bien vive tendresse, ni, par conséquent, récuser son témoignage, qui est pour nous d’un grand poids.

Passant au style du *Misanthrope*, l’éminent critique du *Temps* fait un bel et bon procès à Molière et le déclare coupable de répétitions, de tautologies (quel vilain mot d’école !), etc. Sous ce rapport, le pur Racine n’est pas à l’abri du reproche. Prenons un exemple dans *Iphigénie*:

Vous voyez de quel œil, et comme indifférente,

J’ai reçu de ma mort la nouvelle sanglante.

(Acte III, scène vi)

Mettons le premier vers en présence d’un de ceux du *Misanthrope* incriminés par M. Scherer, celui-ci :

Serait-il à propos *et de la bienséance*

Et comparons. S’il y a, suivant M. Scherer, tautologie d’un côté, n’y a-t-il pas également tautologie de l’autre ? De plus, est-il possible de soutenir que le vers de Racine soit construit bien grammaticalement ? — Non.

La comparaison est donc tout à l’avantage de Molière ; et ce seul exemple démontre que Racine n’est pas aussi impeccable que M. Scherer le donne à entendre.

Toutefois, le rédacteur du *Temps* veut bien faire grâce de ses reproches à la comédie d’*Amphitryon*. Il accorde qu’ici Molière, dégagé des entraves de l’alexandrin, ne se répète plus et qu’il « se joue avec grâce de son sujet. » M. Scherer pouvait dire cependant que cette comédie renferme un rare exemple de répétition accumulée, une sorte de tautologie quadruple ; ce qui n’empêche pas le passage d’être d’une remarquable beauté découlant de la répétition même. C’est ce joli couplet de Sosie :

Mais, de peur d’incongruité,

Dites-moi, de grâce, à l’avance,

De quel air il vous plaît que ceci soit traité.

Parlerais-je, Monsieur, *selon ma conscience*,

Ou comme auprès des grands on le voit usité ?

Faut-il dire la vérité,

Ou bien user de complaisance ?

(Acte III, scène i.)

Voilà la perle tautologique que nous avions à signaler au sévère Aristarque du *Temps*.

Si, pour la mesure des vers, Racine avait traité *Les* *Plaideurs* comme Molière *Amphitryon*, sa charmante comédie aurait encore gagné en grâce et en légèreté d’allure, M. Scherer le reconnaîtra.

Somme toute, la critique du savant rédacteur du *Temps* ne nous apprend rien de nouveau et ne retranche rien à la gloire de Molière, sans ajouter quoi que ce soit à celle de Racine. Nous avons même la conviction qu’il a pris la plume dans le seul but de faire la contrepartie de l’article de M. Granier de Cassagnac dont il a été parlé plus haut.

Ch. MARIE.

## Claudius Brouchoud : Molière à Vienne

source : « Molière à Vienne », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome IV, no 39, juin 1882, p. 72-74.

[1882

On sait que Molière et sa troupe, après la signature de l’acte d’association du 30 juin 1643, et en attendant que le jeu de paume du Métayer fût aménagé comme salle de spectacle, se rendirent à Rouen,

On les trouve à Nantes en avril et mai 1648, à Fontenay-le-Comte en juin de la même année, à Toulouse en 1649, à Narbonne en 1650, et à Lyon de décembre 1652 à avril 1655.

J’ai indiqué, dans mes *Origines du Théâtre de Lyon*[[140]](#footnote-140), que c’est pendant cette dernière période que Molière fit, avec sa troupe, des excursions à Vienne et à Montpellier.

Joua-t-il à cette époque à Vienne ? Sa troupe s’y rendit, et c’est très probablement d’elle qu’il s’agit dans la plainte portée, le 25 septembre 1654, devant les consuls de Vienne auxquels on « remontre qu’il y a en cette ville une troupe de comédiens qui désirent jouer et dresser un théâtre à cet effet sans avoir demandé permission à la Police. » Mais l’autorité municipale de l’époque n’entendait pas laisser enfreindre ses ordres ; aussi décida-t-elle qu’il serait « inhibé et défendu auxdits comédiens de jouer dans la ville ni faire dresser leur théâtre sans au préalable en avoir demandé et obtenu la permission de la police. »[[141]](#footnote-141)

Et comme les préparatifs n’avaient pas été suspendus immédiatement après la notification de la délibération de la veille, une autre délibération du lendemain *26* septembre renouvela les mêmes défenses, et interdit également « à tous charpentiers de leur dresser ledit théâtre et à tous habitants et paumiers de leur prêter ni louer leurs jeux de paume et autres lieux pour cet effet à peine de 20 livres d’amende contre le chacun des contrevenants jusqu’à ce que ladite permission leur aura été accordée, et enjoint à Guillaume Burlat qui a commencé à dresser ledit théâtre dans le petit jeu de paume[[142]](#footnote-142), de le mettre par terre sur même peine. »

Tout porte à croire que, grâce à la protection de Nicolas Chorier, les choses s’arrangèrent, et qu’après l’accomplissement d’une formalité qui retarda de quelques jours l’achèvement de son théâtre, Molière put donner quelques représentations.

Je serais même tenté de croire que cet incident tourna à l’avantage de Molière et que l’intervention de son ami Chorier lui fit obtenir le droit de jouer dans la grande salle de l’hôtel de ville. C’est à cette faveur qu’il serait fait allusion dans la délibération suivante, provoquée sans doute par une troupe de comédiens qui aurait succédé à celle de Molière ; car je ne crois pas que notre grand comique soit revenu de Pézenas, où il était le 24 février 1656, à Lyon la même année :

« Du 28 août 1656, a été remontré qu’il est venu en cette ville des comédiens qui désirent de jouer en cette ville et ont prié et requis lesdits sieurs consuls de leur en donner la permission et après sur ce délibéré, dit a été qu’il est permis auxd. comédiens de jouer dans lad. ville et dans la grande salle de l’hôtel de ville d’icelle *où les autres comédiens ont ci devant joué* et à la charge qu’ils donneront au sieur maire dud. hôtel » Dieu, pour les pauvres d’icelui, tous les jours qu’ils joueront trois livres 10 sols tant pour le théâtre que led. sieur maire a fait commencer et qu’il fera parachever que pour ce les autres comédiens avaient accoutumé de bailler pour les pauvres dud. hôtel Dieu. »

Par les registres des recettes de l’Hôtel Dieu, il sera certainement possible d’élucider ces questions et d’être fixé sur l’époque et la durée des séjours de Molière à Vienne.

C. BROUCHOUD.

P.-S. — Ne serait-il pas possible de faire graver une carte des pérégrinations de Molière à travers la province ? Elle serait le résumé de tout ce que l’on sait à ce jour sur ce sujet. Sous le nom de chaque localité où Molière aurait séjourné, la date du séjour serait indiquée. Ce serait comme un canevas que chaque moliériste serait invité à garnir par de nouvelles recherches.

## Mathon : L’écusson des Poquelin de Beauvais

source : « L’écusson des Poquelin de Beauvais », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome IV, no 39, juin 1882, p. 79.

[1882

Les recherches sur la famille de Molière que nous avons publiées en 1877, ont été continuées ; nous avons réuni d’autres notes sur les familles du nom de Poquelin qui, pendant plusieurs siècles, se sont perpétuées à Beauvais.

*Les Aïeux de Molière à Beauvais et à Paris* que M. R. du Mesnil a fait imprimer en 1879, sont venus confirmer l’opinion émise par nous que le père de Molière était bien originaire de Beauvais. Ce généalogiste a mis largement à profit notre notice, et la description que nous lui avons donnée d’un vitrail représentant les armoiries d’une famille Pocquelin lui a facilité la représentation factice de ces armoiries, ou plutôt armes parlantes ; ces dernières possédant toujours quelques figures, pièces ou meubles qui font allusion au nom de celui qui les porte.

Dans l’escalier d’une ancienne maison de Beauvais (et cette ville en possède encore un bon nombre) se trouvait une fenêtre à petits carreaux verdâtres dépolis par le temps et entremêlés de verres peints. Un de ces derniers, de 11 centimètres carrés, représente un vase d’or à anse, du commencement du xviie siècle, dans lequel on voit un bouquet de lin en fleur. Nous avons plusieurs vitraux analogues avec des armes parlantes de plusieurs familles beauvaisines. Des bourgeois se livrant en cette ville à l’industrie des étoffes, qui avaient une grande réputation aux siècles précédents, s’anoblirent en adaptant sur un écusson ces sortes d’armes parlantes. Nous en voyons encore sur des boiseries, des pierres tombales à l’église de Saint-Etienne de Beauvais, et sur des façades en bois[[143]](#footnote-143).

La science héraldique est soumise à une certaine sévérité dans la composition des armoiries, les règles sont précises pour les émaux, parfois aussi pour les ornements et pour les objets figurés.

Insérer fichier molieriste\_articles-1882\_image-1.png

Les armoiries anciennes de Pocquelin de Beauvais qui sont figurées dans *Les* *Aïeux de Molière à Beauvais et à Paris* donnent-elles une sanction complète aux armoiries modernes ? L’auteur de ce travail a commis une erreur en insérant dans son livre une gravure en couleur, représentant un pot à fleurs en terre, de forme toute moderne, dans lequel est fichée une branche d’arbre à feuilles finement découpées et s’alternant. Cet arbuste ne saurait être le lin, car cette plante est à feuilles lancéolées, s’élevant du sol.

Le vitrail dont nous donnons ici la reproduction offre certainement les armes parlantes d’une famille Pocquelin : *Pot et lin*.

J’ai été confirmé dans la lecture ou plutôt dans l’interprétation de ces armes, qui se rapprochent du *rébus*, par l’opinion de M. le Caron de Troussures qui possède beaucoup de documents sur les anciennes familles de Beauvais ; et celles qui portaient ce nom de Pocquelin étaient nombreuses et n’avaient pas toutes adopté ces armes parlantes. Ainsi, un portrait de Simonne Pocquelin, âgée de 65 ans en 1592, que nous avons décrit[[144]](#footnote-144), offre des armoiries composées plus héraldiquement : des branches de lauriers entourent un écusson parti au premier d’azur à la branche d’or, premier au faisceau de dards d’or en chef à senestre, au monogramme A B d’or en pointe à dextre ; au second de gueules à l’étoile d’or en chef, à la gerbe d’or en pointe.

MATHON.

Beauvais, avril 1882.

## Ernest A. : Une lettre inédite de Béranger

source : « Une lettre inédite de Béranger », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome IV, no 39, juin 1882, p. 82-86.

[1882

On lit dans *Le* *Moniteur universel* du 7 janvier 1844 :

PARTIE NON OFFICIELLE.

Paris, le 6 janvier.

Un certain nombre d’étudiants, qu’on peut évaluer à environ trois cents, se sont rendus aujourd’hui, vers midi, chez M. Laffitte, pour le féliciter à l’occasion du discours qu’il a prononcé récemment à la Chambre des députés[[145]](#footnote-145). En passant devant le monument de Molière, rue Richelieu, ils ont poussé à diverses reprises le cri de : Vive Molière !

En sortant de chez M. Laffitte, ils ont pris la résolution de se transporter à Passy, au domicile de M. Béranger. Arrivés sur le boulevard, devant le ministère des affaires étrangères, ils ont crié : À bas Guizot ! Ces clameurs ont immédiatement cessé sur l’injonction du commissaire de police qui veillait sur le rassemblement, dont une partie s’est dispersée.

Le rassemblement n’a pas tardé à se reformer dans la rue Royale, et il s’est rendu à Passy. M. Béranger n’était pas chez lui. Dans la grande rue de Passy, le commissaire de police, qui n’avait pas cessé de suivre le rassemblement, a été insulté ; les perturbateurs se sont portés à des voies de fait sur les agents qui l’accompagnaient. Alors une dizaine d’arrestations ont eu lieu, et le rassemblement a été dispersé[[146]](#footnote-146).

Les journaux du temps nous apprennent que les étudiants, introduits dans la cour de l’Hôtel Laffitte, détachèrent de leurs rangs une dizaine d’entre eux qui montèrent dans les appartements. Un étudiant en droit, M. Henri L…, lut un discours à la suite duquel l’illustre député se montra à tous les étudiants et les remercia.

Cette visite rendue à un des chefs de l’opposition, qui, pendant son passage à la présidence de la Chambre des Députés comme doyen d’âge, venait d’attaquer en termes amers le gouvernement, le discours sans doute aussi admiratif que libéral de M. Henri L…, les cris poussés devant l’hôtel des Affaires étrangères contre un ministre impopulaire, prouvent suffisamment qu’en se rendant à Passy, auprès de Béranger, la jeunesse des Écoles songeait moins à rendre hommage à l’auteur du *Tartuffe*, qu’à faire une manifestation politique. Elle allait demander au vieux chansonnier de se mettre à sa tête et d’assister à l’inauguration du monument de Molière. En apprenant que Béranger était absent, elle témoigna un mécontentement assez vif. Le poète était-il réellement sorti ? Se tint-il prudemment renfermé dans son appartement ? Nous l’ignorons ; mais le lendemain de cette visite, M. Henri L… trouvait à son hôtel, rue de Verneuil, 25, une lettre qui a été précieusement conservée dans sa famille, et dont *Le* *Moliériste* offre la primeur à ses abonnés :

Passy, 7 janvier 1844.

Monsieur,

Il n’est pas d’honneur qui pût me flatter davantage que celui que veut bien me décerner une partie de la jeunesse des Écoles de Droit et de Médecine ; mais je dois vous confesser qu’il n’est pas d’homme qui convienne moins que moi au rôle que cet honneur m’imposerait dans la cérémonie du 15. Mon caractère, mes goûts, mes habitudes m’ont toujours tenu loin des solennités publiques où je serais fort embarrassé de figurer et où il me serait impossible de proférer une parole.

Ayez donc, Monsieur, la bonté de faire agréer mes excuses à ceux de vos camarades qui avaient cru devoir me désigner pour marcher à leur tête le jour de l’inauguration de la statue de Molière. Persuadez à cette généreuse jeunesse de laisser dans son coin, qui grâce au ciel n’est pas le coin noir du misanthrope, le vieux philosophe et chansonnier resté fidèle à ses convictions et à ses sympathies. Les rêves qu’il y fait encore prouveront, il l’espère, à votre génération, qui a si longtemps à lui survivre, que jusqu’au dernier moment, il s’est préoccupé du bonheur et de la gloire de notre Patrie.

Voudrez-vous bien aussi, Monsieur, exprimer ma reconnaissance aux nombreux élèves des Écoles qui ont pris la peine de me venir rendre visite à Passy et leur exprimer le regret que j’ai de ne m’y être pas trouvé et le regret bien plus vif encore que m’a causé la triste issue d’une démarche qui m’honorait tant. À mon retour, j’ai fait ce que j’ai pu auprès de M. le maire de Passy, homme à la fois conciliant et juste, pour adoucir les résultats d’une collision que je déplore. À ceux qui en sont victimes, dites, Monsieur, combien je souffre d’avoir été l’occasion du mal qui en peut résulter pour eux.

Recevez en particulier, Monsieur, et mes remerciements et l’assurance de ma cordiale considération.

Votre dévoué,

BÉRANGER.

Dans la crainte de ne pas vous rencontrer, j’apporte cette lettre avec moi, pour la remettre à votre portier.

La veille de l’inauguration du monument de Molière, *Le* *Messager* annonçait que les élèves devaient se réunir le lundi 15, sur la place du Panthéon et sur la place de l’École de Médecine, pour aller assister à l’inauguration.

Cette nouvelle, ajoute le journal dont l’article fut reproduit le lendemain matin par *Le* *Moniteur*, a lieu d’étonner, puisqu’il n’y aura d’admis à la cérémonie que les corps ou députations désignés sur le programme arrêté par M. le Préfet de la Seine et qui a été rendu public.

Le lendemain, en effet, l’inauguration du Monument se faisait, suivant l’ordre officiel, devant le corps municipal (Préfet de la Seine, conseillers de préfecture, maires, adjoints, conseillers municipaux), les 5 Académies, les sociétaires de la Comédie-Française, la commission de souscription, les députés de la Seine, les commissions des auteurs dramatiques, de la Société des gens de lettres, des artistes dramatiques, et quelques fonctionnaires ou artistes invités par le Préfet de la Seine.

Exclus de cette fête, un certain nombre de jeunes gens partirent de la place de l’École de Médecine, et, s’étant rendus rue de la Tonnellerie, devant la maison où l’on croyait alors qu’était né Molière, saluèrent de nombreuses acclamations le buste de l’immortel poète qui décorait la façade de ce bâtiment. *Le* *Moniteur*, qui relate le fait, ajoute : « Ils se sont ensuite rendus au foyer du théâtre de l’Odéon, où l’acteur Monrose a lu une pièce de vers analogue à la circonstance. Les jeunes gens l’ont accueillie aux cris de : "vive Molière !", et se sont dispersés en quittant le théâtre. L’ordre public n’a pas été troublé un seul instant. »

Ainsi la démonstration politique avait avorté, et était devenue simple manifestation littéraire en l’honneur de notre grand Comique.

Ernest A…

# Tome IV, numéro 40, juillet 1882

## Édouard Thierry : Molière et sa troupe au Palais-Royal (*suite*)[[147]](#footnote-147) :l’*Alexandre* de Racine (1665)

source : « Molière et sa troupe au Palais-Royal (suite). L’*Alexandre* de Racine (1665) », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome IV, no 40 ; juillet 1882, p. 99-112.

[1882

Mais nous ne sommes pas encore au *Médecin malgré lui* ;nous en étions tout à l’heure au *Grand Alexandre et Porus ;* retournons donc sur nos pas, remontons même au 8 novembre 1665, pour noter rapidement une seconde visite du *Tartuffe* chez la princesse Palatine, toujours par ordre de Condé, une de ces témérités réservées au Raincy, qui retardaient d’autant l’autorisation de jouer la pièce au Palais-Royal.

Nous redescendons au vendredi 4 décembre. Il y a cinq jours (29 novembre 1665), l’abbé Bossuet ouvrait la station de l’Avent, dans la chapelle du Louvre, devant le Roi et devant son frère ; aujourd’hui, le jeune Racine donne au public la première représentation de sa seconde tragédie.

L’antagonisme de la troupe du Palais-Royal et de la troupe de l’hôtel de Bourgogne n’était pas pour cesser avant la fusion des deux théâtres en 1680. La querelle des deux *Mères coquettes* en était un curieux incident. Voici un épisode encore plus singulier, auquel on refuserait de croire, s’il ne s’imposait de toute la force d’un fait incontestable, et qui demeure encore, malgré le dire des amis de Boileau et de Furetière, malgré les *Lettres en vers* de Robinet, malgré La Grange lui-même, un fait inexpliqué.

Nous venons de voir les deux théâtres, comme deux joueurs, jetant chacun sa carte sur le tapis, mettre en avant, l’un *La* *Mère coquette* ou *Les* *Amants brouillés* de de Vizé, l’autre *La* *Mère coquette* ou *Les* *Amants brouillés* de Quinault.

Bataille de dames ! C’est le jeu.

La partie continue. Le Palais-Royal, qui commence encore (je le dis peut-être trop tôt : car il y a une autre opinion là-dessus), le Palais-Royal jette une seconde carte en disant : « Le grand Alexandre ou Porus ! » — « Alexandre le Grand ! » répond L’hôtel de Bourgogne.

Après bataille de dames, bataille de rois.

Seulement, c’est ici la nouveauté du coup, la surprise qu’on ne connaissait pas encore et qui ne s’est jamais reproduite : il n’y a pas deux rois, il n’y a pas deux Alexandre. Le théâtre de Molière et l’hôtel de Bourgogne n’en ont qu’un, le même Alexandre, celui de Racine.

*Alexandre*, tragédie de M. Racine, disent les frères Parfaict,[[148]](#footnote-148) représentée sur le théâtre du Palais-Royal et sur celui de l’hôtel de Bourgogne, le même jour, vers le douze ou le quinze du mois de décembre. »

Et ils ajoutent :

Voici un exemple unique ; une même pièce jouée dans sa nouveauté sur deux théâtres à Paris. Ce fait, quoique peu connu, se trouve rapporté dans trois différents ouvrages, le *Bolœana*, le *Fureteriana*, et les *Lettres en vers* de Robinet. Pour épargner au lecteur la peine de parcourir ces livres, nous allons transcrire les passages qui regardent la tragédie d’*Alexandre* de M. Racine.

Suit cet extrait du *Bolœana*:

*Alexandre* de Racine fut joué d’abord par la troupe de Molière ; mais ses acteurs jouant trop lâchement la pièce, l’auteur se rendit aux avis de ses amis qui lui conseillèrent de la retirer et de la donner aux grands comédiens de l’hôtel de Bourgogne ; elle eut en effet chez eux tout le succès qu’elle méritait, ce qui déplut fort à Molière ; outre que Racine lui avait débauché la Du Parc[[149]](#footnote-149), qui était la plus fameuse de ses actrices et qui depuis joua à ravir dans le rôle d’Andromaque. De là vint la brouillerie de Molière et de Racine, qui s’étudiaient tous deux à soutenir leur théâtre avec une pareille émulation.

Le passage analogue du *Fureteriana* ne dit rien de plus ni rien de moins, si ce n’est en d’autres termes :

Quoi, vous ne savez pas ce qui arriva à M. Racine, au sujet de sa pièce d*’Alexandre*, qui est un ouvrage achevé ? Ses amis l’avaient tous assuré de la bonté de sa pièce ; ils avaient raison. Lui, sur cette confiance, la met dans les mains de la troupe de Molière. Qu’arriva-t-il ? Cette pièce si belle tomba. M. Racine, au désespoir d’un si mauvais succès, s’en prend à ses amis qui lui en avaient donné si bonne opinion. À cela les amis répondirent : « Votre pièce est excellente, mais vous la donnez à jouer à une troupe qui ne sait jouer que le comique ; c’est pour cela seulement qu’elle n’a pas réussi ; mais donnez-la à l’hôtel de Bourgogne, vous verrez quel succès elle aura. » Ce conseil fut suivi, et cette pièce lui donna une grande réputation.

Voilà les souvenirs qui restaient dans la société des amis de Racine. C’était ainsi qu’ils parlaient du passé devant une génération nouvelle, attentive à leurs entretiens. Mais ces souvenirs, recueillis de seconde mémoire, manquaient naturellement de précision ; ils étaient suspects parce qu’ils pouvaient l’être, et les frères Parfaict leur opposaient, comme il était correct de le faire, deux témoignages contemporains notés presque au jour le jour, chacun avec sa date authentique.

Il est bien vrai qu’à quinze jours de distance, la *Gazette* de Robinet avait annoncé l’apparition de deux *Alexandre*, à l’étude chez les deux troupes rivales, et les représentations simultanées de l’*Alexandre* de Racine au Palais-Royal ainsi qu’à la rue Mauconseil :

Le Grand Alexandre,

Lequel, après des deux mille ans

Qu’il fut fléau des Persans,

A repris nouvelle origine

D’une poétique Racine

Qui le produit même à la fois

Sur deux des Théâtres français[[150]](#footnote-150).

C’était de quoi autoriser les frères Parfaict à soutenir contre les auteurs des deux *Ana* que la tragédie de Racine avait été jouée pour la première fois le même jour sur le théâtre de Floridor et sur celui de Molière ; mais quel était ce même jour ? Le 12[[151]](#footnote-151) ou le 15 décembre, au juger, — Robinet, dans sa lettre du 20 décembre, disant qu’il est allé, le dimanche 14[[152]](#footnote-152), voir l’*Alexandre* du Palais-Royal.

Ce qui a manqué aux deux consciencieux historiens du Théâtre-Français, c’était le livre de La Grange. Ils y auraient vu que la première représentation du *Grand Alexandre et Porus* au Palais-Royal avait eu lieu le 4 décembre 1665, et la première à l’hôtel de Bourgogne le 18 du même mois, à quatorze jours d’intervalle. Les auteurs du *Bolœana* et du *Fureteriana* ont donc raison. — Contre qui ? Contre Robinet et Maïolas de la Gravette ? — Non pas ; contre les frères Parfaict.

Établissons bien les dates.

C’est dans la *Lettre en vers* du 29 novembre que Robinet annonce les deux *Alexandre* comme devant succéder aux deux *Mère coquette ;* celle du Palais-Royal se jouait encore :

Mais on attend deux *Alexandre*

Qui leur feront bien faire Flandres.

Proverbe et façon de parler

Pour dire faire détaler.

C’est le 4 décembre que Molière donne sa première représentation de la tragédie, qui n’était qu’une comédie héroïque.

C’est le 13 décembre que Robinet assiste à la quatrième représentation, et dans sa lettre du 20 qu’il en rend compte ; la première de l’hôtel de Bourgogne ayant eu lieu le 18, il pouvait écrire, le 20, que la pièce de Racine se produisait à la fois sur les deux théâtres sans dire qu’elle s’y produisait pour la première fois.

Quant à la question de succès, qu’en faut-il penser ?

Le quatre décembre, la pièce bien annoncée par le théâtre et bien lancée par ses prôneurs, le public heureusement prévenu par l’enthousiasme des amis du poète, la recette s’éleva au gros chiffre de 1294 livres, — la première de *La Thébaïde* n’avait été que de 370 livres.

Si l’effet de la représentation fut médiocre, on ne s’en aperçoit guère au chiffre du second jour (6 décembre), qui est encore de 1262 livres.

Le 8, néant, dit La Grange. Pourquoi ce relâche ? À cause de la fête de la Conception ? Mais l’interruption n’était pas de coutume ce jour-là. À cause de la translation des reliques de Saint-Roch en l’église de la rue neuve Saint-Honoré et de la magnifique procession honorée de la présence du Roi qui termina cette neuvaine de superbes cérémonies ? À la rigueur, cela peut être. Le vendredi, la recette descend à 943 livres, ce qui ne s’écarte pas encore de mille ; mais elle remonte victorieusement, le 13, le jour où Robinet vit le spectacle, aux quatre chiffres, comme on dit dans les théâtres, et mieux encore avec 1165 livres 10 sous de chambrée.

C’est à la cinquième représentation que la baisse s’accentue comme un désastre : 460 livres 10 sous ; à qui la faute si la recette subit le contrecoup de l’étrange concurrence que Racine se fait à lui-même, du discrédit qu’il jette, de concert avec ses amis, sur la troupe du Palais-Royal, et de l’autre *Alexandre* annoncé par l’affiche de l’hôtel de Bourgogne ?

A la sixième, 378 livres ; mais c’est le moment où l’hôtel de Bourgogne tire ses Ménechmes de l’ombre et les montre insolemment à la chandelle ; c’est le moment où La Grange écrit sur son livre :

Ce même jour, la troupe fut surprise que la même pièce d’*Alexandre* fût jouée sur le théâtre de l’hôtel de Bourgogne. Comme la chose s’était faite de complot avec M. Racine, la troupe ne crut pas devoir les parts d’auteur audit M. Racine, qui en usait si mal que d’avoir donné et fait apprendre la pièce aux autres comédiens. Lesdites parts d’auteur furent partagées et chacun des douze acteurs eut pour sa part 47 livres.

Va pour quarante-sept livres, c’est une vengeance quelconque et une consolation telle quelle ; mais que la troupe ait été surprise, voilà ce qui ne se comprend guères. Quoi donc ? Aucun des acteurs du Palais-Royal n’avait donc lu l’apostille de Robinet :

Mais on attend deux *Alexandre*…

Car Robinet l’avait bien dit sans avoir l’air de commettre une indiscrétion. La nouvelle méritait pourtant qu’on y prît garde et qu’on allât sur le champ aux écoutes. Tous les théâtres ont toujours eu une oreille l’un chez l’autre. On se serait bientôt mis au courant de ce qui se passait. On eût su que Floridor montait réellement un *Alexandre*, ce qui n’était pas autrement irrégulier, mais encore que l’*Alexandre* de l’hôtel de Bourgogne et celui du Palais-Royal, par un tour audacieux de la concurrence, ne faisaient qu’un seul *Alexandre*.

On négligea donc le soin le plus élémentaire ; mais rien ne s’explique, à vrai dire[[153]](#footnote-153), dans cette obscure histoire.

Où était Racine, tandis que Robinet annonçait les deux *Alexandre*? Le voyait-on ou ne le voyait-on plus aux répétitions du Palais-Royal ? Si on ne l’y voyait plus, ce qui est difficile à croire, comment Molière et ses camarades ne prenaient-ils aucun soupçon de son absence ? S’il venait toujours au théâtre, quelle figure faisait-il parmi les comédiens auxquels il préparait une cruelle humiliation ? De quel air s’exposait-il à une explication que chaque instant pouvait rendre inévitable ?

Ajoutons ceci : le 14 décembre, quatre jours avant la première représentation de l’hôtel de Bourgogne, la comtesse d’Armagnac ayant l’honneur de traiter le Roi, le souper auquel assistaient Monsieur et Madame fut précédé d’une représentation du *Grand Alexandre*. La tragédie de Racine n’avait donc pas si mal réussi au Palais-Royal et la troupe de Molière n’avait pas si mauvaise figure dans ses rôles que voulaient bien dire les amis de l’auteur, puisque la comtesse d’Armagnac donnait à Sa Majesté le régal de la pièce ? Quelle fut l’opinion du roi ? On l’ignore. Dans tous les cas, Racine ne l’avait pas attendue pour s’en autoriser à passer par-dessus tous les usages du théâtre, et si le Roi complimenta les comédiens, comme il avait coutume de le faire, quel prétexte avait encore Racine pour poursuivre son incroyable procédé ?

Mais qui sait ce qui s’était passé, dans le cabinet, entre l’auteur et le comédien directeur de sa compagnie ? La troupe du Palais-Royal n’avait jamais eu les prédilections de Racine. Il ne lui avait pas donné sans hésitation et sans regret la tragédie de *La* *Thébaïde*, et s’il avait retiré celle-ci de l’Hôtel, c’est que l’Hôtel ne pouvait pas la représenter assez tôt pour son impatience. Après le médiocre succès de *La* *Thébaïde*, le Palais-Royal n’avait pas dû se relever dans son estime. Toutefois, comme il était encore en délicatesse avec Floridor et qu’il restait en bons termes avec Molière, dont le théâtre le retenait d’ailleurs par de secrètes attaches, Molière dut recevoir la première confidence de son nouvel ouvrage. Le manuscrit à peine terminé passa, je suppose, entre ses mains. Il esquissa tout de suite une distribution des rôles : Axiane, Mlle Du Parc ; — Cléophile, Mlle Molière ; — Porus, La Thorillière ; — Alexandre, La Grange. — Distribution jeune et brillante, naturellement indiquée, mais qui ne laissait pas Racine sans défiance. Il était prévenu, il était inquiet. Un mot de Corneille l’avait blessé, et le mot restait dans la blessure :

Après la lecture d’*Alexandre*, que le jeune homme lui avait faite, l’illustre vieillard, loin de deviner dans l’auteur un futur rival, lui avait ingénument conseillé de s’appliquer à tout autre genre de poésie où il excellerait, — je rappelle des paroles connues, — ne le jugeant pas propre au tragique.

Ce jugement, que Racine ne pardonna jamais à Corneille vivant, il s’agissait de lui en donner un éclatant démenti devant le public. Malheureusement, à l’exception de Mlle Du Parc, qui était née reine de théâtre, les autres acteurs ne le prenaient pas d’un ton aussi haut. Molière leur enseignait qu’il n’y a pas deux principes de leur art, et que la vérité est le modèle commun de l’acteur tragique comme du comédien. On ne pouvait donc pas compter sur eux pour surfaire les personnages et pour enfler la situation en dépit d’elle-même par la véhémence de leur débit. En lisant les louanges mêmes que Robinet prodigue aux comédiens du Palais-Royal, on comprend ce qui faisait le chagrin de Racine :

Et je le vis aussi lui-même (Alexandre)

Dedans une jeunesse extrême,

Mais beaucoup plus beau qu’il n’était

Quand l’univers il conquêtait.

D’ailleurs, il me parut plus tendre

Que ne fut l’ancien Alexandre ;

Mais à dire la vérité,

Ici sa jeune majesté

A bien pour objet de sa flamme

Une toute autre aimable dame.

O justes dieux, qu’elle a d’appas !

Et qui pourrait ne l’aimer pas ?

Sans rien toucher de sa coiffure,

Ni de sa belle chevelure,

Sans rien toucher de ses habits

Semés de perles, de rubis

Et de toute la pierrerie

Dont l’Inde brillante est fleurie,

Rien n’est si beau, ni si mignon,

Et je puis dire tout de bon

Qu’ensemble Amour et la Nature

D’elle ont fait une mignature

Des appas, des grâces, des ris

Qu’on attribuait à Cypris.

Là Porrhus (*sic*) fait aussi son rôle[[154]](#footnote-154)

Et généreusement contrôle

Ce grand vainqueur de l’univers,

Lors même qu’il le tient aux fers :

Ainsi que la grande Axiane[[155]](#footnote-155)

Brillante comme une Diane,

Tant par ses riches vêtements

Que par tous ses attraits charmants

Qui font que ce Porrhus soupire

Pareillement sous son empire.

Enfin j’y vis, sous des habits

Qui sont sans doute aussi de prix,

Ephestion avec Taxile,[[156]](#footnote-156)

Et certes il est difficile

De pouvoir rien trouver de tel,

Si ce n’est peut-être à l’Hôtel.

Je laisse à penser, par parenthèse, si cela sent une chute et si le « peut-être » du dernier vers ne laisse même l’égalité intacte entre la représentation de l’hôtel de Bourgogne et celle du Palais-Royal ; mais remettons-nous au point de vue de Racine : L’un (La Grange) était plus jeune et plus beau, plus tendre aussi que l’Alexandre de Macédoine. L’autre (Mlle Molière) était un abrégé des perfections de Vénus et Vénus en miniature. « Rien n’est si beau ni si mignon. » Voilà le charme, voilà l’idylle et la comédie héroïque ; mais la tragédie, elle n’y est pas. Ainsi les acteurs du Palais-Royal donnaient raison à la terrible prophétie du grand Corneille.

Pour que Racine ne l’eût pas redouté d’avance, il eût fallu que le Palais-Royal n’eût pas déjà représenté ses *Frères ennemis*. Il eût fallu que le poète ne fût pas un aussi grand maître dans l’art de la déclamation oratoire, qui était le contraire de l’école de Molière. Dès les premières études d*’Alexandre*, il retrouva certainement les mêmes difficultés qu’il avait déjà eues avec les comédiens. Les résistances commençaient : Molière prenait parti pour sa troupe, pour l’esprit même de son théâtre. C’était un point sur lequel Racine et lui n’avaient jamais pu s’accorder. Admettons maintenant, pour suivre ma supposition jusqu’au bout, admettons que Racine n’eût jamais définitivement abandonné sa pièce à Molière, que les répétitions eussent été commencées à titre d’essai, et qu’au moment où Racine voulut retirer son manuscrit, Molière se fût toujours refusé à le rendre ; les choses s’expliqueraient un peu mieux, la prétention de l’auteur et du directeur à être chacun maître de l’ouvrage, Racine en querelle avec Molière et ne remettant plus les pieds au Palais-Royal, la surprise même dont parle La Grange, en ce sens du moins que, tout prévenus qu’ils étaient de la menace de Racine, ils ne croyaient guères que celui-ci la mît à exécution. Quant à Molière, il fut bien moins étonné, cela n’est pas douteux, car il se tut et ne contesta pas à l’hôtel de Bourgogne le droit de jouer, contre l’usage, une pièce en cours de représentation chez lui et qui n’était pas imprimée.

Le coup était cruel et le brouillait pour toujours avec Racine. Quant aux comédiens de l’Hôtel, la situation restait la même entre eux et lui. Les deux camps ne pouvaient pas devenir plus irréconciliables. On triomphait rue Mauconseil, mais le triomphe eût été trop complet si l’affiche de l’Hôtel eût obligé le Palais-Royal à supprimer la sienne. Molière soutint résolument la partie : *Alexandre* contre *Alexandre*, La Grange contre Floridor, La Thorillière contre Montfleury, Mlle Du Parc contre Mlle Des Œillets, Mlle Molière contre Mlle d’Ennebault. Jusque-là, ce n’était pas trop punir le déserteur ; aussi les comédiens le reprirent-ils par un autre côté. On décida que ses parts d’auteur ne lui seraient pas servies. Elles formaient déjà une somme assez honnête, cinq cent soixante-quatre livres. La Compagnie se les partagea, ce qui fit à chacun des douze comédiens quarante-sept livres pour son compte.

Aubaine d’assez mauvais aloi, c’était une aubaine cependant, surtout si la pièce, qui n’avait eu que six représentations, devait en avoir encore un certain nombre ; mais elle n’en eut plus que trois : l’une le 20 décembre, un dimanche qui fut assez heureux, 597 livres de recette ; l’autre, le mardi 22, le jour où le Roi, séant en son lit de justice, fixa le prix des charges des cinq compagnies souveraines ; la troisième, le dimanche 27, où mourut, entourée du respect universel, l’Arthénice de Racan, la Rodanthe de Malherbe, l’illustre mère de la belle Julie d’Angennes, la fondatrice de l’ordre des véritables précieuses, Catherine de Vivonne, marquise de Rambouillet.

Edouard THIERRY.

## Paul Lacroix : Cotin et Trissotin

source : « Cotin et Trissotin », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome IV, no 40, juillet 1882, p. 113-115.

[1882

Nous ne croyons pas qu’on ait encore mis en regard deux passages très curieux et très importants du *Mercure Galant* de 1672, dans lesquels il est question des *Femmes savantes* et du personnage épisodique de Trissotin, que Molière avait imaginé pour donner satisfaction à une de ses anciennes colères contre l’abbé Cotin. Il est à présume que l’abbé Cotin ne l’avait pas ménagé dans un des sermons qui attiraient en foule la société précieuse et l’élite des gens de cour. Voici la première note, que Molière pourrait bien avoir rédigée lui-même ; car il s’était, à cette époque, rapproché de Donneau de Vizé, qui fit un excellent compte-rendu des *Femmes savantes* dans son *Mercure Galant*:

Bien des gens font des applications de la comédie des *Femmes Savantes*, et une querelle de l’auteur, il y a environ huit ans, avec un homme de lettres qu’on prétend être représenté par M. Trissotin, a donné lieu à ce qui s’en est publié ; mais M. de Molière est suffisamment justifié de cela par une harangue qu’il fit au public, deux jours avant la première représentation de sa pièce. Et puis ce prétendu original de cette agréable comédie ne doit pas s’en mettre en peine, s’il est aussi sage et aussi habile homme que l’on dit, et cela ne servira qu’à faire éclater davantage son mérite, en faisant naître l’envie de le connaître, de lire ses écrits et d’aller à ses sermons. Aristophane ne détruisit point la réputation de Socrate dans une de ses farces, et ce grand philosophe ne fut pas moins estimé dans toute la Grèce.

La seconde note, qui n’a pas l’allure fine et malicieuse de la première, ne saurait être attribuée qu’à Donneau de Vizé, que l’intérêt de son journal naissant engageait à compter avec le crédit et l’influence de l’abbé Cotin :

M. l’archevêque de Paris, directeur de l’Académie française, la mena, ces jours passés, à Versailles, pour remercier le Roi de l’honneur qu’il a fait à cette illustre et spirituelle compagnie, d’en vouloir prendre la place de Protecteur, qu’avait feu M. le chancelier… M. Dangeau, qui est aussi de l’Académie, traita magnifiquement ce prélat avec tous les académiciens ses confrères. M, Cotin n’était point de ce nombre, de peur, dit-on, qu’on ne crût qu’il s’était servi de cette occasion pour se plaindre au Roi de la comédie qu’on prétend que M. de Molière ait faite contre lui ; mais on ne peut croire qu’un homme qui est souvent parmi les premières personnes de la Cour, et que Mademoiselle honore du nom de son ami, puisse être cru l’objet d’une si sanglante satyre. Le portrait, en effet, qu’on lui attribue ne convient point à un homme qui a fait des ouvrages qui ont eu une approbation aussi générale que ses *Paraphrases sur le Cantique des Cantiques*. Je ne parle point de ses *Œuvres galantes*, dont il y a plusieurs éditions ; ce sont des jeux où il s’amusait, avant qu’il fît la profession qu’il a embrassée avec autant d’austérité qu’on sait qu’il le fait maintenant.

On peut rapprocher de ces deux citations, datées de 1672, une citation d’une date bien postérieure, puisqu’elle est empruntée à la *Réponse*, de Bayle, *aux Questions d’un Provincial*, ouvrage de polémique qui ne parut qu’en 1704, à Rotterdam, en 5 volumes in-12 :

Cotin, qui n’avait été déjà que trop exposé au mépris public par les *Satyres* de M. Despréaux, tomba entre les mains de Molière, qui acheva de le ruiner de réputation, en l’immolant sur le théâtre à la risée de tout le monde. Je vous nommerais, si cela était nécessaire, deux ou trois personnes de poids qui, à leur retour de Paris, après les premières représentations des *Femmes savantes*, racontèrent en province qu’il fut consterné de ce coup ; qu’il se regarda et qu’on le considéra comme frappé de la foudre ; qu’il n’osait plus se montrer ; que ses amis l’abandonnèrent ; qu’ils se firent une honte de convenir qu’ils eussent eu avec lui quelques liaisons et qu’à l’exemple des courtisans qui tournent le dos à un favori disgracié, ils firent semblant de ne pas connaître cet ancien ministre d’Apollon et des neuf sœurs, proclamé indigne de sa charge et livré au bras séculier des satyriques. Je veux croire que c’était des hyperboles, mais on n’a pas vu qu’il ait donné, depuis ce temps-là, nul signe de vie, et il y a toute apparence que le temps de sa mort serait inconnu, si la réception de M. l’abbé Dangeau, son successeur à l’Académie française, ne l’avait notifié.

L’abbé Cotin, en effet, survécut dix ans à la première représentation des *Femmes savantes ;* mais pendant ces dix ans, il s’était complètement retiré dans la solitude et dans l’oubli. Il est probable que ces faits, allégués par Bayle, comme des on-dit de la province en 1672, lui avaient été communiqués par l’avocat Mathieu Marais, auquel il devait tant de renseignements littéraires intéressants, dont il a fait usage dans son *Dictionnaire*.

P.-L. JACOB, *bibliophile*.

## Charles Nuitter : La maison mortuaire

source : « La maison mortuaire », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome IV, no 40, juillet 1882, p. 116-118.

[1882

Le Comité des Inscriptions parisiennes s’est occupé, dans une de ses dernières séances, de la maison habitée par Molière en 1673.

Nous croyons devoir donner connaissance à nos lecteurs des observations, tant écrites que verbales, qui ont été présentées au Comité à ce sujet par notre collaborateur, M. Ch. Nuitter :

En 1844, une plaque commémorative du lieu de mort de Molière fut placée par la Préfecture de la Seine sur la maison de la rue Richelieu, portant le no 34.

Cette maison n’était pas celle qu’habitait Molière et dans laquelle il avait expiré.

Depuis la publication des *Recherches* de M. Eudore Soulié, on sait d’une façon certaine que le propriétaire de la maison de Molière s’appelait *Baudelet*.

D’autre part, un document presque contemporain prouvait que la maison Baudelet était beaucoup plus près de la rue des Petits-Champs que la maison sur laquelle était placée l’inscription.

La Bibliothèque Nationale possède deux exemplaires d’un précieux manuscrit dont le titre suffit pour faire apprécier combien il serait désirable qu’un travail de cette importance pût être publié :

État et Partition de la Ville et faubourgs de Paris en seize quartiers, chacun des dits quartiers dirigé sous les ordres de Messieurs les Prévost des Marchands et Eschevins, par un quartenier assisté de ses cinquanteniers et dizainiers, divisé de sorte que l’on y peut connaître et voir le nombre des Paroisses, Églises, chapelles, Monastères, communautés, hôtels et maisons, ensemble le nom des habitants, propriétaires et principaux locataires des dites maisons, le tout réduit du premier jour de janvier mil six cent quatre-vingts quatre.

D’après ce document, la maison du sieur abbé Baudelet, occupée par le sieur de Beauprez, est la huitième par la rue des Petits-Champs. Il arrive souvent, dans les recherches de ce genre, que deux maisons ont été réunies par un propriétaire postérieur, ou qu’un vaste immeuble a été divisé ; dès lors, on ne se retrouve plus dans le compte et l’on court le risque de désigner la maison du voisin. Une erreur semblable n’est pas à craindre en ce qui concerne la maison mortuaire de Molière. L’immeuble appartient actuellement à la Cie La Foncière, qui a bien voulu donner communication des titres de propriété, remontant au xviie siècle.

Il résulte de ces titres que la maison no 40 (malheureusement reconstruite de 1765 à 1768), est bien celle qui appartenait à René Baudelet.

La preuve se trouve ainsi faite.

Quand il s’agit de rendre un hommage à la mémoire de Molière, on a cette rare bonne fortune de ne pas rencontrer de contradicteurs.

Il était donc inutile d’insister sur l’intérêt qu’il y aurait à désigner exactement l’emplacement de la maison dans laquelle Molière a passé les derniers mois de sa vie.

Il paraîtrait en même temps convenable que l’inscription placée par erreur sur la maison no 34 fût retirée.

Il faut reconnaître que jusqu’ici on n’a pas été heureux dans les hommages rendus à Molière. Le 9 mai 1876, M. F. Hérold, depuis préfet de la Seine, alors membre du conseil municipal, avait invité l’administration à prendre les mesures nécessaires pour que le monument commémoratif de la naissance de Molière existant sur la maison rue du Pont-Neuf, no 31, fut transporté à la maison rue Saint-Honoré, no 96, et pour que l’inscription en fût rectifiée conformément à la vérité historique, c’est-à-dire qu’on substituât à la date de 1620, qui y est donnée comme année de la naissance de Molière, la date réelle de cette naissance, qui est 1622[[157]](#footnote-157).

Ch. NUITTER.

# Tome IV, numéro 41, août 1882

## Les illustrateurs de Molière

source : « Les illustrateurs de Molière », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome IV, no 41, août 1882, p. 131-141.

[1882

*L’Iconographie Moliéresque* a fourni matière à un gros volume de M. Paul Lacroix, dont la meilleure part est consacrée aux portraits, et quelques pages seulement aux suites de figures relatives aux comédies. On sait en effet que la liste des diverses séries d’estampes inspirées par le théâtre de Molière n’est pas longue ; il est même permis de s’étonner qu’un sujet si fécond et si facile à l’illustration n’ait point tenté davantage le crayon et la pointe de nos artistes.

Quoi qu’il en soit, on peut remarquer comme trois périodes dans l’iconographie moliéresque : la première allant de 1682 à 1734 ; la seconde, de cette dernière date à la fin du xviiie siècle, et enfin la troisième commençant vers le premier Empire.

Le premier essai d’illustration date des dessins que Brissart exécuta pour l’édition publiée en 1682 par La Grange et Vinot. Le dessinateur s’est-il beaucoup préoccupé de l’exactitude du costume et a-t-il eu l’intention de faire des portraits ? Les habitudes du temps ne permettent guère de lui supposer semblable souci. Les costumes (sauf pour les estampes, copiées sur celles des éditions princeps) sont évidemment ceux portés à la Cour et à la ville vers 1680. Pourquoi vouloir aussi que Brissart se soit attaché à représenter dans ses dessins les traits de l’illustre comédien disparu depuis neuf années, alors qu’il n’a point seulement songé à placer son portrait en tête de ses Œuvres[[158]](#footnote-158) ? La reproduction fréquente, dans ces estampes, de ce type trapu à la figure pleine, aux larges épaules et à la tête d’une grosseur anormale, représentant toujours le même personnage dans un des rôles créés par le chef de l’illustre Théâtre, c’est là, en effet, un fait incontestable. Le tout serait de savoir si le dessinateur n’a point songé au type dramatique plutôt qu’à la figure du comédien ?

Admettons, si l’on veut, que Brissart nous a donné le portrait de Molière : mais résignons-nous alors à penser qu’il en est des portraits du maître comme de ses manuscrits, c’est-à-dire qu’ils sont encore à découvrir, si tant est qu’ils n’aient point à jamais disparu.

Dans tous les cas, les figures de Brissart, les seules à peu près contemporaines, conserveront toujours leur intérêt. On ne saurait donc trop regretter de les voir gravées d’une manière si inégale qu’on les croirait volontiers l’œuvre de plusieurs mains.

Les dessins de Boucher, exécutés vers 1734 pour l’édition in-4o publiée à Paris sous cette date, ouvrent une nouvelle ère à l’illustration moliéresque. Il serait par trop téméraire aujourd’hui d’oser médire de ces estampes ; mais on accordera bien qu’elles eussent gagné à être plus étudiées. On retrouve en effet, dans ces figures, tous les défauts et certaines des qualités du peintre. Mais si l’on veut bien les considérer à leur véritable point de vue, c’est-à-dire à l’état d’interprétation d’une œuvre morale et littéraire de la plus haute portée, il sera impossible de n’être point frappé de ce qu’elles laissent à désirer. En effet, à part certaines scènes mythologiques ou pastorales dont le caractère convenu devait plaire à son crayon facile et gracieux, la veine franche et large de notre Molière n’était pas ce qu’il fallait pour inspirer le talent maniéré de Boucher. Peu heureusement gravée à l’origine, cette suite dut une bonne partie de son succès à l’habileté des Punt et des Frankendaël qui la réduisirent à merveille pour les petites éditions de Hollande, tandis que les graveurs français s’acharnèrent trop souvent à la caricaturer.

Il y avait près de quarante ans que les dessins de Boucher avaient vu le jour, lorsque les libraires associés pour la publication du théâtre de Molière commenté par Bret demandèrent à Moreau le jeune 34 estampes pour orner leur édition. Cette suite d’estampes, exécutée de 1768 à 1773, sans être le chef-d’œuvre de Moreau, mérite de compter parmi les jolies illustrations de ce maître. Il est facile de constater comme deux manières dans ces figures. Les unes, en effet, assez réalistes, peuvent donner les indications les plus précises sur les costumes, le mobilier, l’ornementation et les modes des dernières années de Louis XV. Le convenu et la fantaisie dominent au contraire dans les autres. Les dernières, pour la plupart excellentes, sont en général celles que le graveur a le mieux rendues. Elles n’ont point vieilli et s’éloignent moins de la vérité d’interprétation que les premières, dans lesquelles il est parfois assez difficile de reconnaître les types si larges et si francs créés par le poète comique, dessinés par l’artiste avec une élégance trop grêle et trop tourmentée.

Les figures de Moreau ont encore pour nous un autre intérêt de curiosité ; elles peuvent en effet nous donner une idée assez exacte de ce qu’était vers 1773 la représentation d’une comédie de Molière. Nous nous croyons plus sévères et plus exigeants que nos pères pour tout ce qui touche à la vérité de l’interprétation dramatique ; mais costumes et accessoires mis à part, n’y a-t-il point tout lieu de penser que les comédiens des dernières années de l’ancien régime avaient mieux conservé que ceux qui nous charment aujourd’hui les pures traditions du grand siècle ?

Deux séries de figures, voilà donc tout ce que le siècle des illustrateurs a su donner à Molière, et encore l’une d’elles reste-t-elle antérieure à l’âge d’or de la vignette. Au reste, il n’y a pas lieu de trop s’étonner de voir cette pléiade d’artistes, dont le crayon pourtant si prodigue « a sauvé par les planches » tant d’œuvres mort-nées, rester à demi indifférente devant une telle œuvre : car trop vraie et trop simple pour l’époque, elle n’était alors, en effet, ni à la mode, ni populaire.

Ce fut dans les premières années de ce siècle que Moreau produisit sa seconde série de figures pour les comédies de Molière. Beaucoup moins maussade que les autres productions de sa vieillesse, cette suite eût beaucoup gagné à être plus spirituellement gravée. Mais si elle est loin d’atteindre au faire artistique et au charme de la précédente, on y peut constater par compensation une fidélité plus grande dans la traduction du texte. Le dessinateur paraît s’être beaucoup inspiré de la représentation. On peut donc le tenir pour l’interprète fidèle d’une époque de transition où les habitués du théâtre, sans être encore bien exigeants quant à la vérité du costume, n’auraient plus toléré le convenu de l’âge précédent.

De Moreau vieilli à Desenne, y eut-il progrès ? Il serait assez difficile de se prononcer. En effet, tant que ce dernier artiste s’en tient à ce pseudo-Louis XlV-troubadour, trop cher au goût de la Restauration, il produit des estampes sans grande originalité et trop souvent fort laides. Mais lorsqu’il lui arrive de sacrifier à la fantaisie, Desenne est en général plus heureux. C’est ainsi qu’il serait possible de signaler, dans ses deux suites pour Molière, un certain nombre de planches bien venues, qui seraient même très jolies si le graveur se fût montré moins lourd.

Il eût fallu nommer ici, avant Desenne, Horace Vernet et ses collaborateurs, dont les estampes ont quelque peu précédé les siennes. Mais le faire d’H. Vernet est, après tout, plus moderne que celui du premier dessinateur.

Les figures qu’Horace Vernet a dessinées pour Molière indiquent chez l’artiste une préoccupation évidente de faire des tableaux. Il ne s’est pas en effet borné, comme tant d’autres, à dessiner un ou deux personnages déclamant devant un décor ; mais il a pris la peine de rechercher des situations dramatiques prêtant à l’interprétation, et il a su enfin grouper avec un grand art ses personnages dans une série de compositions dont quelques-unes, celle du *Misanthrope* en particulier, méritent d’être signalées à l’imitation des illustrateurs.

C’est sur ces deux séries d’estampes (et encore sont-elles incomplètes), qu’a surtout vécu la librairie de 1820 à 1860[[159]](#footnote-159). Il convient toutefois d’ajouter à ce bilan les nombreux croquis improvisés par Tony Johannot vers 1835 pour une édition illustrée du théâtre de Molière.

C’était alors le moment où la xylographie renaissait en France. Aussi fallut-il employer à la taille des bois de nombreux graveurs, dont un ou deux à peine ont su rendre avec quelque habileté l’œuvre ingénieuse, mais un peu hâtive, qu’ils avaient à interpréter.

Un aquafortiste au faire individuel et original, M. F. Hillemacher, après avoir d’abord gravé, vers 1857, les portraits des comédiens de la troupe de Molière, publia, peu après, pour orner les œuvres du Maître, une série de petites eaux-fortes en tête de pages, composée d’environ 166 pièces et complétée par plusieurs portraits. Bon nombre de ses vignettes sont très réussies, la plupart bien gravées, et cette publication vaut son prix.

Une suite exécutée dans le même goût, mais d’un format un peu agrandi et d’une exécution plus achevée, vient d’être récemment gravée à l’eau-forte par un habile artiste, M. Foulquier, qui excelle, chacun le sait, dans l’illustration en miniature des classiques du grand siècle. L’on ne saurait assez regretter que ses jolis croquis n’embrassent point le théâtre complet de Molière, ni trop s’étonner en même temps de ce qu’aucun éditeur ne s’est encore rencontré pour demander à l’aquafortiste d’achever ce qu’il a si bien commencé.

Avouons toutefois que M. Foulquier, sans doute pressé par le temps, n’a point toujours donné cette fois sa mesure. La correction de son dessin laisse parfois à désirer, et il lui arrive souvent de tenir ses personnages trop grands pour le cadre étroit qui les enserre. Mais, par contre aussi, lorsque le spirituel artiste a voulu bien faire, il a su créer des eaux-fortes d’un ton exquis, et aussi de charmants petits tableaux (Voir, par exemple, la vignette destinée au 5e acte des *Femmes savantes*).

Comment il arriva qu’en 1875 un éditeur en vint à demander à un illustrateur émérite, M. Lalauze, 34 estampes pour le théâtre de Molière, « chi lo sa » ? Hâtons-nous bien vite de dire que cet éditeur était un Anglais songeant à publier une traduction du grand comique français. Car, depuis 1807, date à laquelle Renouard commanda à Moreau cette deuxième suite dont il vient d’être question, aucun éditeur français ne s’était rendu coupable d’une pareille profusion… Mais revenons à M. Lalauze pour proclamer bien haut qu’il s’est acquitté de sa tâche avec un rare bonheur. Ses estampes semblent bien étudiées ; plusieurs sont ravissantes, témoin celle pour *Don Juan*. Quelques-unes ont une grande allure, en particulier celle du *Misanthrope*, et c’est à peine enfin si une ou deux laissent à désirer. Cette suite est donc, en résumé, une œuvre sérieuse, tout à fait digne d’un artiste dont le talent, plus élégant encore que gracieux, a conquis tous les suffrages.

Ces belles estampes étaient à peine publiées qu’un aquarelliste, dont la mode a bien vite consacré l’incontestable talent, commençait à dessiner, avec une trop sage lenteur, — mais cette fois enfin pour un éditeur français, — une nouvelle série de compositions destinée à un théâtre de Molière en cours de publication. Ces estampes, et de préférence celles qui accompagnent les cinq premiers volumes, méritent d’être louées à côté des précédentes. On sent que M. Leloir, tout en se laissant aller à la fantaisie, s’est beaucoup inspiré aussi de la représentation ; c’est ce qui donne à ses créations un caractère à la fois nouveau et traditionnel d’une originalité tout à fait piquante. Moins préoccupé peut-être que son devancier de faire large et de bien grouper ses personnages, le peintre se complaît surtout dans la vérité de l’expression et aussi dans les détails du costume masculin qu’il excelle à bien rendre. Aussi abuse-t-il un peu des personnages vus de dos. Mais il rachète ce léger travers par un certain nombre de planches véritablement achevées, témoins celles pour *L’École des femmes* et la *Critique* qui sont, à tout prendre, de charmants petits tableaux.

Or, faire un tableau, c’est là le but vers lequel devrait tendre un illustrateur ; mais combien en ont cure ? Combien s’attachent à faire choix d’une scène capitale, dont la situation résume l’œuvre entière, mette en saillie les principaux personnages et puisse fournir à leur crayon des développements suffisants pour lutter avec le texte ?

Quiconque voudra se donner le régal de parcourir les jolies eaux-fortes consacrées à Molière par nos artistes contemporains ne pourra, je crois, manquer de constater combien, en général, ils ont mieux réussi à rendre les petits ouvrages du Maître que ses grandes créations. On dirait qu’ils réservent pour ceux-là tout le charme de leur pointe et de leur imagination, tandis qu’ils reculent devant celles-ci. Veut-on s’édifier sur ce point ? qu’on compare, par exemple, dans la suite de M. Leloir, l’estampe du *Sicilien* avec celle du *Misanthrope*. Il est vrai de dire que, depuis Moreau, *L’Amour peintre* a toujours réussi à inspirer les dessinateurs qui, sans doute par respect pour la tradition, se croient tenus de faire à cette œuvre, un peu effacée, tous les honneurs de leur talent et de leurs préférences.

Quoi qu’il en soit, cette tendance de nos artistes vaut la peine d’être signalée ; si grande soit, en effet, la liberté de l’art, elle ne devrait jamais aller jusqu’à méconnaître, dans la hiérarchie des œuvres intellectuelles, une certaine proportion et une certaine mesure.

Cette proportion et cette mesure, les éditeurs sont, eux aussi, trop enclins à l’enfreindre en prodiguant les estampes et les vignettes à des ouvrages trop souvent sans portée morale et littéraire, tandis qu’ils iront marchander au *Tartuffe* et aux *Femmes savantes* une illustration plus ample qu’au *Mariage forcé*. Comme si, réduire l’artiste le plus original à une unique estampe, pour interpréter certaines des comédies de Molière, ce n’était pas presque infailliblement le condamner, et nous avec lui, à de monotones redites !

Serait-ce donc, après tout, rêver l’impossible, qu’espérer voir enfin chaque acte des comédies commenté par une belle estampe, que viendraient compléter une vignette en tête de page et un cul de lampe ? Non, certes, puisque c’est là un desideratum justifié par la nature même du poème dramatique, en deçà duquel il n’y a pas, à tout prendre, d’illustration possible.

La mode est à Molière, et peut-être est-ce là un mal ; car la préoccupation trop exclusive de l’histoire ou plutôt du roman de sa vie tend quelque peu à reléguer au second plan son œuvre incomparable. Comment se peut-il donc faire qu’on n’ait point encore tenté d’élever à son honneur un monument comparable à celui que l’art typographique et iconographique français a su créer, au commencement de ce siècle, pour la gloire de Racine, et que l’édition du Louvre attende encore son pendant ? Il serait temps cependant de voir enfin le théâtre de notre grand peintre de mœurs véritablement traduit et interprété par la main des maîtres contemporains, avec une recherche, un art et un luxe dignes de lui et de la France.

Or, comme il est trop certain qu’aucun éditeur ne voudra nous donner cette édition, pourquoi une société d’amateurs et de moliéristes n’en ferait-elle point les frais ?

Quelles spirituelles et charmantes estampes et vignettes saurait nous donner, par exemple, l’association de crayons aussi souples et aussi éprouvés que ceux de MM. Lalauze, Leloir et Foulquier, si, justement honorés de collaborer à une édition de Molière et bien convaincus que ce n’est point trop de tout leur talent pour se maintenir à la hauteur de leur tâche, ils voulaient bien y travailler avec une conscience égale à leur goût !

Un icono-moliérophile.

## Rachel interprète de Molière

source : « Rachel interprète de Molière », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome IV, no 41, août 1882, p. 142-144.

[1882

M. Georges d’Heylli vient de publier à la librairie des bibliophiles, sous le titre de *Rachel d’après sa correspondance*, un important travail sur la vie artistique de la grande tragédienne. Ce travail forme un beau volume grand in-8o , orné de quatre portraits, gravés à l’eau-forte par Massard, et il contient un très grand nombre de lettres de Rachel, dont plusieurs sont publiées pour la première fois.

Nous emprunterons au volume de M. d’Heylli quelques curieux renseignements relatifs aux rares personnages de Molière que Rachel interpréta au théâtre :

Pendant son séjour à la petite salle Molière que dirigeait l’ancien tragédien Saint-Aulaire, et où elle joua, de sa quatorzième à sa seizième année, trente-quatre rôles les plus divers de l’ancien répertoire, elle aborda cinq personnages des pièces de Molière, Marinette du *Dépit amoureux*, Dorine du *Tartuffe*, Martine des *Femmes savantes*, Célimène puis Eliante du *Misanthrope*.

Le 30 avril 1839, elle joua Dorine à l’Odéon, dans une représentation à son propre bénéfice[[160]](#footnote-160).

Sur la scène de la Comédie française même, Rachel ne joua qu’un seul rôle de Molière, Marinette du *Dépit amoureux* (1er juillet 1844), dans une représentation au bénéfice de sa famille, où elle avait d’abord joué *Phèdre*. La comédie du *Legs* complétait la représentation, qui produisit une recette de 11 082 francs, assez élevée pour l’époque. Rachel n’obtint qu’un succès de curiosité ; il est évident que son talent et que son physique surtout ne se prêtaient aucunement à l’interprétation d’un rôle de soubrette. Ce fut d’ailleurs la seule fois qu’elle joua du Molière à la Comédie française.

Le 15 janvier 1847, elle concourut à l’éclat de la représentation donnée en l’honneur de l’anniversaire de la naissance de Molière en créant, dans un petit à-propos en un acte, en vers, de M. Jules Barbier, intitulé *L’Ombre de Molière*, un personnage qui représentait la comédie sérieuse ; Mlle Aug. Brohan faisait la comédie légère ; Got était Mercure ; Maillard faisait un poète, enfin Provost était Molière lui-même. Rachel et Aug. Brohan ne parurent dans cet à-propos, qui eut sept représentations, que le premier soir seulement.

Mais c’est à Londres, pendant sa tournée de 1847, que Rachel se montra dans le rôle de Molière qui lui fit le plus d’honneur, paraît-il, mais qu’elle n’osa cependant jamais jouer à Paris, Célimène du *Misanthrope*. Elle raconte elle-même, dans une bien curieuse lettre que reproduit le livre de M. d’Heylli, cette intéressante soirée ; nous en citerons la partie qui concerne sa prise de possession du rôle de Célimène :

À Madame Samson,

Londres, 1847.

Chère Madame Samson,

Je l’ai enfin passé, ce fameux jour qui annonçait *Le* *Misanthrope*: j’ai joué Célimène. Mais ce qui va sans doute vous étonner, c’est que j’y ai obtenu un véritable succès… Mon entrée en scène m’a d’abord valu de nombreuses salves d’applaudissements ; mon costume m’allait à merveille et la coiffure me faisait presque jolie ; quel changement !… La scène des portraits a fait beaucoup rire ; je me suis rappelé de mon mieux les conseils de mon parfait professeur ; aussi m’a-t-on rappelée après le second acte. La grande scène avec la prude Arsinoé a produit un grand effet ; mais, à mon sens, je crois y avoir voulu être plus savante et *diseuse* que mordante et piquante. Les deux derniers actes, que je n’ai pu répéter avec M. Samson, peuvent gagner énormément ; mais ici tout a été pour le mieux, et vraiment je suis très satisfaite de ce succès. Les journaux dépassent l’éloge, et je suis ravie qu’ils soient écrits en anglais pour n’être pas tentée de vous les faire lire. Mais si M. Samson veut se mettre en tête de m’apprendre bien Célimène, je suis persuadée que j’aurai aussi un succès sur notre chère grande scène française…

RACHEL.

Rachel joua encore Célimène dans sa grande tournée de 1849 (à Tours) ; enfin, dans une de ses représentations en Amérique, le 20 octobre 1855, elle joua le second acte du *Misanthrope*. Et c’est bien la dernière fois, ce jour-là, qu’elle parut dans un rôle de Molière.

LA RÉDACTION.

## Anatole de Montaiglon : Sur deux vers de l’*Élomire hypocondre*

source : « Sur deux vers de l’*Élomire hypocondre* », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome IV, no 41, août 1882, p. 145-148.

[1882

Dans la préface de l’excellente réimpression que M. Livet a donnée, en 1878, chez Liseux, de l’*Élomire hypocondre*, en citant (p. lxxv) les vers si curieux de la première scène de l’acte IV :

Crois-moi, cher Mascarille,

Fais toujours le Docteur, et fais toujours le drille ;

Car enfin, il est temps de te désabuser,

Tu ne naquis jamais que pour faquiniser…

Mais si tu te voyais, quand tu veux contrefaire

Un amant dédaigné qui s’efforce de plaire :

Si tu voyais tes yeux hagards et de travers,

Ta bouche grande ouverte en prononçant un vers,

Et ton col renversé sur tes larges épaules,

Qui pourraient à bon droit être l’apuy des Gaules.

Il ajoute en note : « On a respecté, dans cette réimpression (p. 108), la leçon de l’édition originale, qui porte l’*apuy de gaules* » ; celle que nous donnons ici nous paraît offrir un sens plus satisfaisant.

À coup sûr, Le Boulanger de Chalussay n’en est pas à cela près d’une plaisanterie forcée. Si c’était son texte, on serait forcé de comprendre qu’il a raillé Molière en en faisant un Atlas ridicule, capable de porter la France si on la mettait sur ses épaules ; mais il serait plus simple de s’en tenir au texte.

*Épaules* a peu de rimes exactes ; il y a *Gaules*, *saules* et la monnaie romaine qu’on appelle *Paules*, *gaules*, et puis rien. Dans la comédie et à propos de valets, *épaules* et *gaules* s’appellent naturellement. Ainsi dans *L’Étourdi*, Molière a fait dire une première fois à Mascarille (acte II, scène vii, vers 735-6) :

Il ne me fallait pas payer en coups de gaules

Et me faire un affront si sensible aux épaules,

Et une seconde fois à Trufaldin (acte IV, scène v, vers 1549) :

D’un chêne grand et fort…

Je viens de détacher une branche admirable,

Choisie expressément de grosseur raisonnable,

Dont j’ai fait sur le champ, avec beaucoup d’ardeur,

Un bâton à peu près, oui, de cette grandeur,

Moins gros par l’un des bouts, mais, plus que trente gaules,

Propre, comme je pense, à rosser les épaules,

Car il est bien en main, vert, noueux et massif.

C’est du Molière, il est vrai, et de 1653, mais Le Boulanger de Chalussay emploie aussi en 1670 les deux rimes, en quelque sorte fatales. Il fait dire par Isabelle à Lazarille (acte I, scène i, p. 11-12) :

Apprenez qu’un valet

Qui se moque d’un Maître a souvent du balet,

Et, si vous ne voulez proscrire vos épaules,

Taisez-vous, et sachez que nous avons des gaules.

Plus loin, vers la fin du premier acte, dans la querelle d’Elomire et de l’opérateur Barry, il fait dire au premier :

Si ce n’était

Que vous êtes chez moi, le gourdin trotterait…

l’orviétan.

Le gourdin trotterait ! Dis donc sur tes épaules.

Tarte à la crème !

En même temps, comme il fait faire au chapeau d’Elomire un tour sur sa tête, celui-ci, « transporté de colère à ce tour de chapeau », s’écrie :

Ah ! Tête ! À moi, mes gens ! Des gaules !

Lazarille, fondons sur ces croque-crapauds.

On en trouverait d’autres exemples dans les comédies du temps, mais il doit suffire de ceux du Boulanger de Chalussay pour croire que, dans les trois passages, *gaules* n’a pas d’autre sens que celui de bâton, sans aucune allusion géographique française ni gauloise, et que : « tes épaules pourraient avoir l’appui de gaules » veut dire simplement, malgré le méchant français : « Tu pourrais bien être bâtonné. »

Puisque j’ai rapproché des passages de *L’Étourdi* et d*’Elomire hypocondre*, un autre passage de la seconde pièce en éclaircit un de la première. Dans les éditions anciennes de Molière (acte V, scène i, vers 1677-78), Ergaste dit à son camarade :

Par les soins vigilants de l’Exempt balafré,

Ton affaire allait bien ; le drôle était coffré, etc.

Sans capitale à *balafré*, qui paraissait ainsi, non pas un nom propre, mais une épithète.

Dans la liste des personnages d’*Elomire*, après *Un exempt du Guet*, se trouvent *Le Balafré et Sans-Malice*, *Exempts du Guet*. C’est au dénouement qu’il figure, p. 119-26 sous le nom de *Le Balafré*, *La Balafre et Balafré* :

Ayant mis notre fou dans la chambre prochaine

Avec son Lazarille et notre Balafré…

Les éditeurs modernes ont donc eu raison de suivre l’édition de 1773, qui donne pour la première fois *Balafré* avec une grande lettre initiale, laquelle affirme clairement sa qualité de nom propre. L’Exempt d’*Elomire hypocondre* est très certainement un souvenir volontaire et un rappel moqueur de l’Exempt de *L’Étourdi*.

Anatole de MONTAIGLON.

## Karol Estreicher : Molière en Pologne

source : « Molière en Pologne », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome IV, no 41, août 1882, p. 149-150.

[1882

C’est vers le milieu du xviiie siècle qu’on a commencé à jouer aux théâtres polonais les pièces de Molière, et à publier les traductions polonaises de ses comédies, faites pour ces théâtres.

*Les Précieuses ridicules* et *Le Médecin malgré lui* sont les premières pièces qu’on ait représentées en polonais au théâtre de Nieswiez, résidence de la famille princière de Radziwill. La princesse Françoise Ursule Radziwill publia la traduction de ces deux comédies en 1754, à Nieswiez.

À dater de cette époque, Molière est devenu le premier génie dramatique qui exaltât dans le public polonais l’amour du théâtre. Les traductions polonaises de ses pièces paraissaient l’une après l’autre. Les bibliographes en comptent plus de trente imprimées avant la fin du xviiie siècle.

Mais ce n’est que le xixe siècle qui enrichit la littérature polonaise des traductions classiques, en prose et en vers, des comédies de Molière. On en compte plus de vingt, outre celles qui restent en manuscrits dans les répertoires des différents théâtres. C’est sur ces versions, très correctes, qu’on joue aujourd’hui les pièces de Molière aux théâtres de Varsovie, de Cracovie, de Léopol, de Posen, etc.

Le plus distingué des traducteurs est incontestablement François Kowalski, qui a même donné les œuvres complètes de Molière traduites en vers et composant VIII volumes in-8o imprimés à Vilna entre 1847 et 1850. Cette édition est précédée d’une savante biographie de Molière.

Charles ESTREICHER,  
Directeur de la Bibliothèque publique de Cracovie[[161]](#footnote-161).

## Joseph Bilco : Sur « Le procès de Molière et d’un médecin »

source : « Sur « Le procès de Molière et d’un médecin » », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome IV, no 41, août 1882, p. 151-152.

[1882

Le fait « bien nouveau et bien curieux » que M. Paul Lacroix croit avoir découvert (v. *Le* *Moliériste* de juin) n’est pas du tout inconnu. Grimarest en parle dans sa *Vie de Molière* [Edition originale, 1705, pages 74 à 77]. Sa version est, il est vrai, un peu différente de celle que M. Lacroix a recueillie. La femme du médecin serait venue à la comédie avec un billet donné ; et quand Armande Béjart lui envoya dire de sortir, « plus avare que susceptible de honte, elle aima mieux se retirer que de payer sa place. » Point de matière à procès là-dedans. Mais Le Boulanger de Chalussay raconte l’histoire comme l’auteur cité par M. Lacroix :

Nous avions résolu, mes compagnons et moi, dit Elomire[[162]](#footnote-162),

De ne jouer jamais, excepté chez le Roi,

Devant ce médecin, ni devant sa séquelle ;

Pourtant, soit à dessein de nous faire querelle,

Soit par d’autres motifs, la femme de ce fat

Vint pour nous voir jouer : mais elle prit un rat :

Car la mienne aussitôt en étant avertie,

Lui fit danser d’abord un branle de sortie.

Comme alors je croyais que tout m’était permis,

Je négligeai d’en dire un mot à mes amis.

Las ! J’aurais prévenu par là ce que ce hère,

Pour venger cet affront, ne manqua pas de faire.

Je fis donc ce faux pas ; tandis ce raffiné

Prévint toute la Cour dont je me vis berné.

Car par un dur arrêt qui fut irrévocable

On nous ordonna presque une amende honorable.

Le Nemestz de M. Paul Lacroix n’a fait qu’abréger et mettre en prose le récit de Le Boulanger de Chalussay.

Il est inutile de faire remarquer que des deux versions, celle de Grimarest est la seule admissible. Il y a là sans doute un fait vrai, que l’auteur d’*Elomire hypocondre*, dans sa haine pour Molière, a exagéré et travesti, sans se soucier de la vraisemblance. On comprend bien qu’Armande Béjart ait fait expulser la porteuse d’un billet de faveur ; mais une spectatrice payante, ce serait un excès d’impertinence incroyable, et impossible. Le procès dont parlent Le Boulanger de Chalussay, Nemestz après lui, et M. Paul Lacroix, n’a jamais pu avoir lieu.

*Athènes*, juin 1882.

C. DELAMP.

Mêmes observations de notre collaborateur M. Auguste Vitu et de M. le Dr Mahrenholtz, de Halle.

G. M.

## C. D. : Le cabinet du Misanthrope

source : « Le cabinet du Misanthrope », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome IV, no 41, août 1882, p. 155-156.

[1882

Le sens du mot *cabinet* dans le fameux vers : « Franchement, il est bon à mettre au cabinet », est toujours contesté et le sera toujours. M. Picot, dans *Le* *Moliériste* même (tome II, p. 246), tient pour le sens de meuble à serrer des papiers, et il apporte à l’appui deux vers de Robinet :

On en trouve le style net

Noble et digne du cabinet.

Ces deux vers, à mon avis, vont directement contre l’opinion de M. Picot. Un sonnet à mettre au cabinet, ce serait un sonnet « d’un style net et noble. » Je préférerais un des deux autres sens, cabinet de travail, ou l’*autre* cabinet. On a quelquefois contesté que le mot eût déjà ce sens au xviie siècle, mais à tort. Je lisais l’autre jour, dans l’*Épître aux beurières* de Paris, qui précède l’*Alizon* de Discret (2e éd. 1664, réimp. dans *L’Ancien théâtre français* de Jannet) le passage suivant :

Tel qui n’a pas un écu pour acheter un livre entier en voit du moins quelque petite partie à bon marché, puisque vous en donnez toujours quelque lambeau par-dessus les denrées que vous débitez ; et par ce moyen il peut, pour peu d’argent qu’il ait, goûter les charmants entretiens de ces grands génies, s’il ne se sert de leurs œuvres à autre usage dans le cabinet.

C’est un exemple à ajouter à tous ceux que M. Paul Lacroix, si j’ai bonne mémoire, a réunis dans un volume de l’*Intermédiaire des chercheurs et curieux*. L’équivoque était possible dès le xviie siècle ; et, du moment qu’elle était possible, je n’hésite pas à dire qu’elle était prévue et voulue. Supposer le contraire, c’est admettre une bien étrange inadvertance de la part de Molière, qui, auteur et acteur, savait mieux que personne combien les foules sont promptes à saisir le double sens des mots, et comme elles en rient.

C. D.

## Un Provincial : Correspondance (Cotin et Trissotin) [*premier article*]

source : « Correspondance (Cotin et Trissotin) », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome IV, no 41, août 1882, p. 157-158.

[1882

Monsieur le Directeur,

Votre savant collaborateur M. Paul Lacroix écrivait, dans la dernière livraison du *Moliériste*, à propos de Cotin-Trissotin :

Nous ne croyons pas qu’on ait encore mis en regard deux passages très curieux et très importants du *Mercure Galant* de 1672, dans lesquels il est question des *Femmes savantes* et du personnage épisodique de Trissotin, que Molière avait imaginé pour donner satisfaction *à une de ses anciennes colères* contre l’abbé Cotin. *Il est à présumer* que l’abbé Cotin ne l’avait pas ménagé dans un des sermons qui attiraient en foule la société précieuse et l’élite des gens de cour. Voici la première note, *que Molière pourrait bien* avoir rédigée lui-même…

Viennent deux extraits, empruntés au *Mercure galant*, suivis d’un troisième, emprunté à Bayle.

Or, la *Vie de Molière* par Taschereau reproduit les extraits du *Mercure galant* et de Bayle, que l’on trouve aussi dans la notice consacrée à l’abbé Cotin par M. Ch. L. Livet dans *Précieux et Précieuses*.

Relevons, dans ce dernier ouvrage, un amusant passage de Cotin appelant Molière à son secours pour combattre Ménage : — « Je pensais, dit-il, que toute la ménagerie fût achevée quand on m’a averti qu’après Les Précieuses on doit jouer chez Molière Ménage hypercritique, le faux savant et le pédant coquet : vivat ! » — Et Cotin ajoutait, — curieux détail : « Les comédiens ont mis dans leurs affiches qu’il faudra retenir les loges de bonne heure et que tout Paris y doit être, parce que toutes sortes de gens, grands et petits, mariés ou non mariés, sont intéressés au Ménage : c’est une plaisanterie de comédiens. »

On voit, par les lignes qui précèdent, que Cotin ne s’était point senti atteint par les attaques de Molière contre *Les* *Précieuses*, dont il avait lui-même plus d’une fois raillé les travers. Ceci nous amène à adresser au savant Bibliophile une prière. Nous lui saurions un gré infini de nous citer un seul des sermons de Cotin qui fasse allusion à Molière, une seule plainte de Cotin contre Molière, un seul motif bien authentique des colères de Molière contre Cotin.

Nous faisons une réserve cependant : il serait possible qu’il se trouvât quelques lignes hostiles à Molière dans la *Critique désintéressée* dirigée par Cotin contre le sieur des Vipéreaux — (Despréaux). Taschereau l’assure ; mais, malgré sa légitime autorité, nous n’osons ni l’affirmer ni le nier, n’ayant pas sous les yeux la *Critique*. Sur ce point nous nous en rapporterons à M. Paul Lacroix.

UN PROVINCIAL.

# Tome IV, numéro 42, septembre 1882

## Un nouveau dénouement du *Tartuffe*

source : « Un nouveau dénouement du *Tartuffe* », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome IV, no 42, septembre 1882, p. 163-174.

[1882

L’extrait suivant, qui occupe les pages 387 à 402 de la Notice des travaux de l’académie du Gard pendant l’année 1808[[163]](#footnote-163), est si peu connu qu’il n’est pas même mentionné par M. Paul Lacroix dans sa précieuse Bibliographie Moliéresque.

Nous croyons devoir le réimprimer à titre de curiosité, sans avoir besoin d’affirmer que notre but n’est pas de voir la Comédie-Française substituer au dénouement de Molière celui de M. Vincens Saint-Laurent.

La poésie dramatique est la plus belle portion de la gloire littéraire de la France ; c’est elle qui a surtout assuré à notre langue son triomphe et son universalité ; c’est sur nos théâtres que la pureté du goût de la nation, et ce sentiment exquis des convenances qui l’a si longtemps distinguée, se font éminemment sentir. Aussi tous les esprits raisonnables et cultivés, que n’aveugle pas trop de haine ou de prévention, se sont-ils, dans tous les pays, empressés de rendre à nos grands écrivains en ce genre, un hommage pour ainsi dire universel. Naples, Milan, Vienne, Berlin, Pétersbourg, Londres même, ou se sont approprié leurs chefs-d’œuvre en les traduisant, ou ont élevé des théâtres et appelé des comédiens français. Peu de gens, depuis l’époque brillante où ces grands hommes ont vécu, avaient osé leur contester leur gloire. Aujourd’hui d’autres causes d’animosités renforçant l’envie littéraire, il s’est élevé contr’eux, dans le nord, une école de dénigrement ; mais, à coup sûr, ce ne sont ni les Lessing, ni les Goethe, ni les Schiller qui professent ces opinions dédaigneuses : le génie sent le génie sous quelque habit qu’il se présente à lui. Shakespeare se fût agenouillé devant Corneille et Molière, et leur eût rendu le même respect que Lopez de Vega témoignait aux anciens, même en abandonnant leurs traces :

J’écris en insensé, mais j’écris pour des fous.

Que ceux donc qui ne sentent pas les sublimes beautés de nos grands maîtres jettent la plume et prennent le hoyau, la bêche ou la truelle :

Soyez plutôt maçon, si c’est votre talent.

Parmi ceux de nos écrivains qui se sont illustrés dans cette carrière difficile et brillante, Molière tient sans contredit la première place dans l’opinion générale : on a pu comparer, avec raison, Sophocle et Euripide à Corneille, Racine et Voltaire, et nos voisins ne craignent pas de leur égaler leur Shakespeare. Mais Molière ! Quel poète comique, soit ancien, soit moderne, soit national, soit étranger, oserait-on lui mettre en parallèle ? Sa gloire est sans rivale, sa supériorité reconnue. Un seul parmi ses compatriotes s’est élevé contre ce consentement unanime, mais il n’y a pas eu deux Erostrates littéraires.

Nous ne prétendons pas pour cela, sans doute, que les ouvrages de ce rare génie soient entièrement exempts de défauts. En aucun genre l’infaillibilité ne fut jamais le partage de l’homme ; l’estime qu’on fait d’un grand écrivain doit être le fruit d’un jugement, et non pas un culte. L’homme de lettres ne voudrait pas d’une approbation aveugle : tout admirer, c’est n’admirer rien ; et une juste critique est la preuve et le garant d’un juste éloge.

Cet hommage indirect, que le goût acquitte envers le talent, M. *Vincens Saint-Laurent* vient de le rendre à Molière d’une manière bien ingénieuse, dans un morceau de littérature qui a pour titre : *Du dénouement de la comédie de Tartuffe*.

On a, dit-il, reproché à Molière la défectuosité des dénouements : plusieurs, en effet, sont uniformément romanesques et peu dignes des beautés multipliées des pièces qu’ils terminent. Il est difficile de se persuader que l’homme de génie qui a si savamment combiné toutes les autres parties de ses plans, inventé tant d’heureuses situations, mis en jeu un si grand nombre d’admirables ressorts et produit des effets comiques si variés, n’eût pas été doué d’assez de force et de fécondité pour assortir la fin de ses comédies à tout le reste, si des causes étrangères à son talent ne l’avaient pas empêché de soutenir jusqu’au bout son essor.

M. *Vincens Saint-Laurent* trouve les causes perturbatrices du talent de Molière dans sa qualité de directeur de comédie, qui le mettait souvent dans la nécessité de travailler pour sa troupe plus que pour sa gloire, et dans l’obligation non moins contrariante où il était encore, de composer de commande et de se conformer aux ordres d’un prince absolu, accoutumé à faire tout plier devant ses désirs, jusqu’au génie par lui-même si indépendant et si libre.

Les dénouements de *L’École des maris*, du *Misanthrope*, prouvent assez que Molière, laissé à lui-même, savait finir une comédie comme la nouer et la conduire : le dénouement surtout du dernier de ces chefs-d’œuvre nous paraît le comble de l’art en cette partie. Comme il sort du sujet et des caractères ! Comme il se déroule pour ainsi dire sans effort et de lui-même ! On voit qu’ici le poète s’est donné tout le temps de mûrir ses idées et de combiner ses moyens : aussi disait-il, en parlant de sa comédie du Misanthrope : « Oh ! Celle-là, je l’ai faite pour moi. »

Il n’en est pas de même du dénouement de *Tartuffe ;* et cependant ici le temps et la réflexion ne manquèrent point au talent, puisque l’ouvrage, commencé en 1664, ne fut terminé que trois ans après. On a peine aujourd’hui à démêler quels motifs ou quels dégoûts purent engager Molière à produire, dans l’état où nous la voyons, la fin d’un de ses plus beaux ouvrages. Il semble impossible que le talent qui avait conçu et exécuté, avec une supériorité qu’on n’a point égalée, le premier des chefs-d’œuvre, si ce n’est de l’*art*, du moins du *génie* comique, n’eût pas facilement trouvé et tiré de l’essence du sujet un moyen, digne de lui, de punir l’imposteur et de sauver sa victime.

Ce moyen paraît même à M. *Vincens Saint-Laurent* s’offrir si naturellement à l’esprit, qu’il ne peut avoir échappé à la vue du Maître, puisque lui-même en fut frappé à la première lecture réfléchie qu’il fut en état de faire du *Tartuffe*.

Laissons notre auteur exposer et développer lui-même ses idées :

J’ai longtemps repoussé comme un sacrilège le désir d’essayer de réaliser cette idée : mon opinion a toujours été qu’à moins d’oser porter une main téméraire sur les ouvrages de Racine, il ne pouvait y avoir, en littérature, d’entreprise plus hardie que d’oser toucher aux comédies de Molière. En vain un poète comique de nos jours[[164]](#footnote-164) a heureusement extrait, des scènes confuses qui constituaient la *Suite du Menteur* de Corneille, une pièce régulière, comique, et où ne brille qu’avec plus d’éclat ce qui a été conservé du premier auteur ; en vain a-t-on élagué, au théâtre, un grand nombre de superfluités des tragédies de *Cinna*, du *Cid* et des *Horaces*, et donné, par ces retranchements, plus de rapidité à leur marche, plus de vivacité à l’intérêt, plus d’unité et d’ensemble à l’action ; en vain la même tentative de mettre en vers *Le* *Festin de Pierre* a-t-elle réussi à Thomas Corneille : mes scrupules ont résisté, pendant trente ans, à l’appât de ces exemples.

Chaque fois que la tentation me prenait de surmonter mes craintes, mon imagination épouvantée me ramenait aussitôt au dénouement d’*Iphigénie en Aulide*, si désastreusement mis en action par un écrivain d’ailleurs estimable[[165]](#footnote-165) ; elle me montrait aussi les mutilations que les comédiens se sont quelquefois permises sur plusieurs pièces de Molière, et le cri général de réprobation qu’avait excité cette double audace, retentissait comme un sinistre présage à mon oreille.

On ne risque rien, dit Winkelmann[[166]](#footnote-166), de chercher plutôt des beautés que des défauts dans les ouvrages des grands maîtres. L’observateur en trouvera sûrement, ajoute-t-il, et l’on ne pourra pas dire qu’elles soient l’effet de son imagination, persuadée d’avance qu’elle va voir du beau : ce beau est réel, et qui ne l’a pas senti, doit voir et revoir jusqu’à ce qu’il l’aperçoive.

Profondément pénétré de ce principe, je l’ai toujours opposé aux critiques des chefs-d’œuvre dramatiques, même à celles qui me paraissaient les mieux fondées, et il a plus d’une fois servi à m’en démontrer l’injustice ou l’erreur.

J’ai mis la même obstination à découvrir les beautés cachées du dénouement de *Tartuffe*, mais infructueusement. L’application du principe de Winkelmann n’a pas produit ici le même résultat. Je n’ai jamais pu trouver aucune raison qui excusât l’intervention, dans la catastrophe, d’un personnage subalterne, jusqu’alors entièrement étranger à l’action, ni la singulière fantaisie du roi, lorsqu’il a reconnu dans Tartuffe un *fourbe renommé*, de l’envoyer encore braver, insulter d’honnêtes gens, et de ne faire exécuter l’ordre de l’arrêter qu’en présence d’Orgon et de sa famille ; ni cet éloge intempestif du monarque, qui, dans le moment où il est prononcé, produit l’effet de l’eau froide sur un corps brûlant.

Je l’ai déjà dit : il s’offrait un expédient simple, naturel, naissant du fond du sujet, lié à l’action, formant un trait de caractère de l’un des personnages secondaires, mais essentiels de la pièce et propre, en mettant ce personnage en jeu d’une manière plus active, à accroître l’intérêt et la satisfaction du spectateur. Ne vaudrait-il pas mieux, en effet, que le dévouement de Valère ne se bornât pas à donner avis à Orgon du danger qui le menace, et à l’offre de l’accompagner dans sa fuite ; mais qu’en outre ce fût lui qui trouvât le moyen d’éclairer la justice du prince, de sauver l’innocence et de faire punir le coupable ?

Je le répète : cette idée se présente si bien d’elle-même, du moins à mes yeux, que je regarde comme indubitable qu’elle était venue aussi à Molière, et qu’il n’a préféré le dénouement qu’il nous a laissé, que pour en faire un rempart à sa pièce contre ses ennemis.

Quoi qu’il en soit, la nouvelle combinaison que je propose n’exige presque aucun changement dans la disposition des scènes ; elle ne demande que quatre vers au premier acte, pour fonder la possibilité de l’action de Valère ; une lettre au lieu de la scène où- il amène un carrosse et apporte de l’argent à Orgon, et le récit du succès de ses démarches, fait par lui-même, à la place de ce long panégyrique de Louis XIV, si mal amené.

Telle est la pensée qui me poursuit depuis ma plus tendre jeunesse. Chaque fois que j’ai lu *Tartuffe*, l’envie d’en essayer l’effet est venue assiéger mon esprit. Je l’avais constamment repoussée, mais j’arrive sur les confins de la vieillesse, et je dois croire que ma force morale se ressent du voisinage, puisque j’ai eu la faiblesse de succomber à la tentation. Je ne m’en vante pas ; je m’en accuse : j’en fais, par mon aveu, amende honorable.

Voici donc comment j’ai exécuté mon audacieuse entreprise :

Dans la scène sixième du premier acte, Molière fait dire par Cléante à Orgon :

Vous savez que Valère

Pour être votre gendre a parole de vous.

Entre ces deux vers j’en intercale quatre de la manière suivante :

Vous savez que Valère

Est riche, noble, sage et très considéré ;

Que la faveur d’un oncle, à la cour fort ancré,

Aux plus brillants emplois lui permet de prétendre,

Et que même déjà, pour être votre gendre,

Cet aimable jeune-homme a parole de vous.

C’est assez, ce me semble, pour préparer l’évènement du cinquième acte, et jusque-là aucun autre changement n’est nécessaire.

Au cinquième acte, au lieu de faire paraître Valère lui-même, lorsqu’il vient engager Orgon à fuir, un valet de confiance apporterait une lettre et dirait, en la remettant à Orgon :

Valère veut, monsieur, que, sans perdre un instant,

Je remette en vos mains ce billet important ;

Il sait tous vos chagrins, et le sien est extrême.

S’il ne vient pas encor le témoigner lui-même,

C’est que votre intérêt demande ailleurs ses soins.

Pour votre sûreté, pour vos premiers besoins,

Avec mille louis qu’ici je vous apporte,

J’amène son carrosse, il est à votre porte :

Et dans un endroit sûr, qu’on ne soupçonne pas,

Mon maître m’a prescrit d’accompagner vos pas.

Hâtez-vous.

Orgon.

Ciel ! Ma fuite est-elle nécessaire ?

Le Laquais.

Lisez, monsieur, la lettre explique ce mystère.

Orgon *lit.*

Pour prix de vos bienfaits et de votre amitié,

Abusant d’un dépôt à sa foi confié,

Dans un danger pressant un scélérat vous jette.

Je sais, à n’en pouvoir douter,

Qu’au ministre il vient d’apporter

D’un criminel d’état l’importante cassette

Dont au mépris, dit-il, du devoir d’un sujet,

Vous avez conservé le coupable secret.

Partez, monsieur, partez sur l’heure ;

Qu’une impénétrable demeure

Vous dérobe à l’affront de vous voir arrêter :

Il en a surpris l’ordre et doit l’exécuter.

Cléante.

Voilà ses droits armés, et c’est par où le traître

De vos biens qu’il prétend cherche à se rendre maître.

Orgon.

L’homme est, je vous l’avoue, un méchant animal :

*(Il reprend la lettre et continue de lire)*

Le moindre amusement vous peut être fatal :

N’écoutez point, monsieur, un imprudent courage ;

Je vous offre avec joie un asile assuré ;

Acceptez-le, tandis qu’ici je resterai

Pour tâcher, s’il se peut, de conjurer l’orage.

Valère.

Las ! Que ne dois-je pas à ses soins obligeants !

Pour l’en remercier il faut un autre temps,

Et je demande au ciel de m’être assez propice

Pour reconnaître, un jour, ce généreux service :

Adieu ; prenez le soin, vous autres…

Cléante.

Allez tôt ;

Nous songerons, mon frère, à faire ce qu’il faut.

Ici entre Tartuffe à la suite de l’exempt, et il n’y a rien à changer à cette scène jusqu’au moment où, réduit au silence par les raisonnements de Cléante et par les justes reproches du reste de la famille, Tartuffe dit à l’exempt :

Délivrez-moi, monsieur, de la criaillerie,

Et daignez accomplir votre ordre, je vous prie.

À ces mots, que Valère entend en accourant, il présente à l’exempt un papier qu’il tient à la main, et s’écrie :

Votre ordre, le voilà. Prévenu par Damis

Du trouble où dans ces lieux un fourbe vous a mis,

Je vole chez mon oncle, et, par ma vive instance,

J’obtiens que son crédit prenne votre défense ;

Il court chez le ministre, et dès ses premiers mots

Lui fait du scélérat détester les complots.

Ensuite avec chaleur, il retrace, il rappelle

Le noble dévouement, l’infatigable zèle

Qu’en sujet, citoyen fidèle et généreux.

Vous avez signalé dans des temps malheureux ;

Et, l’indignation s’emparant de son âme,

Il peint en traits de feu cet hypocrite infâme,

Suivant son intérêt complice ou délateur,

Et pour le dépouiller perdant son bienfaiteur.

On s’enquiert quel il est ; on fouille ces registres,

Ces secrets documents qu’ont toujours les ministres,

Et sous un autre nom, il se découvre en lui

Un scélérat en vain cherché jusqu’aujourd’hui,

Le détestable auteur d’un forfait exécrable.

Le ministre aussitôt va de ce misérable

Faire connaître au roi les nouveaux attentats.

Justement révolté, le prince ne veut pas

Que d’une perfidie on profite : il commande

Que sans les visiter, sans les lire, on vous rende

Ces papiers qu’un ami déposa dans vos mains ;

Et, sûr de votre foi par des garants certains,

De ce secret dépôt vous pardonne l’offense.

Consultant l’équité non moins que la clémence,

D’un souverain pouvoir, il annule l’effet

Du don qu’à cet ingrat votre tendresse a fait.

Il ordonne de plus qu’à l’instant on saisisse,

On livre le méchant aux mains de la justice :

Je me charge de l’ordre, afin de l’apporter

Avant que le premier ait pu s’exécuter :

J’arrive à temps malgré sa diligence extrême ;

Les fers qu’il vous portait vont l’enchaîner lui-même,

Le perfide !

Tartuffe.

Comment… ?

l’exempt, *à Tartuffe*

Marchez sans raisonner.

L’ordre est clair et n’a rien qui vous doive étonner.

Tartuffe emmené, Molière reprend tous ses droits jusques à la fin de la pièce, et certes jamais je n’aurais hasardé le travail que j’ai osé faire, s’il m’avait fallu sacrifier ce trait admirable du rôle d’Orgon :

Hé bien ! Te voilà, traître !

Ni aucun autre de ceux où le génie profond de l’auteur est si fortement empreint.

Je me dis, pour tâcher de diminuer mes torts à mes propres yeux, que, si j’ai eu l’audace de mêler mes faibles idées et ma prose rimée aux conceptions et aux vers les plus parfaits de Molière, je n’ai du moins substitué mon ouvrage qu’à la partie universellement reconnue vicieuse du sien, qu’à une longue déclamation hors d’œuvre et même dépourvue de tout mérite de style. Mais ces raisonnements sont impuissants contre la syndérèse d’une conscience alarmée, et la seule grâce que je puisse attendre de la bienveillance et de l’indulgence de mes lecteurs, c’est qu’ils n’oublient pas que, si j’ai commis un péché littéraire, peut-être irrémissible, je leur en ai fait un aveu sincère, mais sous le sceau de la confession, et qu’elle ne doit pas être révélée.

L’académie du Gard n’a pas cru devoir répondre à ce vœu modeste de M. Vincens Saint-Laurent. Elle a pensé que le goût, la justice, la vérité, les progrès de l’art, et le respect même qu’elle professe pour le plus grand des poètes comiques et le premier de nos philosophes moralistes, lui imposaient l’obligation de donner au travail que nous venons d’extraire, la publicité dont il lui semble digne.

## La Rédaction : Réponse à un Provincial (Molière et Cotin)

source : « Réponse à un Provincial (Molière et Cotin) », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome IV, no 42, septembre 1882, p. 179-180.

[1882

Monsieur,

Vous demandiez, dans votre lettre insérée au dernier no du *Moliériste* (pages 157-158), la citation « d’un seul motif bien authentique des colères de Molière contre Cotin ».

Notre collaborateur M. Ed. Thierry, dans son *Dossier de la Grange*, supplément à son admirable notice sur Charles Varlet et son *Registre*, annotait, il y a six ans, la liste des rôles de Mlle de La Grange qu’une inexplicable coquille transformait en Mlle de La Seiglière (voir en tête de la page 16) :

Cotin, dit-il, dans sa *Critique désintéressée sur les satyres du Temps*[[167]](#footnote-167) (sans nom d’imprimeur et sans date — 1667 ?) avait eu la sottise de dire des comédiens :

"Je leur abandonne donc ma réputation, pourvu qu’ils ne m’obligent point à voir leurs farces. Que peut-on répondre à des gens qui sont déclarés infâmes par les lois, même des païens ? Que peut-on écrire contre ceux à qui l’on ne peut rien dire de pis que leur nom ?

*Cum crimine turpior omni persona est.*

Quoi que fassent de semblables Bouffons, je leur pardonne ; mais je ne sais si certains braves, descendus des Simons en droite ligne, voudront bien leur pardonner."

Et M. Thierry ajoute :

 » Provocation, insolence, hypocrisie et invitation au guet-apens, Molière lui fit tout payer à la fois, bon et juste prix, avec les intérêts de l’arriéré sans doute ; mais non pas, quoi qu’on en dise, au taux de l’usure. »

Voilà, Monsieur, cet extrait, qui vous réconciliera, je l’espère, avec notre cher bibliophile Jacob.

LA RÉDACTION.

## Georges Monval : Aux interprètes de Molière

source : « Aux interprètes de Molière », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome IV, no 42, septembre 1882, p. 181-189.

[1882

Jamais la lecture à haute voix ne fut plus en faveur ; désormais la diction, si longtemps négligée, fait partie de l’éducation première ; la ville de Paris a ouvert, pour ses instituteurs et institutrices, des cours spéciaux, qui sont fréquentés aussi par bon nombre de gens du monde ; les questions de prononciation deviennent à la mode[[168]](#footnote-168), enfin d’innombrables ouvrages ont successivement paru sur la matière.

Parmi ces derniers, *L’Art de la lecture* est, sans contredit, le plus répandu : c’est justice, l’auteur étant M. Ernest Legouvé, auquel revient l’honneur d’avoir popularisé les études de diction.

De sa *Lecture en action*, qui complète si heureusement *L’Art de la lecture*[[169]](#footnote-169), quelques pages nous ont paru tout particulièrement devoir être mises sous les yeux de quiconque s’étudie à lire ou à réciter du Molière.

Dans son chapitre V (*Autant d’époques, autant d’écrivains*, *autant de ponctuations différentes*), l’éminent académicien remarque « que les auteurs dramatiques ponctuent dramatiquement, c’est-à-dire que les signes ponctuatifs employés par eux sont l’image des sentiments exprimés par leurs personnages ».

Il prend ces vers du *Misanthrope*:

Philinte.

Et je crois qu’à la cour de même qu’à la ville,

Mon flegme est philosophe autant que votre bile !

Alceste.

Mais ce flegme, monsieur, qui raisonne si bien,

Ce flegme, pourra-t-il ne s’échauffer de rien ?

Philinte, remarque M. Legouvé, Philinte, l’homme paisible, laisse tranquillement échapper son vers sans le couper par aucun signe ponctuatif. Mais que répond l’impétueux Alceste ? Mais ce flegme (virgule), monsieur (virgule), qui raisonne si bien (virgule), ce flegme (virgule), pourra-t-il, etc.

Ces virgules répétées ne sont-elles pas comme autant de signes d’impatience ? n’entendez-vous pas, en les lisant, l’accent de colère d’Alceste ? Ne portent-elles pas avec elles l’intonation des mots qu’elles séparent ? Faites donc attention, en lisant les auteurs dramatiques, à leurs signes ponctuatifs : car, comme ils écrivent pour être lus tout haut, ils *entendent* ce qu’ils écrivent, et leurs virgules, leurs points et virgules, leurs points d’exclamation, sont des indications de diction.

Plus loin, à propos de La Poésie dans la diction :

Molière n’est pas seulement un moraliste, un observateur, c’est un poète. Les acteurs l’oublient trop. Quelques-uns finiraient par me faire haïr ces beaux mots de naturel et de vérité, à force de s’en servir pour en étouffer un qui les vaut bien, c’est le mot poésie. Vous souvenez-vous des premiers vers de *L’École des maris* ?

Ne voudriez-vous point, par vos belles sornettes,

Monsieur mon frère aîné, car, Dieu merci, vous l’êtes

D’une vingtaine d’ans, à ne vous rien celer,

Et cela ne vaut pas la peine d’en parler ;

Ne voudriez-vous point, dis-je, sur ces matières,

De nos jeunes muguets m’inspirer les manières ?

M’obliger à porter de ces petits chapeaux

Qui laissent éventer leurs débiles cerveaux ;

Et de ces blonds cheveux, de qui la vaste enflure

Des visages humains offusque la figure ?

De ces petits pourpoints, sous les bras se perdants,

Et de ces grands collets jusqu’au nombril pendants ?

De ces manches, qu’à table on voit tâter les sauces,

Et de ces cotillons appelés haut-de-chausses ?

De ces souliers mignons, de rubans revêtus,

Qui vous font ressembler à des pigeons pattus ?

Et de ces grands canons où, comme en des entraves,

On met tous les matins ses deux jambes esclaves,

Et par qui nous voyons ces messieurs les galants

Marcher écarquillés ainsi que des volants ?

Hé bien, j’ai vu des artistes très éminents se contenter, dans ce passage, d’être spirituels, mordants, sarcastiques. Je ne pouvais pas m’empêcher de leur dire par la pensée : « Mais, au nom du ciel ! soyez donc peintres aussi ! Molière, dans ces vingt vers, a jeté là sur le papier cinq ou six personnages, vivants comme s’ils sortaient du crayon de Callot, et tout étincelants, comme s’ils sortaient du pinceau de Rubens ! Le visage, les cheveux, le chapeau, le manteau, les souliers, les canons, les collets, les manches, tout cela vit, remue, éclate, miroite, papillotte !… Faites donc entrer dans votre débit tout ce tapage de couleurs ! Que votre parole aussi étincelle et flamboie !… Votre force de sarcasme comique s’en accroîtra d’autant. Tous les traits railleurs sortiront d’autant plus aigus de la bouche de Sganarelle que ce seront des silhouettes vivantes, et non de froides observations de moraliste !

Ces mêmes vers fournissent plus loin, au chapitre de *La* *Mémoire*, un ingénieux exemple de mnémotechnie :

Rien de plus malaisé à apprendre, dit M. Legouvé, que cette description. Je m’y trompais toujours, j’en confondais sans cesse tous les objets. Un jour, je remarque que Molière n’a pas assemblé ces objets au hasard ou selon le besoin de la rime, mais qu’il a placé chacune de ces parties de la toilette, à la place, et dans l’ordre qu’ils occupent sur le corps, commençant par le chapeau, allant ensuite aux cheveux, descendant au collet, passant au pourpoint, etc. C’en était fait, je savais mon morceau, et je ne l’oublierai plus. Dès que je commençais à le dire, le jeune homme habillé par Molière se dressait devant moi de la tête aux pieds, et ma mémoire descendait tranquillement d’un objet à l’autre.

Au chapitre XIV, consacré aux *Oppositions dans la diction*, M. Legouvé remarque que les professeurs de chant, pour assouplir le gosier de leurs élèves, leur donnent à faire ce qu’on appelle des exercices d’agilité, morceaux préparés exprès, où se trouvent réunis, dans un ordre méthodique, des groupes de trilles, d’arpèges, de gammes, qui ont pour objet d’habituer l’instrument à toutes les difficultés vocales ; il indique au lecteur, comme excellent exercice dans l’art des oppositions, le célèbre couplet d’Eliante, imité de Lucrèce :

La pâle est au jasmin en blancheur comparable ;

La noire à faire peur, une brune adorable ;

[…]

La trop grande parleuse est d’agréable humeur,

Et la muette garde une honnête pudeur.

Et il ajoute :

Quelle leçon de contrastes qu’un tel morceau ! Comme il vous force à sauter subitement d’un ton à un autre ! Toutes ces figures, la *maigre*, la *grasse*, la *pâle*, la *noire*, ne font que passer devant vous ; il faut les saisir au passage, les peindre avec un son, comme le poète les dessine avec un trait ; et tous ces sons doivent être variés comme ces figures : il faut trouver un timbre pour chacune d’elles.

Enfin, pour extraire de ce traité pratique, qui est en même temps un excellent ouvrage de critique littéraire, tout ce qui touche à notre Molière, nous citerons ce paragraphe de la curieuse analyse d’une *Chanson de Béranger*:

Le second acte du *Tartuffe* est un chef-d’œuvre ; mais ce chef-d’œuvre est un hors d’œuvre. Le tableau des amours de Marianne et de Valère arrive là comme un épisode. Pourquoi cependant ne laisse-t-il pas de nous charmer ? Parce que l’action n’est encore que posée, et non engagée. Mais transportez ce délicieux écho du *Dépit amoureux* au 3e acte, quand on est en plein drame ; il nous choquera comme une dissonance, et nous gênera comme un temps d’arrêt.

Peut-on mieux dire et mieux apprendre à l’élève à penser avant d’exprimer ?

L’excellence de cette méthode a été reconnue par M. Dupont-Vernon, dont *Les* *Principes de diction*[[170]](#footnote-170), dédiés, comme *La* *Lecture en action*, à Régnier, offrent la constante application des préceptes de M. Legouvé.

Le succès de ce livre a dépassé celui de *L’Art de bien dire*[[171]](#footnote-171), du même auteur, et nous sommes heureux que l’analyse raisonnée de plusieurs scènes de Molière nous donne l’occasion de le signaler à nos lecteurs.

M. Dupont-Vernon a fait une étude toute spéciale de deux rôles qui appartiennent à son emploi, Clitandre et Tartuffe, et voici les conseils très sensés qu’il donne aux interprètes de l’amant d’Henriette :

Voilà un homme placé entre deux jeunes filles, les deux sœurs. Il a reporté sur la cadette l’amour que lui a longtemps inspiré l’aînée. Cette dernière, piquée au jeu et dans l’espoir de regagner le terrain perdu, le met en demeure de se prononcer entre elles deux. Sur quel ton cet homme doit-il parler à la sœur aînée ?

Au Ier acte :

Vos attraits m’avaient pris, et *mes tendres soupirs*

Vous ont assez prouvé l’*ardeur de mes désirs ;*

[…] Et je me suis cherché, lassé de tant de peines,

Des vainqueurs plus humains et de moins rudes chaînes.

Au quatrième :

« Appelez-vous, madame, une infidélité

Ce que m’a de votre âme ordonné la fierté ?

[…]

Mon cœur court-il au change, ou si vous l’y poussez ?

Est-ce moi qui vous quitte, ou vous qui me chassez ?

« Il n’est pas un seul de ces vers qui n’offre un péril pour l’interprète. On les dit sur le ton du reproche, sur le ton du dépit. Quelques-uns y mettent une expression tendre, d’autres les soulignent d’un sourire moqueur. Autant d’erreurs, autant de non-sens. Vous ne devez laisser percer, dans votre réponse à Armande, ni la moindre nuance de dépit, ni le moindre accent de reproche, pas de moquerie davantage. Vous avez à dire : « *Vous m’avez fait souffrir*, *vous m’avez chassé*, *je vous jurais une flamme immortelle*. » Or, souffrez-vous encore ? Non certes. Parlez donc de cette souffrance passée, comme s’il s’agissait du tourment d’autrui. Lui en voulez-vous de vous avoir chassé ? Par exemple ! Vous l’en remercieriez plutôt. — Ne parlez donc pas en homme qui garderait quelque amertume d’une déception soufferte. Pas d’accent de triomphe, pas de persiflage, pas de sourire outré, aucune émotion d’aucun genre. Parlez dignement, librement, mais surtout *froidement ;* que votre ton soit celui de l’indifférence et de l’oubli le plus profond, tempéré par la courtoisie d’un homme du monde. Méfiez-vous du vers suivant :

Mais vos yeux n’ont pas cru leur conquête assez belle.

J’ai fait dire successivement ce vers à vingt personnes, toutes lettrées ; une bonne moitié y mit une inflexion qui signifiait nettement : "Vous êtes bien dégoûtée, madame ; quel homme vous fallait-il donc ?" Vous le voyez, ce n’était pas cela du tout. Dans ce passage, presque chaque mot est un écueil.

Cette méthode analytique et raisonnée nous semble excellente. M. Dupont-Vernon l’applique avec le même bonheur au personnage de Tartuffe, qu’il joue assez fréquemment à la Comédie française.

On sait qu’au 4e acte de *L’Imposteur* Elmire dit à Tartuffe :

Mais comment consentir à ce que vous voulez

Sans offenser le ciel dont toujours vous parlez ?

Et celui-ci de répondre :

*Si ce n’est que le ciel* qu’à mes vœux on oppose,

Lever un tel obstacle est pour moi peu de chose.

Il y a au théâtre, à ce moment de la pièce, dit M. Dupont-Vernon, un jeu de scène dont l’effet sur le public est infaillible. C’est, pour l’acteur qui représente Tartuffe, d’écouter, les yeux baissés, la question que lui fait Elmire ; une fois cette question entendue, de relever la tête, et d’exprimer, en regardant le public, par un mouvement d’épaules et un sourire de dédain, la plus complète incrédulité, enfin de se retourner vers Elmire en disant : « Si ce n’est que le ciel… » du ton dont vous diriez : Voilà le dernier de mes soucis ! — C’est une tentation bien forte que de faire un grand effet sur le public ; eh bien, il faut savoir résister à cette tentation ; car, en traduisant ainsi le vers de Molière, ce n’est pas seulement un vers isolé que vous dites mal, c’est le caractère du principal personnage que vous faussez, c’est l’œuvre entière de Molière qui disparait. Molière n’a pas voulu que Tartuffe *jouât* le rôle d’hypocrite, mais bien qu’il fût jusqu’au bout, en tout lieu et en toute circonstance, hypocrite dans l’âme. Que répond-il là ? Rien autre chose que : si le ciel est le seul obstacle qui vous arrête, cet obstacle est très facile à lever. Il ne dit pas du tout : Je me moque du ciel ; il dit au contraire : « Je me réjouis de pouvoir vous prouver que le ciel ne s’offensera pas de notre bonheur.

Est-ce que ces réflexions ne vous paraissent pas pleines de justesse, et ne semble-t-il pas que des rôles ainsi creusés, médités, approfondis doivent conduire au succès le comédien persévérant et lettré qui en fait son étude constante et l’objet de ses leçons de chaque jour ?

G. M.

# Tome IV, numéro 43, octobre 1882

## Édouard Thierry : Molière et sa troupe au Palais-Royal : *Le Sicilien*

source : « Molière et sa troupe au Palais-Royal. *Le Sicilien* », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome IV, no 43, octobre 1882, p. 195-209.

[1882

Ménage, qui a eu l’esprit de ne pas être un ennemi de Molière, de rechercher ses pièces dès la nouveauté et d’en dire le premier mot recueilli par la postérité, Ménage a fait aussi sur *Le* *Sicilien* une première remarque : c’est que le monologue d’Hali, au lever du rideau, est une suite de vers libres auxquels il ne manque que d’être accouplés par la rime.

Une fois avertis, les lecteurs curieux ont poussé plus loin et se sont aperçus qu’il en était à peu près de même dans toute la comédie. C’est le fait ; mais, pour être reconnu, il n’en reste pas moins inexpliqué. On s’est demandé si *Le* *Sicilien* n’aurait pas d’abord été composé en vers ; mais la question donne tout de suite sa réponse : Si le vers eût été la première forme du *Sicilien*, c’est dans ce cas surtout que Molière se serait particulièrement appliqué à en faire disparaître la mesure et le rythme.

On est revenu à l’idée que Molière esquissait ses pièces en prose avant de les achever en vers, et que sa première esquisse était déjà pleine d’hémistiches, d’inversions poétiques, de vers rencontrés au courant de la plume. Pourquoi pas aussi de rimes ? On n’en trouve pas dans *Le* *Sicilien*. D’ailleurs, il faudrait avoir quelque raison pour supposer que *Le* *Sicilien* serait resté à l’état d’ébauche, et les raisons manquent, à commencer par la plus simple des présomptions, qui serait le laisser-aller du travail ; or, rien ne sent moins le laisser-aller que cette mesure de la phrase si précise, si cadencée, si semblable à la coupe du vers libre, et il n’est pas possible de confondre avec la négligence du style ce qui en est le soin le plus exact et le plus précieux.

Faut-il croire, avec les curieux du paradoxe et les ennemis jurés de la rime, que, démentant d’avance le fameux axiome de son Maître de Philosophie : « Tout ce qui n’est point prose est vers, et tout ce qui n’est point vers est prose ».

Molière aurait essayé un troisième genre de style, une espèce ambiguë qui, n’étant ni la prose ni le vers, participât des deux : du vers par l’harmonie, de la prose par la suppression de la consonance ? Mais ces essais-là ne se tentent guères sans qu’on se fasse honneur de l’invention, et il ne paraît pas que Molière ait averti ses contemporains de cette nouveauté, étant, d’ailleurs, plus éloigné que personne du caractère d’un homme à système.

Il est plus simple de croire que Molière, dont la pensée naissait toute réglée par une oreille parfaitement musicale, n’a pas pris garde lui-même à ce qui nous occupe et qu’il a fait lui-même de la prose rythmique, comme M. Jourdain faisait de la prose, sans le vouloir.

Ce qu’il voulut dans *Le* *Sicilien*, ce fut écrire une jolie pièce digne de tous les divertissements qu’elle couronnait dans *Le* *Ballet des Muses*. La pièce donna son style. Les deux ensemble donnèrent une comédie d’un genre particulier, la comédie galante, comme on disait la nouvelle galante, c’est-à-dire la nouvelle prise dans les mœurs de la jeune et élégante société.

*Le* *Sicilien* avait ce caractère de galanterie essentiellement française, dont Marivaux devait un jour faire le charme de son théâtre.

Du même coup, Molière prêtait à deux de ses plus heureux successeurs ; car Beaumarchais, moins discret que Marivaux, ne lui emprunta pas seulement la pensée d’un théâtre à créer, il lui prit la fable et les personnages du *Sicilien*, le ton même du dialogue — moins les coupes métriques — avec la musique mêlée à l’action, pour en composer *Le* *Barbier de Séville*.

La ressemblance entre les deux pièces est trop nettement accusée pour être fortuite. Qu’elle ait échappé à Beaumarchais, cela se peut néanmoins ; imaginer, a-t-on dit, n’est au fond que se ressouvenir ; Beaumarchais peut s’être souvenu en croyant imaginer. Admettons que *Le* *Sicilien* ait été pour lui ce livre, rencontré par hasard, ce fragment, ce morceau lu et relu en cachette, où l’enfance des écrivains se fait presque toujours sa première éducation littéraire, et qui reste le modèle de leur œuvre future ; il devient naturel qu’on retrouve Bartholo dans Don Pèdre, Figaro dans Hali, le comte Almaviva dans Adraste, Rosine dans Isidore, et le petit acte original dans les quatre actes de la grande comédie.

Don Pèdre n’est pas médecin comme Bartholo, il est gentilhomme ; mais il est amoureux et jaloux, avare et grondeur comme lui ; rien n’y manque. Dehors ou dedans, il guette et furète, dépiste l’intrigue et l’évente en maître, tout juste pour prouver que, contre la jeunesse et l’amour, la plus exacte vigilance n’est que précaution inutile.

« Hali, Turc, esclave d’Adraste », dit la liste des acteurs en tête de la comédie. N’en croyez rien. Hali n’est pas plus Turc que Figaro n’est Espagnol. Si Figaro porte la résille et l’habit de majo, c’est un déguisement pour tromper la censure. Si Hali porte le turban et la veste à l’orientale, c’est un habit de masque qui répond au reste du ballet et caresse le goût invariable des Cours pour les comédies à costumes. En réalité, Hali et Figaro sont Français l’un et l’autre :

Du Lude, Chavigny, Saint-Faron et Montglas

Font l’amour sans soupirs, sans larmes, sans hélas !

disait la chanson « sur les gens de Cour » ; c’est un peu le procédé d’Adraste et celui du Comte. Jeunes et de la Cour, ils ont tous deux l’amour de leur âge et de leur rang, l’amour qui cajole et qui ose. Un point à remarquer, c’est qu’étant gentilhommes ils ne dédaignent point de toucher à un art. Almaviva improvise des couplets, déchiffre couramment une romance tombée d’un balcon et peut donner la leçon de chant à Rosine. Adraste, devançant Almaviva de tout un siècle, fait de la miniature (est-ce bien de la miniature ?) et remplace, auprès de la jeune Grecque, un peintre de portraits qui s’excuse.

Grecque, vous savez ce qu’il faut lire. Isidore, l’esclave grecque, est deux fois française, d’un seul mot, parisienne.

Hali, comme Figaro, est de tous les métiers, valet de chambre à tout faire, même des couplets de circonstance (le petit à propos en deux langues que son virtuose chante à Isidore est trop d’à-propos pour n’être pas de lui), même de la musique, et, si vous en doutez, écoutez seulement avec quelle compétence il disserte sur le bécarre ; moins beau diseur, plus diligent, payant plus de sa personne que Figaro qui laisse son maître faire le jeu, donne çà et là le conseil d’un habile et s’amuse à regarder la partie plutôt qu’il ne la mène.

Figaro, tout Figaro qu’il est, n’est que le cadet d’Hali ; ainsi de Rosine à l’endroit d’Isidore. Les deux sœurs se ressemblent, mais les traits qui leur sont communs, malice et finesse d’esprit, ce que les fenêtres closes donnent d’impatience, ce que la réflexion donne de sang-froid, ruse du prisonnier, liberté de dire, confiance dans le droit de la jeunesse, supériorité féminine, appartiennent plus francs et plus personnels à l’aînée.

Quand commence *Le* *Sicilien* — on peut suivre pas à pas *Le* *Barbier de Séville* — le jour n’est pas encore venu ; Hali, qui le devance, se tient devant la maison de Don Pèdre et organise sa musique.

Adraste vient à son tour. Il est jeune, il est gentilhomme, il aime, cela va sans dire. Ainsi tout le monde est déjà à son poste, Hali chantant ou faisant chanter, Adraste sous le balcon d’Isidore, Don Pèdre gardant sa porte, une épée sous le bras, et posté en embuscade, comme serait Bartholo, si Bartholo n’était pas médecin ou si Basile ne lui conseillait pas, pour écarter doucement son homme, la calomnie plus sûre que l’épée.

Isidore n’est pas à sa fenêtre avec don Pèdre ; mais don Pèdre, moins complaisant que le Docteur, n’ouvre jamais une fenêtre sur la rue : seulement, comme il faut toujours qu’un jaloux se perde par ses précautions, Don Pèdre, quand il sort, pour avoir toujours les yeux sur Isidore, ne manque jamais de l’emmener avec lui. C’est ainsi qu’Adraste est devenu amoureux d’elle au passage ; il sort (le Sicilien), emmenant sa prisonnière qui égaiera peu sa promenade, car elle lui dit tout ce qu’elle pense de sa jalousie et tout ce que Rosine dira à Bartholo dans leurs deux scènes du second acte, avec cette différence qu’Isidore ne se fâche pas, n’ayant point de tort, et que Rosine se fâche parce qu’elle est prise en faute.

Tandis que Don Pèdre, sans se décourager, rêve aux moyens de réduire l’esclave indocile qui ne veut pas être sa femme, Adraste a trouvé celui de s’introduire auprès d’elle. Il a dans la ville un ami qui n’est pas le colonel du Royal-Infant et qui ne lui donne pas un billet de logement pour la maison de don Pèdre, mais qui est le peintre Damon, et qui lui donne une lettre adressée à don Pèdre, dans laquelle il le présente comme envoyé par lui pour venir faire le portrait de la belle Grecque.

Il vient donc. Ou comme jaloux, ou comme amateur de peinture, Don Pèdre devrait se défier de ce gentilhomme faiseur de portraits et réclamer Damon en personne ; mais Damon garantit le talent de celui qui le remplace et surtout son désintéressement absolu. C’est un homme, écrit-t-il, qui s’offenserait si on lui parlait d’aucune récompense. La grande raison « sans dot » produit déjà son effet. Adraste est accepté. Adraste se met à l’œuvre. La leçon de chant du *Barbier de Séville* n’est qu’une variante de la scène du portrait dans *Le* *Sicilien*. Situation piquante et bien faite pour tourmenter un jaloux. Les deux amoureux ne se quittent pas du regard. Le peintre est homme d’esprit ; pour ne pas laisser l’ennui se glisser sur le visage de son modèle, il parle, elle répond ; c’est un charmant duo de galanterie où intervient par moment la basse brutale de don Pèdre ; mais cette jolie escrime d’esprit ne serait qu’un amusement sans résultat, si maître Hali ne venait occuper l’attention de don Pèdre et ménager aux deux amants un tête-à-tête.

Hali n’a pas, comme Figaro chez le Docteur, d’habitudes ni de fonctions dans la maison de Don Pèdre. D ne peut pas s’y présenter avec son cuir et son rasoir sous le prétexte du simple jour de barbe. C’est affaire à jouer le grand jeu. Hali se déguise en hidalgo sombre et fier, et, tandis qu’il consulte Don Pèdre sur un fait d’honneur, comme il dit, un soufflet qu’il a reçu et dont il veut tirer vengeance, Adraste obtint d’Isidore qu’elle l’autorise à entreprendre ce qu’il jugera nécessaire pour la tirer des mains de son tyran.

En d’autres termes, c’est un enlèvement qu’il lui propose et qu’Isidore accepte avec l’excuse de la nécessité. Rosine acceptera de même ; mais l’enlèvement de Rosine coûtera peu d’invention à Beaumarchais, la clef de la jalousie enlevée du trousseau, la jalousie ouverte et une échelle appuyée au balcon. Dans *Le* *Sicilien*, c’est une femme voilée qui se précipite chez Don Pèdre en lui demandant un asile, c’est Adraste qui la poursuit, l’épée à la main, avec la fureur d’un mari offensé. Don Pèdre, qui redoutait dans Adraste un rival célibataire, enchanté de trouver en lui un mari et un jaloux à outrance, s’applique à réconcilier les deux époux. Leurs deux mains s’unissent dans la sienne. Ils sortent en bénissant Don Pèdre, et le tour est fait. Sous le voile qui cachait la prétendue femme d’Adraste, c’est Isidore qui s’échappe. La première, s’enfuyant à son tour, laisse pour adieu au Sicilien l’amère consolation avec laquelle Figaro achèvera un jour la défaite de son docteur : « Quand la jeunesse et l’amour sont d’accord pour tromper un vieillard, tout ce qu’il fait pour l’empêcher peut bien s’appeler à bon droit : *La Précaution inutile*. »

Ressemblance d’action, ressemblance de genre, la filiation directe entre les deux opéras-comiques du *Barbier de Séville* et du *Sicilien* est bien établie. Qu’elle se soit produite à l’insu de Beaumarchais, cela est possible, je le répète. Qu’il ait cherché dans son imagination et trouvé dans sa mémoire, cela se rencontre plus souvent qu’on ne pense ; mais sa mémoire a été fidèle jusqu’au détail. Après la scène du portrait dans *Le* *Sicilien*, et la sortie du faux peintre, entre Isidore qui vient de consentir en secret à fuir avec Adraste et Don Pèdre, étrangement ému de toutes les privautés qu’Adraste s’est permises, il se fait un silence embarrassant ; c’est Isidore qui le rompt et qui dissimule en jouant l’indifférence : « Qu’en dites-vous ? Ce gentilhomme me paraît le plus civil du monde ; et l’on doit demeurer d’accord que les Français ont quelque chose en eux de poli, de galant que n’ont point les autres nations. »

Dans *Le* *Barbier de Séville*, après la scène du billet de logement et la sortie du faux cavalier, entre Rosine qui ne veut pas livrer le billet de Lindor et le Docteur résolu à l’avoir de gré ou de force, il se fait également un silence, et c’est encore Rosine qui le rompt, du même son de voix dégagé, avec le même mouvement d’attaque : « Convenez pourtant, Monsieur, qu’il est bien gai, ce jeune soldat ! À travers son ivresse, on voit qu’il ne manque ni d’esprit, ni d’une certaine éducation. »

C’est trop insister, on doit le dire depuis longtemps, sur un petit acte qui semble ne plus compter dans l’œuvre de Molière ; et cependant, il est peu de ses autres pièces, fût-ce parmi les plus accréditées, dont l’étude soit d’un intérêt aussi attachant. Il en est peu où Molière ait mis autant de son observation quotidienne et familière. On y sent l’autobiographie, et elle y est badine, enjouée, indulgente. La scène du portrait, Molière l’a faite avec les souvenirs de l’atelier de Mignard. C’est là, chez son ami, qu’il a vu les détails, les essais, les tâtonnements de la pose, entendu l’inévitable programme signifié d’avance par la coquetterie féminine, les compliments obligés du peintre, l’agaçante adulation des galants et la contrepartie brutale faite par les maris. En écrivant le joli couplet d’Isidore sur les femmes qui veulent toutes avoir le même portrait, on dirait qu’il a voulu tirer raison pour son ami des ridicules avec lesquels celui-ci composait tous les jours.

Qui sait encore si, dans ce type unique du portrait à la mode, il ne s’est pas donné le plaisir de parodier les portraits de sa femme ?

« Un teint tout de lis et de roses, un nez bien fait, une petite bouche et de grands yeux vifs bien fendus ; et surtout le visage pas plus gros que le poing, l’eussent-elles d’un pied de large. » Comparez à cette petite liste des perfections demandées par toutes les femmes le portrait de Mlle Molière (dans le rôle de Dircé) reproduit par la gravure d’Hillemacher, vous verrez, sauf le dernier trait qui s’écarte pour porter ailleurs, comme l’une a bien l’air d’être l’exacte description de l’autre.

Il n’y aurait guère lieu d’en douter, et la malice eût été plus piquante, si le rôle d’Isidore eût été joué par Armande elle-même. Pourquoi en effet ce rôle ne lui a-t-il pas été distribué ? Car il semble avoir été fait pour elle. Agrément de la personne, cela va sans dire, « esprit du plus fin et du plus délicat, conversation charmante, nonchalance de parler, nonchalance d’actions », tranquillité gracieuse et terrible dans une « satirique spirituelle », de ce qui compose le personnage d’Isidore tout lui va, tout lui sied, tout lui appartient. Lui donner le rôle n’était que le lui rendre. Outre ce premier droit qu’elle avait à le réclamer, elle en avait un autre. Jusqu’au *Sicilien*, dans la distribution des deux pièces représentées à Saint-Germain en Laye par la troupe du Palais-Royal, elle avait été assez mal partagée. Mlle de Brie avait joué Iris de la *Pastorale comique*, Mlle Du Parc avait joué Mélicerte, Armande n’avait encore paru que dans un rôle accessoire, celui d’Eroxène ; son tour était venu d’en avoir plus important, celui-là était tout fait, nous venons de le voir, et nous nous trouvons encore devant la même question : Comment ne l’eut-elle pas ?

Soigneux de ménager la susceptibilité ombrageuse de ses autres comédiennes, surtout au moment où Mlle Du Parc cherchait des prétextes à quitter le Palais-Royal ? Molière avait-il pris le parti de leur sacrifier Armande, pour ne pas avoir l’air de les sacrifier à elle ?

Ne se donnait-il pas aussi cette raison de prudence administrative pour se tromper lui-même sur un autre genre de prudence, pour éviter de mettre sa femme trop en lumière, pour l’écarter, autant qu’il pourrait, de la scène, pendant ces onze semaines[[172]](#footnote-172) du séjour de Saint-Germain qui devaient rapprocher la Cour et les comédiens dans un dangereux commerce ?

A ces deux motifs ajoutons-en un troisième. Si le rôle d’Isidore était fait pour Armande, il était trop bien fait peut-être. Molière dans Don Pèdre, Armande dans l’esclave grecque, ce n’était pas seulement de la ressemblance, c’était de la réalité. La septième scène du *Sicilien* cessait d’être une scène de comédie, c’était la vie elle-même et la vie de Molière ; c’était la porte ouverte sur son intérieur, et la foule introduite à son foyer domestique.

Le voilà, ce malheureux ménage, à côté et si près du bonheur ! Ces illustres mal mariés, qui, s’aimant ou s’admirant, n’ont rien pu se céder l’un à l’autre et n’ont su que se faire souffrir. L’un, jaloux, soupçonneux, tyrannisé par sa faiblesse et tyran à son tour par passion comme par défiance, l’autre coquette, plus fière encore, blessée du soupçon, se plaisant à l’irriter par représailles, impatiente de la tendresse qui lui fait une gêne et ne pardonnant pas la défiance, fût-ce à la passion.

Tout y est ; quoi que l’on ait cru voir dans *Le* *Misanthrope*, quoique l’on soit tenté de lire dans la conversation de Molière et de Chapelle, la vérité est là, la scène d’explications sans cesse renouvelée entre les deux époux, calme cette fois et définitive, qui commence par cette piquante escarmouche :

« Cette nuit encore, on est venu chanter sous nos fenêtres. — Il est vrai. La musique en était admirable. — C’était pour vous que cela se faisait ? — Je le veux croire ainsi, puisque vous me le dites. — Vous savez qui était celui qui donne cette sérénade ? — Non pas ; mais, qui que ce puisse être, je lui suis obligée. — Obligée ? — Sans doute, puisqu’il cherche à me divertir. — Vous trouvez donc bon qu’il vous aime ? — Fort bon. Cela n’est jamais qu’obligeant. — Et vous voulez du bien à tous ceux qui prennent ce soin ? — Assurément. — C’est dire fort net ses pensées. »

Pour finir par cette conclusion plus nette encore : « Quelle obligation vous ai-je ?… » C’est Isidore qui parle : « si vous ne me laissez jouir d’aucune liberté, et me fatiguez, comme on voit, d’une garde continuelle ? — Mais tout cela ne part que d’un excès d’amour. — Si c’est votre façon d’aimer, je vous prie de me haïr. »

Et nous cherchions pourquoi Molière n’a pas donné à sa femme le rôle d’Isidore ; la véritable raison, la voilà. Les deux époux ne vivaient plus ensemble. Une séparation plus ou moins dissimulée les divisait dans la même maison. Le théâtre les rapprochait nécessairement ; mais Molière évitait les occasions de ce rapprochement douloureux ; il les abrégeait du moins, et c’est ainsi que Mlle Molière, reléguée à l’arrière-plan dans *Mélicerte*, l’était encore dans *Le* *Sicilien*.

Il y avait là une situation plus connue qu’avouée ; était-il nécessaire de l’éclairer devant la Cour ? C’est une autre question, celle-ci. La Grange aurait dit non. Il était pour le secret ; mais Molière vivait par le théâtre et avec le public, sa famille véritable. Il ne faisait secret de rien avec lui, avec elle. Il se soulageait dans cette pleine expansion, et *Le* *Sicilien* fut une de ses grandes confidences sur la scène.

Remarquons toutefois, à l’honneur de ce pauvre cœur tourmenté, que sa confidence est sans amertume et sans colère. Devant cette famille qu’il prend pour arbitre, s’il accuse quelqu’un, ce n’est pas Armande, c’est lui-même, c’est la jalousie, leur ennemi commun, son ennemi à lui aussi bien qu’à elle. Il est jaloux. Il l’a toujours dit à tout le monde. Quels rôles s’est-il toujours donnés ? Des rôles de jaloux. Sganarelle est son nom. Il se l’est infligé pour se punir. Il a cherché à se guérir par le ridicule. Il n’a pas pu. Il est jaloux. Et avec quel accent passionné il le déclare aujourd’hui : « Oui, jaloux… jaloux comme un tigre, et, si vous voulez, comme un diable. Mon amour vous veut toute à moi. Sa délicatesse s’offense d’un souris, d’un regard qu’on peut vous arracher ; et tous les soins qu’on me voit prendre, ne sont que pour fermer tout accès aux galants, et m’assurer la possession d’un cœur dont je ne puis souffrir qu’on me vole la moindre chose. »

Après cet admirable plaidoyer, sa cause est gagnée pour le public, elle ne l’est pas pour lui-même. C’est lui qui rend l’arrêt et qui se condamne généreusement à la fin des débats par la bouche de sa propre partie, quand au cri de surprise jeté par Don Pèdre : « Qu’est-ce que cela veut dire ? » Zaïde (ou Mlle Molière) répond en relevant son voile : « Ce que cela veut dire ? Qu’un jaloux est un monstre haï de tout le monde, et qu’il n’y a personne qui ne soit ravi de lui nuire, n’y eût-il point d’autre intérêt. »[[173]](#footnote-173)

« N’y eût-il point d’autre intérêt » vaut la peine d’être recueilli, et ce ne sera pas la seule fois que Molière s’efforcera de témoigner en faveur d’Armande contre les apparences.

Ainsi se termine *Le* *Sicilien*, la pièce bien entendu ; mais à la suite de la pièce venait le grand divertissement final, la fameuse entrée des Maures, où, parmi les Maures nus et les Maures à capot, le Roi et Madame. M. Le Grand et Mlle de la Vallière, le marquis de Villeroy et Mme de Rochefort, le marquis de Rassan et Mme de Brancas, formaient l’éblouissante quadrille des Maures et des Mauresques de qualité.

Pour rattacher le ballet à la comédie, Molière mit entre les deux une petite scène très curieuse et qui devait faire deux fois fortune : de nos jours, parce qu’on l’a prise pour une boutade à la façon d’Alceste, une pointe d’esprit frondeur contre la magistrature du grand règne ; sur le moment, parce que tout le monde à la Cour reconnaissait l’original du nouveau personnage introduit sur le théâtre et que lui-même, au milieu de l’amusement général, se plaisait à être reconnu.

La scène est celle du Sénateur à qui Don Pèdre vient porter plainte sur le fait de l’enlèvement d’Isidore et qui refuse de l’entendre, tout occupé de la grande mascarade dont il dirige les répétitions. L’original du Sénateur à la mascarade était le président de Périgny, auteur du ballet des *Amours déguisés*, des devises du Carrousel, des vers à la *louange des Reines* dans *Les* *Plaisirs de l’Île enchantée*, récemment nommé précepteur du Dauphin et que le sérieux de ses nouvelles fonctions n’avait pas empêché d’être un des organisateurs les plus actifs du *Ballet des Muses*[[174]](#footnote-174) — Il est vrai que la composition des ballets comptait alors parmi les exercices les plus ingénieux de l’esprit et que la danse, avec tout ce qu’elle comprenait, faisait partie de l’éducation des princes.

C’est égal, quel amusement pour toute la Cour que ce jeu du Sénateur affairé, tout à sa mascarade qui ne fait que passer sur la scène, juste assez pour être reconnu, pas assez pour qu’on ait le temps de revenir sur le mouvement de gaîté et de juger si la plaisanterie n’a pas été un peu vive. Je ne crois pas que ce fut Louis XIV qui eût livré cette fois M. de Périgny comme il avait livré, dans *Les Fâcheux*, M. de Soyecourt à Molière ; mais je suis sûr qu’il fut le premier à rire de l’audacieuse et divertissante drôlerie. Il avait ri ; qui n’eût pas été désarmé ?

« Le 19 de ce mois (du mois de février 1666), la Cour, dit la *Gazette*, eut encore le divertissement du *Ballet des Muses* avec les nouveautés qu’on y avait ajoutées (le 14), lesquelles y attirèrent une foule extraordinaire. En rapprochant cette « foule extraordinaire » de la phrase du sénateur : "Je veux que vous voyiez cela. On va la répéter (la Mascarade) pour le divertissement du peuple", on aurait lieu de penser que le Ballet se donnait, grilles ouvertes. »

Edouard THIERRY.

## Un Provincial : Molière et Cotin [*deuxième article*][[175]](#footnote-175)

source : « Molière et Cotin (Suite) », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome IV, no 43, octobre 1882, p. 215-217.

[1882

Monsieur le Directeur,

Lorsque j’ai pris la liberté d’adresser à votre savant collaborateur, le bibliophile Jacob, la prière « de nous citer un seul des sermons de Cotin qui fasse allusion à Molière, une seule plainte de Cotin contre Molière, un seul motif bien authentique des colères de Molière contre Cotin, » je faisais une réserve, et reconnaissais qu’il était possible qu’on trouvât dans la *Critique désintéressée* (dont je n’avais pas le texte sous les yeux) « quelques lignes hostiles à Molière. »

Cette réserve, que « la Rédaction » n’a pas rappelée dans sa réponse, était prudente ; vous avez pu reproduire, d’après votre savant et très-exact collaborateur, M. Ed. Thierry, un passage de la *Critique désintéressée* fort blessant pour les comédiens en général, mais qui ne vise pas Molière en particulier. Toutefois cette citation même, si elle répond jusqu’à un certain point à ma troisième question, ne répond pas à la première, laquelle était provoquée par une de ces hypothèses aussi fatigantes que répétées auxquelles nous a habitués M. Paul Lacroix : « Il est à présumer que l’abbé Cotin n’avait pas ménagé Molière dans un de ses sermons. »

Je dis que la citation tirée de la *Critique désintéressée* ne répond que « jusqu’à un certain point » à ma troisième question. Si je ne me montre pas plus satisfait, c’est que le passage de Cotin ne s’applique pas en particulier à Molière, en qui Cotin avait trouvé un auxiliaire contre les Précieuses et contre Ménage, et à qui il avait crié : « Vivat ! »

La *Critique désintéressée* est de 1667 : entre *Les* *Précieuses* et cette date, entre l’époque où Cotin s’exprime en termes sympathiques sur Molière et l’époque où il parle de l’infamie des comédiens en général, quel motif particulier, personnel, d’animosité a pu exister de la part de Cotin contre Molière ? C’est ce que nous cherchons, puisqu’on veut voir dans le ridicule infligé à Trissotin une vengeance de Molière.

Non, Molière n’est point coupable d’un acte de mesquine vengeance ; le nombre est infini des polémistes du temps qui ont attaqué les comédiens en général, sans avoir jamais eu, comme Cotin, une parole bienveillante pour Molière. Pourquoi donc Molière aurait-il attaqué Cotin plutôt que tout autre ? Pourquoi donc prêter au grand Comique une autre pensée que celle de railler tous les Trissotin dans la personne de l’un d’eux, tous les Vadius dans la personne de l’un d’eux ? — Si Molière a copié Trissotin sur Cotin, Vadius sur Ménage, ce n’est pas *parce* qu’il voyait en eux des ennemis, mais *quoiqu’il* eût en eux des admirateurs ou tout au moins des spectateurs qui ne lui avaient pas marchandé leur approbation.

Ceci dit, je n’en persiste pas moins à reprocher au bibliophile Jacob l’abus des hypothèses : c’est la conclusion qui se dégage de ma première lettre ; en la maintenant, je m’expose peut-être à ce que vous fassiez de nouveaux efforts pour me « réconcilier avec le bibliophile Jacob » : vous n’y réussirez pas ; car on ne peut réconcilier que des ennemis, et, loin d’être l’ennemi de votre savant collaborateur, je déclare hautement que personne n’apprécie plus que moi ses utiles recherches et ne reconnaît mieux les services rendus par lui, toutes les fois qu’il s’en est tenu à des documents certains, à des vérités incontestables et qu’il s’est gardé d’avancer ces suppositions qui diminuent, sans profit pour personne, sa légitime autorité.

UN PROVINCIAL.

# Tome IV, numéro 44, novembre 1882

## Georges Monval : Saint-Simon inédit : Alceste et Montausier

source : « Saint-Simon inédit : Alceste et Montausier », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome IV, no 44, novembre 1882, p. 227-231.

[1882

Il est généralement admis que Charles de Sainte-Maure, duc de Montausier[[176]](#footnote-176), était l’original d’Alceste, et que c’est lui que Molière a voulu peindre dans son misanthrope.

La question a été souvent agitée, et dans des sens très différents, en dernier lieu par feu M. Gérard du Boulan dans son *Énigme d’Alceste*, ici même par M. de Lapommeraye (*Moliériste* du 1er mai 1879), et par M. Coquelin aîné dans ses conférences à la salle des Capucines.

Taschereau, dans son *Histoire de la vie et des ouvrages de Molière*, cite un passage de Saint-Simon qui paraît de nature à éclairer quelque peu le point en litige.

Mais voici un extrait des manuscrits inédits du même Saint-Simon, conservés aux archives des Affaires étrangères[[177]](#footnote-177), qui est bien plus explicite et qui intéressera nos lecteurs à plus d’un point de vue[[178]](#footnote-178) :

En 1688,[[179]](#footnote-179) Mgr le Dauphin arrivant à l’âge de 7 ans, il lui fallut un Gouverneur. M. de Montausier fait chevalier de l’ordre dès 1661 et Duc et Pair à la fin de 1665[[180]](#footnote-180) fut choisi[[181]](#footnote-181). Il avait alors 58 ans. Le choix ne pouvait être plus digne et il y répondit pleinement. Il fut seulement accusé de trop de sévérité et il était vrai que si ses mœurs étaient naturellement austères, son esprit ne l’était pas moins et que parvenu à ce degré de faveur, de considération et de confiance, il le contraignit beaucoup moins et se licenciait assis souvent à des espèces de sorties qui embarrassaient d’autant plus les gens qu’elles avaient toujours une grande justesse jointe au poids qu’il y donnait. Cela le faisait craindre à beaucoup de gens, tellement que dès que la comédie du Misanthrope parut,[[182]](#footnote-182) il se débita publiquement que c’était lui qui y était joué. Il le sut et s’emporta jusqu’à faire menacer Molière, quoi qu’alors si à la mode, de le faire mourir sous le bas ton. Il arriva que fort peu de jours après cette pièce fut représentée à St-Germain,[[183]](#footnote-183) et corne Mgr le Dauphin commençait à suivre le Roi à ces sortes de plaisirs, nécessité fut à M. de Montausier de voir cette comédie et spectacle pour toute la cour de l’y voir après ce qui s’était passé à cette occasion. M. de Montausier y arriva intérieurement fort en colère, mais il voulut, puisqu’il y était, la voir et l’entendre bien. Plus elle avançait plus il la goûtait et il en sortit si charmé qu’il dit tout haut que ce Misanthrope était le plus honnête homme qu’il eût vu de sa vie et qu’il tenait à grand honneur, quoiqu’il ne le méritât pas, ce qu’on en avait dit sur lui, et si tôt qu’il fut rentré chez lui il envoya chercher Molière. Ce célèbre comique connaissait quel était M. de Montausier. Il avait tremblé des bruits qui avaient couru dont il s’était disculpé de toutes ses forces, rien ne le prouvait rassurer. Enfin vaincu par plusieurs messages coup sur coup, il alla sur parole, mais toujours mourant de peur. Dès que M. de Montausier le vit il courut à lui l’embrasser, le louer, admirer sa pièce, se défendre modestement de sa ressemblance, l’envier toutes fois, ne résister pas à en être flatté, céder enfin à vouloir bien croire ce qui l’avait si fort mis en fureur. Molière toujours plein d’effroi ne croyait pas à ses oreilles et se défendait ; et la fin fut qu’il ne sut plus ni que faire ni que dire quand M. de Montausier averti que son souper était servi convia Molière de se mettre à table. L’esprit ni la débauche n’anoblissaient pas encore alors des professions éloignées de les mettre à la portée de tout le monde. Tellement que Molière qui avait soupé en débauche plus d’une fois en sa vie avec de jeunes seigneurs[[184]](#footnote-184), n’en était pas à manger hors de là avec cette même jeunesse, combien moins avec un homme de la dignité, de l’âge, de la place, de l’austérité de M. de Montausier. Aussi fut-il longtemps à le comprendre et à l’oser, et ce fut une scène charmante pour ceux qui en furent témoins qui devint la nouvelle du lendemain[[185]](#footnote-185). M. de Montausier but à Molière et l’assura de son amitié pour toujours et lui tint fidèlement parole[[186]](#footnote-186).

Quelle créance faut-il accorder à cette note, passablement erronée sur plusieurs points de détail ?

M. de Montausier aurait-il eu pouvoir de faire « bastonner » Molière, et Molière eut-il si grand peur que veut bien le dire M. le duc de Saint-Simon ?

Georges MONVAL.

## L. : Molière et Mathurin Régnier

source : « Molière et Mathurin Régnier », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome IV, no 44, novembre 1882, p. 232-237.

[1882

C’est presque un lieu commun de dire que Molière aimait et pratiquait Régnier. Autant et plus que Boileau, avec moins de réserve et de pruderie, le grand Comique goûtait certainement le « mâle » satirique aux « rudes vers »,

De l’immortel Molière immortel devancier,

auquel Musset voulait qu’on ôtât son chapeau[[187]](#footnote-187). Non seulement il l’aimait, mais, à trois reprises, il ne dédaigna pas, prenant cette fois son bien chez un maître, d’emprunter au chef-d’œuvre de Régnier, la *Satire XIII* sur Macette, trois passages dont il plaça l’un dans *L’École des femmes*[[188]](#footnote-188) et les deux autres dans *Tartuffe*[[189]](#footnote-189). Bien plus, « Macette est la sœur aînée de Tartuffe », comme l’a remarqué dans son beau livre sur *La* *Satire en France au xvie siècle*, M. Ch. Lenient, le plus affirmatif de ceux qui, en étudiant les deux types, en ont fait ressortir la ressemblance[[190]](#footnote-190).

Nous ne voulons pas affaiblir en le reprenant ce parallèle, qui, à défaut d’autre mérite, n’aurait même pas celui que prise surtout *Le* *Moliériste*, la nouveauté. Nous nous contentons de renvoyer aux textes le lecteur curieux d’un rapprochement détaillé. Il y verra comment, dans sa grande scène de séduction. Tartuffe emprunte les théories, les idées, presque les expressions de Macette[[191]](#footnote-191). Nous venons seulement signaler un autre emprunt fait par Molière à Régnier, emprunt bien curieux, bien plaisant, et qui, ce nous semble, n’a pas encore été signalé. Tout au moins ne le trouvons-nous dans aucune des deux grandes éditions de Molière où le travail de critique et de rapprochement est jusqu’à présent le plus complet, celles de MM. Aimé Martin et Louis Moland[[192]](#footnote-192). Il s’agit de la déclaration galante que Thomas Diafoirus récite à Angélique[[193]](#footnote-193). Nos lecteurs nous permettront, bien qu’ils sachent par cœur ce merveilleux passage, de le transcrire ici ; pour l’intelligence de ce qui va suivre, il importe qu’ils l’aient sous les yeux :

Mademoiselle, ni plus, ni moins que la statue de Memnon, rendait un son harmonieux, lors qu’elle venait à être éclairée des rayons du Soleil : Tout de même me sens-je animé d’un doux transport à l’apparition du Soleil de vos beautés. Et comme les Naturalistes remarquent que la fleur nommée Héliotrope tourne sans cesse vers cet Astre du jour, aussi mon cœur dores-en-avant tournera-t-il toujours vers les Astres resplendissants de vos yeux adorables, ainsi que vers son Pôle unique. Souffrez donc, Mademoiselle, que j’appende aujourd’hui à l’autel de vos charmes l’offrande de ce cœur, qui ne respire et n’ambitionne autre gloire, que d’être toute sa vie, Mademoiselle, votre très humble, très obéissant, et très fidèle serviteur, et mari[[194]](#footnote-194).

Aimé Martin et M. Louis Moland citent, en note de ce *couplet*, un passage qui n’a qu’un rapport fort lointain avec le texte de Molière.

D’abord Aimé Martin :

L’abbé d’Aubignac, dans une dissertation contre Corneille, où l’on retrouve le ton et le style de Thomas Diafoirus, c’est-à-dire la manière emphatique de Balzac, débute ainsi : "Corneille avait condamné sa Muse Dramatique au silence, mais, à l’exemple de cette statue de Memnon qui rendait ses Oracles sitôt que le Soleil la touchait de ses rayons, il a repris ses esprits et sa voix à l’éclat de l’or d’un grand Ministre." Il est probable que Molière a voulu se moquer de l’abbé d’Aubignac, célèbre par son pédantisme autant que par ses querelles avec Corneille, Ménage, Mlle de Scudéry, Richelet… (Voy. *Dissertation sur l’Œdipe de Corneille*, in-12, Paris, 1663.)[[195]](#footnote-195)

Certes, la dissertation de d’Aubignac est fort médiocre. C’est un pauvre *factum*, pédant et lourd, injurieux et plat ; toutefois, dans le mauvais, l’abbé se montre très au-dessous de Thomas. Pour Balzac, l’habile artisan de phrases et de périodes, écrivain considérable malgré ses défauts, qui fut, comme on l’a dit[[196]](#footnote-196), pour la langue française un bon professeur de rhétorique, on ne voit pas ce qu’il vient faire ici ; c’est trop le rabaisser que le mettre en compagnie d’un d’Aubignac. Quant au passage cité, est-il non-seulement « probable », mais admissible que Molière ait voulu le parodier ? Quel excès d’honneur pour une phrase insignifiante d’un mince petit livre oublié dès sa naissance, c’est-à-dire depuis dix ans !

M. Louis Moland ne voit pas tant de choses dans les quatre lignes de d’Aubignac. Il se contente de les emprunter à Aimé Martin et de les citer après lui, sans réflexions, au même endroit de son commentaire[[197]](#footnote-197).

Pour nous, c’est dans un passage en prose de Régnier que nous voyons le premier modèle de la tirade de Thomas. Ce passage est facile à découvrir, car il est en tête des œuvres du poète, et nous avouons nous étonner un peu que les éditeurs et commentateurs de Molière ne l’aient pas depuis longtemps signalé. Dans son *Epitre* *liminaire au Roi*, Régnier s’excuse de n’avoir longtemps témoigné son respect que par le silence, mais, grâce aux bienfaits royaux, « ce que l’on eût tenu pour révérence, le serait maintenant pour ingratitude. » Il parle donc :

On lit qu’en Éthiopie il y avait une statue qui rendait un son harmonieux, toutes les fois que le Soleil levant la regardait. Ce même miracle (Sire) avez-vous fait en moi qui touché de l’Astre de V. M. ai reçu la voix et la parole. On ne trouvera donc étrange si, me ressentant de cet honneur, ma Muse prend la hardiesse de se mettre à l’abri de vos Palmes, et si témérairement elle ose vous offrir ce qui par droit est déjà vôtre, puisque vous l’avez fait naître dans un sujet qui n’est animé que de vous, et qui aura éternellement le cœur et la bouche ouverte à vos louanges, faisant des vœux et des prières continuelles à Dieu qu’il vous rende là-haut dans le ciel autant de biens que vous en faites ça bas en terre.

Votre très humble et très obéissant et très obligé sujet et serviteur.

REGNIER[[198]](#footnote-198).

N’y a-t-il pas une ressemblance qui saute aux yeux entre ce langage très sérieux, très sincère, et ce compliment de Thomas où le ridicule prend des proportions vraiment épiques ? Des deux côtés, même pensée, même tour, même mouvement ; jusqu’à la « salutation » de Régnier, que Molière s’approprie, pour faire, avec un très-simple changement de construction (une simple particule de liaison), de cet innocent « protocole » la finale de son merveilleux couplet comique, la fleur maîtresse de ce bouquet de niaiserie solennelle et maussade.

Est-ce à dire que Molière se soit volontairement moqué de Régnier ? Faut-il croire qu’entre toutes les dédicaces emphatiques prodiguées au dix-septième siècle par une triste émulation de servilité, il en a choisi une pour la couvrir de ridicule et rappeler ainsi ses confrères au respect d’eux-mêmes, lui, l’homme des dédicaces simples, sobres et dignes ? Selon nous, il n’a voulu ni ridiculiser un écrivain qu’il prisait très haut, ni donner à ses contemporains une leçon de goût : beaucoup sans doute ne connaissaient pas l’épître de Régnier (ce sont choses qu’on ne lit guère), et, par suite, le trait n’eût pas porté. Un jour qu’il feuilletait son Régnier, le comique latent de cette lettre l’aura frappé ; il l’aura lue avec un sourire et notée dans sa mémoire, creuset magique qui gardait tout et transformait tout ; puis, en écrivant le rôle de Thomas, il l’aura reprise, pour la faire sienne et désormais inoubliable.

Quant à la gloire du vieux Régnier, en quoi ce travestissement pourrait-il la diminuer, puisque, entre tous ses éditeurs et commentateurs, comme aussi ceux de Molière, il ne s’en est trouvé aucun pour le signaler ?

L…..

## Charles Marie : L’asile du sonnet d’Oronte

source : « L’asile du sonnet d’Oronte », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome IV, no 44, novembre 1882, p. 244-245.

[1882

Dans le no 41 du *Moliériste*, Mr C. D. revient sur l’article de M. Picot reproduisant une *Lettre en vers* de Robinet où le mot « cabinet » joue un tout autre rôle que dans le vers 376 du *Misanthrope*.

Au sujet de la véritable signification à donner à ce mot, M. C. D. cite un fragment de *L’Épître aux beurières* de Paris et s’élève contre l’opinion de M. Picot que nous avons déjà combattue (voir *Le* *Moliériste*, t. II, p. 270).

Le hasard de nos lectures nous fournit aujourd’hui un nouvel argument pour aider à bien fixer le sens de la boutade d’Alceste. Il s’agit de deux passages tirés des œuvres de Mathurin Regnier.

Premier passage :

Si quelqu’un, comme moi, leurs ouvrages n’estime,[Il est question des mauvais poètes]

Il est lourd, ignorant, il n’aime point la rime,

Difficile, hargneux, de leur vertu jaloux,

Contraire en jugement au commun bruit de tous ;

Que leur gloire il dérobe avec ses artifices.

Les dames cependant se fondent en délices,

Lisant leurs beaux écrits et de jour et de nuit,

Les ont au *cabinet*, sous le chevet du lit ;

Que, portés à l’église, ils valent des matines,

Tant selon leurs discours leurs œuvres sont divines

(Satire II, éd, Jouaust, 1876, p. 14 et 15).

Il n’y a pas d’équivoque possible : ici le cabinet est bien le petit meuble destiné à recevoir les objets et papiers précieux ou supposés tels. Mais plus loin (page 16), Regnier poursuit ainsi :

Quel plaisir penses-tu que dans l’âme je sente

Quand l’un de cette troupe en audace insolente

Vient à Vanves à pied pour grimper au coupeau

Du Parnasse français et boire de son eau,

Que froidement reçu on récoute à grand peine,

Que la Muse en grognant lui défend sa fontaine,

Et se bouchant l’oreille au récit de ses vers,

Tourne les yeux à gauche et les lit de travers,

Et, pour fruit de sa peine, au grand vent dispersée,

Tous ses papiers servir à la chaise percée ?

Molière connaissait trop bien son Mathurin Regnier pour n’avoir pas eu ce dernier vers dans la pensée quand, à propos du sonnet d’Oronte, il a fait dire à Alceste :

Franchement, il est bon à mettre au cabinet.

M. Picot et avec lui tous ceux qui ne sont pas de l’avis de Mr C. D. et du nôtre[[199]](#footnote-199), voudront bien constater l’analogie de sens des vers mis ci-dessus en parallèle, et admettre avec nous que Molière a exprimé la même idée que Régnier, mais en termes plus choisis.

Ch. MARIE.

## Maurice Cohen : Molière et Cotin, autre réponse à un Provincial

source : « Molière et Cotin, autre réponse à un Provincial », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome IV, no 44, novembre 1882, p. 246-250.

[1882

Vous demandez de nouveau, Monsieur, pourquoi Molière aurait attaqué Cotin plutôt que tout autre, dans le personnage de Trissotin. Je ne reviendrai, dans cette lettre, ni sur les *Sermons* du grotesque abbé que je n’ai pas lus, et pour cause — ils n’ont jamais été imprimés — ni sur la *Critique désintéressée*. Je me bornerai à rappeler, avec le *Dictionnaire* de Larousse, que Cotin, offusqué par la 3e satire de Boileau, composée en 1665, fournit au pâtissier-traiteur Mignot, attaqué dans la même pièce, un libelle en vers dont celui-ci enveloppa les biscuits qu’il vendait. Ce libelle, intitulé *Despréaux*, *ou la Satire des Satires*, est devenu, sans doute par suite de son mode bizarre de distribution, d’une insigne rareté. Mais il a été reproduit en 1863 dans les *Variétés bibliographiques* d’Edouard Tricotel (pages 363 à 373). Sa lecture vous convaincra facilement que Cotin eut la maladresse d’insulter grossièrement Molière en même temps que son ami Boileau. Le poète comique s’en vengea plus tard dans *Les* *Femmes savantes* et eut certes raison de le faire. Les risées du parterre n’étaient-elles pas un châtiment bien mérité et dû en toute justice à des vers tels que ceux-ci ?

J’ai vu de mauvais vers sans blâmer le Poète,

J’ai lu ceux de Molière et ne l’ai point sifflé,

(vers 19)

Et j’épargne la Serre avec son style enflé.

[…]

Mais le cadet Boileau me pousse[[200]](#footnote-200) à la satire.

Lui qu’on ne voit jamais dans le sacré vallon,

[…]

Se place en conquérant au sommet du Parnasse :

Il descend de la Nue, et, la foudre à la main,

Tonne sur Charpentier, tonne sur Chapelain ;[[201]](#footnote-201)

Puis, donnant à ses vers une digne matière,

Comme un de ses Héros il encense Molière.

(vers 38).

Que s’il ne me tient pas pour un original,

Je n’ai pas comme lui copié Juvénal ;

Je n’ai pas comme lui, pour faire une satire,

Pillé dans les auteurs ce que j’avais à dire.

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

Je ne puis d’un farceur me faire un demi-dieu ;

(vers 44).

[…]

Despréaux[[202]](#footnote-202), sans argent, crotté jusqu’à l’échine,

S’en va chercher son pain de cuisine en cuisine.

Son Turlupin[[203]](#footnote-203) l’assiste, […]

On les promet tous deux[[204]](#footnote-204) quand on fait chère entière,

Ainsi que l’on promet[[205]](#footnote-205) et Tartuffe et Molière.

(vers 114).

Notre homme infatué de sa façon d’écrire,

À ce compte n’est pas si près de se dédire :

S’offense qui voudra, rien ne peut l’alarmer,

Il n’a que ce moyen de se faire estimer.

Les plus noires vapeurs de sa mélancolie

Sont au moins à ses yeux une illustre folie ;

À ses vers empruntés la BÉJART applaudit ;

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

(vers 216).

Molière est donc nommé cinq fois dans les invectives de Cotin qui le poursuit de son animosité, sans motifs personnels et uniquement parce qu’il était l’ami de Boileau. Qu’on s’étonne après cela, ajoute M. Tricotel, qu’il ait usé de représailles !

Je complète cette lettre par deux remarques :

1o La diatribe de Cotin a été reproduite incomplètement, sous le titre de *Discours sur les Satires de* B\*\*\*\*\*, à la page 226 du *Recueil des Contes du sieur de la Fontaine, les Satires de Boileau, et autres pièces curieuses* (la sphère). À Amsterdam, chez Jean Verhoeven, 1668. Je trouve dans ce rare petit volume la variante suivante pour le premier des passages relevés ci-dessus :

J’ai vu de méchants vers, sans blâmer le Poète ;

J’ai lu patiemment les écrits de Rifflé,

J’ai entendu Molière, et ne l’ai pas sifflé.

2o C’est à tort que Taschereau, Tricotel et l’auteur du *Dictionnaire* de Larousse ont supposé que l’épithète de Turlupin et celles qui la suivent, que j’ai remplacées plus haut par des points, s’appliquaient à Molière. Cette hypothèse est démentie par Cotin lui-même dans les vers 113 et 114. Ed. Fournier a fait voir, dans les notes de sa *Valise de Molière* (Paris, Dentu, 1868, page 55), que le Turlupin de Boileau était son propre frère, Pierre, qui prit le surnom de Puymorin[[206]](#footnote-206) et eut jusqu’en 1682 la charge d’intendant et de Contrôleur général de l’argenterie et des menus plaisirs du Roi (v. le *Dictionnaire* de Jal.) Ces en cette qualité qu’il enregistra et signa le curieux état de la dépense faite pour *Le* *Bourgeois gentilhomme* à Chambord, conservé aux Archives nationales et que l’on peut lire in-extenso à la fin de l’excellente édition classique de cette comédie-ballet donnée tout récemment par M. Louis Moland.

Je termine en faisant remarquer que les *Variétés bibliographiques* de Tricotel n’ont été tirées qu’à 250 exemplaires et ne se trouvent plus facilement. Il serait d’ailleurs plus agréable aux Moliéristes de pouvoir joindre en plaquette la *Satire des satires* à leurs collections d’écrits relatifs à l’auteur des *Femmes savantes*. Nous espérons que notre bien aimé doyen exaucera ce vœu en réimprimant prochainement le libelle de Cotin dans la *Nouvelle collection moliéresque*.

E. MARNICOUCHE.

Cahors, 7 octobre 1882.

# Tome IV, numéro 45, décembre 1882

## Auguste Vitu : Le chasseur des *Fâcheux*

source : « Le chasseur des *Fâcheux* », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome IV, no 45, Décembre 1882, p. 259-263.

[1882

Marie-Renée de Longueil, fille de René de Longueil marquis de Maisons, ministre d’Etat, et de Madeleine Boulenc de Crevecœur, avait épousé, le 23, 24 ou 25 février 1656, Charles-Maximilien-Antoine de Bellefourière, *marquis de Soyecourt* (on prononçait Saucourt), maréchal de camp, chevalier des ordres du Roi, grand-maître de la garde-robe du Roi, puis *grand veneur de France*.

Le marquis de Soyecourt appartient à l’histoire de Molière, au moins par la légende, c’est-à-dire par l’invention romanesque qui obscurcit la vie de notre grand Comique.

Il est sûr, puisque Molière le raconte lui-même dans l’épître dédicatoire de sa comédie des *Fâcheux* au Roi, que Sa Majesté lui donna l’ordre « d’y ajouter un caractère de fâcheux dont elle eut la bonté de lui ouvrir les idées elle-même, et qui a été trouvé par tout le plus beau morceau de l’ouvrage » ; et que ce nouveau caractère est celui de Dorante. Le chasseur qui assomme les gens du récit de ses exploits ou de ses déconvenues en jargon cynégétique, tel est le caractère indiqué par le Roi. Voilà la vérité toute simple. Elle n’a pas suffi aux amateurs des contes en l’air, et l’on a voulu que le Roi eût livré l’un de ses courtisans à la risée publique : « Le fâcheux chasseur que M. de Molière, dit le Menagiana, introduit sur la scène est M. de Soyecourt. Ce fut le Roi lui-même qui lui donna ce sujet, et voici comment. Au sortir de la première représentation de cette comédie qui se fit chez M. Fouquet, le Roi dit à Molière en lui montrant M. de Soyecourt : "Voilà un grand original que tu n’as pas encore copié." C’en fut assez dit. Cette scène, où Molière l’introduit sous la figure d’un chasseur, fut faite et apprise par les comédiens en moins de vingt-quatre heures, et le Roi eut le plaisir de la voir en sa place, à la représentation suivante de cette pièce. »

Tout sonne faux dans cette anecdote : l’action et le langage du Roi, tutoyant le comédien et signalant à sa verve bouffonne la personne d’un de ses grands officiers sont à la hauteur l’un de l’autre. Ce que nous en pouvons contrôler tout d’abord est d’ailleurs inexact. La pièce avait été jouée à Vaux le mercredi 17 août 1661, la seconde représentation ne fût donnée à Fontainebleau que le jeudi 25, jour de la Saint-Louis, c’est-à-dire à huit jours et non pas à vingt-quatre heures de la première[[207]](#footnote-207).

Qu’était-ce donc que M. de Soyecourt ? Les historiettes de Tallemant des Réaux et les lettres de Mme de Sévigné nous apprennent que le marquis de Soyecourt, après avoir été l’un des seigneurs les plus amoureux et les plus aimés de la cour de France, passait, en sa maturité ; pour l’homme le plus spirituel et le plus distrait du monde. Mais quel rapport entre un homme galant, spirituel et distrait, et le type du Fâcheux chasseur indiqué, dit-on, par Louis XIV à Molière ? On n’a pas assez remarqué que Grimarest lui-même n’admet pas l’anecdote :

J’ai été, dit-il, mieux informé que M. Ménage de la manière dont cette belle scène fut faite. Molière n’y a aucune part que pour la versification ; car ne connaissant point la chasse, il s’excusa d’y travailler. De sorte qu’une personne, que j’ai des raisons de ne pas nommer, la lui dicta toute entière dans un jardin, et M. de Molière l’ayant versifiée, en fit la plus belle scène de ses *Fâcheux*, et le Roi prit beaucoup de plaisir à la voir représenter[[208]](#footnote-208).

Ce pauvre Grimarest n’est vraiment pas chanceux ; pour une pauvre fois qu’il réclame en faveur de la vérité, il ne trouve plus que sourde oreille. Les modernes ont, il est vrai, flairé quelque chose de suspect dans le récit du *Menagiana ;* mais, suivant leur méthode, au lieu de le rejeter, ils ont tâché de le colorer par une inexactitude de plus. Où n’avez-vous pas lu que M. de Soyecourt remplissait la charge de grand-veneur ? Voilà qui expliquerait tout. Mais l’explication ne vaut pas mieux que le reste.

M. de Soyecourt était en effet l’ancien grand-veneur de France pour les anecdotiers de 1694 ; mais il ne l’était pas pour le poète des fêtes de Vaux, n’ayant été pourvu de cette charge qu’en 1670, neuf ans après la première représentation des *Fâcheux*. C’est de quoi le fabricateur de l’aventure ne s’est pas avisé[[209]](#footnote-209).

Hâtons-nous d’ajouter que la responsabilité de ce canard ne remonte pas à Ménage, qui savait trop le monde et la cour pour faire jouer à Louis XIV un rôle si peu digne de sa naturelle majesté[[210]](#footnote-210). L’anecdote sur M. de Soyecourt ne se trouve ni dans la 1ère édition du *Menagiana (*Paris, 1693, un vol. in-12), ni dans la 2e (Amsterdam, 1693, un vol. in-12). Elle apparaît seulement dans la 3e, c’est-à-dire dans la 1ère des éditions amplifiées (Paris, 1694, 2 vol. in-12), où l’abbé Faydit, l’indigeste auteur de la *Télémacomanie*, a noyé les souvenirs authentiques de Ménage, recueillis par ses amis Galland, de Launay, Châtelain, Baudelot, Mondin, Pinsson, Boivin, Valois, Dubos et Bouteville, sous un fatras qu’il couvre en vain des noms de Bautru et du prince de Guéménée, car il porte à chaque ligne la signature de son insipide auteur.

Il y a plus : la lecture du *Menagiana* original prouve la fausseté de l’anecdote : On y trouve en effet, page 38, marquée de l’étoile \*, qui est la signature de Galland, une note dans laquelle l’ingénieux conteur des *Mille et une Nuits*, fait parler Ménage, à la première personne, de la représentation des *Fâcheux* à la fête de Vaux. Or il n’y est pas question de l’épisode du chasseur ni de M. de Soyecourt : pas un mot, pas une allusion. Ce silence est décisif. Qu’on ne trouvât rien sur *Les* *Fâcheux* dans le vrai *Menagiana*, il n’y aurait eu nulle conséquence à tirer d’une absence de souvenir ou d’un manque de mémoire. Mais que Ménage parle de la fête de Vaux, du prologue de Pellisson et de la pièce de Molière, et qu’il omette précisément l’incident le plus remarquable qui se rattachât à cette représentation, c’est, à mes yeux, la preuve la plus évidente que l’anecdote est de pure invention. Ainsi Ménage lui-même sort de son tombeau pour réfuter les commérages de l’abbé Faydit[[211]](#footnote-211).

Auguste VITU.

## Un Provincial : Molière et Cotin [*troisième article*][[212]](#footnote-212)

source : « Molière et Cotin (suite) », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome IV, no 45, décembre 1882, p. 264-266.

[1882

À Monsieur E. Marnicouche.

Monsieur,

Je m’empresse de vous remercier de l’appui que vous voulez bien me donner dans mes protestations contre l’abus des hypothèses que je reproche à notre cher doyen le bibliophile Jacob.

Le Bibliophile ayant dit : « Il est à présumer que l’abbé Cotin n’avait pas ménagé Molière dans un des sermons qui attiraient en foule la société précieuse et l’élite des gens de cour », nous lui avons demandé « de nous citer un seul des sermons de Cotin qui fasse allusion à Molière. » Vous faites très justement remarquer que les sermons de Cotin n’ont jamais été imprimés : notre cher collaborateur n’en parlait donc que par hypothèse.

J’avais demandé aussi qu’on me fît connaître une seule attaque bien authentique de Cotin, non contre les comédiens en général, mais contre Molière personnellement. Vous me citez la satire intitulée : *Despréaux ou la Satire* *des satires*, imprimée en 1666, et attribuée à l’abbé Cotin, qui contient douze pages de vers médiocres contre Despréaux, contre son frère Boileau Puymorin, et contre Molière. — J’avais lu cette satire dans les *Variétés* de Tricotel ; je connaissais le passage cité de *La* *Valise de Molière* et aussi les commentaires sur *Le Repas ridicule*: tout cela ne m’avait pas touché.

Si vous me prouvez que l’attribution de la satire à Cotin est fondée ; si, à la suite de la *Ménagerie* vous trouvez la *Satire des satires* dans quelque catalogue contemporain (on ne la trouve, ni dans l’abbé d’Olivet, ni dans Moréri, citée parmi les ouvrages de Cotin), je suis bien forcé de rendre les armes, et je les rendrai de la meilleure grâce du monde, heureux d’être renseigné et d’avoir provoqué la découverte d’une vérité.

Mais il appartient à l’accusateur de justifier l’accusation. Prouvez-moi donc d’abord que Cotin soit l’auteur de cette satire. Pour moi, je le nie, et je pourrais m’en tenir là en attendant vos preuves. Mais, pour avancer, je vous donnerai les motifs de ma dénégation. D’abord, la satire parut précisément à l’époque ou Cotin criait vivat ! à Molière, dans le passage cité par *Le* *Moliériste*, p. 158.

Ensuite, la satire en question n’attaque pas seulement Molière et Despréaux ; elle attaque un frère de Despréaux, un Turlupin, qui

Jouant de son nez

Chez le sot campagnard gagne de bons dîners.

n’est pas du tout prouvé que Cotin, ami de Gilles Boileau, fût ennemi de Boileau Puymorin, celui qui est désigné ici.

Enfin, comment Cotin, qui, à la même date, fait paraître la *Ménagerie*, dirigée contre Ménage, reprocherait-il à Despréaux, comme on le fait dans la satire, d’attaquer « sans raison » précisément Ménage ?

De tout cela je conclus que Cotin n’est point l’auteur de la satire qui lui a été attribuée, longtemps, je crois, après sa mort, et je persiste à soutenir, — jusqu’à preuve certaine du contraire, — que Cotin n’avait pas provoqué, par des attaques directes, les coups de Molière ; je vous remercie, Monsieur, de m’avoir fourni cette occasion de maintenir mon affirmation.

5 novembre 1882

UN PROVINCIAL.

## Eugène Noël : *La Farce des Quiolards* et *Le Bourgeois gentilhomme*

source : « *La Farce des Quiolards* et *Le Bourgeois gentilhomme* », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome IV, no 45, Décembre 1882, p. 267-275.

[1882

*La Farce des Quiolards*, voilà certainement ce qu’on peut appeler de la littérature locale, locale non pas seulement pour Rouen, mais pour le quartier Saint-Vivien et le quartier Saint-Nicaise, où plus qu’en tout autre quartier de la ville, s’était conservé, au xviie siècle, le langage purin, c’est-à-dire le vieux français agrémenté de la prononciation traînante et chantante particulière au pays de Corneille.

*La Farce des Quiolards* est une comédie dont il n’existait qu’un très petit nombre d’exemplaires, dont un appartient à notre Bibliothèque Leber, mais que M, Augé et M. Jules Adeline ont eu la bonne idée de réimprimer, en l’accompagnant de dix jolies eaux-fortes et d’une introduction très intéressante. Les eaux-fortes et l’introduction sont, bien entendu, de M. Jules Adeline. Rarement bibliophiles ont fait pour leurs réimpressions un plus heureux choix. *La Farce des Quiolards* a son importance dans notre histoire littéraire, et c’est, de plus, une œuvre fort amusante. Nous allons essayer de mettre en évidence ces deux points.

La rédaction de cette comédie, telle qu’elle fut imprimée à Rouen, chez Jean Oursel l’aîné, rue Ecuyère, vis-à-vis la rue du Petit-Puits, à l’enseigne de l’imprimerie du Levant, avec permission, ne remonte certainement pas plus haut que la deuxième moitié du xviie siècle, et c’est ce qu’établit M. J. Adeline de la façon la plus incontestable ; mais le scénario de la Farce doit remonter à une époque beaucoup plus reculée.

Cette farce, comme tant d’autres, comme celles de *Patelin*, de *La* *Femme Muette*, jouée à Montpellier par Rabelais et ses compagnons de l’École de médecine, comme celle du *Vilain Mire*, dont Molière a fait son *Médecin malgré lui*, comme dans sa jeunesse il avait tiré, d’un autre scénario fort en vogue, sa petite pièce du *Médecin volant ;* les mêmes données, les mêmes sujets se retrouvaient d’un bout de la France à l’autre, et, selon les lieux, selon les temps, les troupes comiques ambulantes ou locales les interprétaient chacune à sa façon, chacune en son dialecte local. Le plus souvent, on n’en écrivait rien (les écrire eût été inutile, les acteurs, en ce temps-là, savaient rarement lire). Le plan seul de la pièce, en ses principales scènes, devait être respecté ; mais le dialogue était laissé à la fantaisie des artistes. Cette liberté du dialogue donnait lieu à mille saillies, à mille jeux de scène inattendus. Chaque pièce donc se jouait avec des variantes infinies, qui faisaient souvent le principal attrait et la plus grande joie des spectateurs.

La même pièce n’était pas ainsi toujours la même chose. Quelqu’un, à Rouen, il y a deux cents ans, s’imagina d’écrire et même d’imprimer la *Farce des Quiolards* telle qu’elle fut jouée alors probablement sur quelque théâtre du quartier Saint-Vivien, dans la langue des habitants de ce quartier ; mais là même pièce pourrait quelque jour se retrouver dans la langue d’une autre province et d’un autre temps, s’il n’avait pas été si rare alors qu’on prît le souci de rédiger ces sortes de farces. Ecrire coûtait si cher ! N’avait pas qui voulait le vélin à sa disposition, ni le scribe indispensable, église et tribunaux les absorbaient tous.

Quoi qu’il en soit, la *Farce des Quiolards* ne fut pas seulement rédigée, elle fut imprimée, et les exemplaires en sont devenus d’une extrême rareté ; il en existe un cependant, ainsi que nous l’avons dit, à la bibliothèque Leber, et c’est d’après cet exemplaire que M. Adeline vient de faire son édition illustrée.

Rien n’est plus curieux, plus intéressant que tout ce qui rappelle ce vieil art dramatique, ce vieil art gaulois de la *Farce*, si cher à nos ancêtres.

Les Rouennais âgés, dont le souvenir peut remonter jusqu’au *Thêâtre-des-Quatre~Colonnes*, se rappellent parfaitement que son très illustre directeur Gringalet, après une parade toujours réjouissante, détaillait au public le programme du spectacle, qui consistait, le plus souvent, en une analyse de la pièce nouvelle : V*ous allez voir*… C’était la formule d’usage ; de même, en tête de la pièce imprimée, l’ancien éditeur nous analyse la *Farce des Quiolards* :

*Vous allez voir* Nicodème Laquiole et une Cattelotte, sa femme, lesquels veulent paraître d’une condition mille fois plus relevée que celle de savetier, où ils ont pris naissance, à cause de *cent* et un écus qu’ils viennent d’hériter.

Vous y verrez aussi un fripier, qui leur présente les dépouilles de personnes de qualité pour les revêtir…

De plus, vous y verrez, etc.

Le fripier ne leur vend pas seulement de beaux habits, il leur apprend à les bien porter, leur donne des leçons de contenance, les appelle M. et Mme de La Quiole, si bien que savetier et savetière finissent par se croire transformés véritablement en gens de qualité. La scène mérite d’être citée :

Monsieur Juif (le fripier).

Madame, pendant que vous allez vous habiller, je vais faire faire l’exercice des gens de qualité à monsieur votre époux ; il est nécessaire qu’il le sache.

Catelotte.

Écoute bien monsieur Juif, Nicodème.

Monsieur Juif *(parlant à Laquiole)*.

Monsieur, faites quatre pas à droite, autour de la table, et j’irai à gauche à votre rencontre, pour vous apprendre la manière de saluer un honnête homme, ou qui que ce soit. Marchez à moi ainsi.

La Quiole.

Monsieur, de tout mon cœur ; je suis vote valet, Vo porté vou bien ?

Monsieur Juif.

Monsieur, il faut quitter ce langage grossier. Dites, s’il vous plaît : Monsieur, je suis ravi de votre rencontre ; comment vous portez-vous ? Mais toutefois, vous apprendrez assez bien à parler par la fréquentation des savants ; c’est assez que d’en savoir faire les gestes.

La Quiole.

Monsieur, monsieur, je ne veux pâler à personne ; chest asset que no me vaie.

Monsieur Juif.

C’est bien dit. Apprenons donc les perfections extérieures des gens de qualité. Achevez le tour de votre table et venez à moi le chapeau sous le bras gauche, et de votre main droite jetez tantôt un côté de votre perruque derrière le dos, tantôt de l’autre, puis, retournant un peu la tête vers la gauche, ramenez-la devant. Tournez vos pieds en dehors et vous appuyez gravement sur votre canne. […]

Vient ensuite la leçon à madame :

Quoi, madame, vous voilà déjà dans vos habillements ? Puisqu’ainsi est, marchez, je vous prie, à la gauche de monsieur votre époux et votre servante après, avec son habit de fille suivante. Mais quoi ! Vous n’avez pas votre éventail ?

Une réflexion se place tout naturellement ici. Les commentateurs de Molière, qui toujours cherchent, flairent, furètent, en quête des sources probables et improbables où il a pu puiser quelques-unes des scènes de ses comédies, ont oublié celle-ci, faute d’avoir connu la *Farce des Quiolards* : ils n’eussent pas manqué d’établir qu’il lui dût l’idée première du *Bourgeois gentilhomme*. La leçon donnée à M. Jourdain par le maître de danse n’est-elle pas née d’une réminiscence de la leçon donnée à M. de La Quiole par le fripier Juif ? N’est-il pas vraisemblable, en effet, que durant ses deux séjours à Rouen, Molière vit représenter la farce en question sur quelqu’un de nos petits théâtres locaux ; on sait qu’il ne négligeait rien de ce qui touchait à son art et que partout il savait trouver à s’instruire et à puiser pour ses propres pièces.

Est-il nécessaire de rappeler comment finit la farce ? Les cent et un écus hérités de la tante ne tardent pas à disparaître, et La Quiole reprend en chantant « sa pauvre chavate. »

Tout me n’héritage j’ai vu

Couler comme beurre fondu,

En bien moins de temps que j’en pâle.

Je n’ai pu qu’un vieux paillasson,

Pour me coucher tou de mon lon,

Anchite qu’un viau qui s’étale.

Il n’est pas jusqu’aux commentateurs des fables de La Fontaine qui, dans ce savetier, devenu riche subitement et subitement ruiné, ne puissent trouver un point d’origine à la fable du Savetier et du Financier. En suivant d’âge en âge jusqu’à nos jours l’esprit gaulois à travers notre littérature, pourquoi même ne verrait-on pas un dernier reflet de la Quiole, avec son héritage de cent et un écus, dans la très jolie chanson de Béranger :

Grâce à Dieu, je suis héritier,

Le métier

De rentier

Me plaît et m’enchante ;

Travailler serait un abus,

J’ai cinquante écus,

J’ai cinquante écus,

J’ai cinquante écus

De rente.

Mes amis, la terre est à moi,

J’ai de quoi

Vivre en roi,

Si l’éclat me tente ;

Les honneurs me sont dévolus,

J’ai cinquante écus, etc.

Parez-vous, Lise, mes amours,

Des atours

Que toujours

La richesse invente ;

Le clinquant ne vous convient plus,

J’ai cinquante écus, etc.

N’est-ce pas là un ressouvenir du pauvre savetier ?

Eh bien ! non, cette histoire du savetier enrichi, transformé par Molière en marchand de drap tranchant du grand seigneur, apprenant les belles manières et se laissant faire *Mamamouchi*, cette histoire, pour ceux qui, de siècle en siècle, l’ont reprise, n’est pas une imitation purement livresque, comme dirait Montaigne, c’est une imitation de la vie réelle qui, perpétuellement, nous redonne ce spectacle de la Quiole, de M. Jourdain et de tous les enrichis, de tous les parvenus qui « font des gestes », suivant la vieille expression normande. Dans tous les cas, c’est une très bonne idée que d’avoir remis au jour, en l’illustrant comme vient de le faire M. J. Adeline, la vieille Farce rouennaise qui, si souvent, fit s’esclaffer de rire les Rouennais du temps de Corneille ; qui, sans doute, égaya Corneille lui-même, et dont, après tout, il n’est pas possible de dire qu’elle ne fut pas un trait de lumière pour le futur auteur du *Bourgeois Gentilhomme*.

Eugène NOËL.

## Blondet : Une erreur à propos de Molière

source : « Une erreur à propos de Molière », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome IV, no 45, Décembre 1882, p. 276.

[1882

M. Sarcey, à diverses reprises, et M. A. Dumas, dans *La Femme qui tue et la femme qui vote*, ont affirmé que Molière exprimait, par la bouche de Chrysale, ses propres idées sur l’éducation des femmes. Ces assertions erronées, qui s’accréditent peu à peu, sont une atteinte à la gloire de Molière. J’entreprends de les réfuter. M’attaquer, moi inconnu, à MM. A. Dumas et Sarcey qui ont étudié Molière à fond, et dont l’opinion fait autorité, c’est une grande audace, assurément. Mais, certain d’avoir raison, je n’hésite pas, malgré mon insuffisance comme écrivain.

Voici la dernière critique de M. Sarcey :

Est-ce que la postérité a ratifié les idées de Molière sur l’éducation des femmes ? Est-ce que nous en sommes aujourd’hui encore à l’épais bon sens de Chrysale, qui veut que leur capacité se hausse à distinguer un haut-de-chausses d’un pourpoint ? La thèse nous agace, et peut-être même serait-on bien venu à dire que, grâce à l’autorité du nom sous le couvert duquel elle se présentait, elle a contribué à perpétuer chez nous des préjugés fâcheux sur le rôle des femmes.

Ainsi, selon M. Sarcey, si beaucoup de gens croient que la femme n’a pas les mêmes aptitudes que l’homme et que, par conséquent, elle ne doit pas s’adonner aux mêmes études que lui, la faute est en grande partie à Molière.

Voici la critique de M. A. Dumas :

J’en suis désolé pour Molière, mais Chrysale a tort : la femme trouve décidément que son esprit a mieux à faire que de se hausser à connaître un pourpoint d’avec un haut-de-chausses ; elle ne borne plus son étude à faire aller son ménage, à avoir l’œil sur ses gens, à former aux bonnes mœurs l’esprit de ses enfants, à savoir comment va le pot dont son mari a besoin, par la raison bien simple qu’elle perdait sa jeunesse à attendre le ménage qui ne venait pas, et qu’elle ne pouvait ni surveiller les gens qu’elle n’avait pas le moyen d’avoir, ni former aux bonnes mœurs l’esprit des enfants qu’aucun mari ne songeait à lui donner.

Voilà qui est fort spirituel. Ainsi, selon M. A. Dumas, si nombre de femmes n’ont pas trouvé de maris, c’est parce qu’elles avaient été élevées selon les idées de Molière. Les femmes trouveront-elles plus facilement à se marier en s’adonnant aux arts, à la littérature et aux sciences ? Je le souhaite sans l’espérer.

Eh bien, ces critiques portent tout à fait à faux. Molière est un homme de juste-milieu ; ses idées, lorsqu’il les produit, doivent donc être exprimées par des personnages d’un tempérament moyen. Dans *Tartuffe*, c’est par le beau-frère d’Orgon ; dans *Le* *Misanthrope*, par Philinte, etc. Or, Philaminte et Chrysale étant deux extrêmes, les idées de Molière sur l’éducation des femmes ne peuvent pas plus être celles de l’un que celles de l’autre.

Elles sont exprimées par un personnage modéré, par l’amant d’Henriette. Il dit :

[…] Les femmes docteurs ne sont point de mon goût.

Je consens qu’une femme ait des clartés de tout,

Mais je ne lui veux point la passion choquante

De se rendre savante afin d’être savante.

Telles sont les idées de Molière. S’il avait eu les idées de Chrysale, il n’aurait pas créé cette aimable Henriette, qui fait contraste avec ces femmes exaltées et qui, par conséquent, est proposée comme modèle. Or, cette jeune fille n’a pas simplement du bon sens, elle a l’esprit alerte, elle est fort spirituelle au besoin et riposte très malicieusement aux exagérations de sa sœur. On le voit, ce type charmant de femme, ce type, qui a les préférences de l’auteur, est fort au-dessus de celui que préconise Chrysale.

L’erreur de MM. Sarcey et A. Dumas m’étonne au plus haut degré.

Comment deux écrivains qui possèdent à fond les règles de l’art dramatique, qui savent, par conséquent, que le caractère de Chrysale est voulu par la plus élémentaire de ces règles, par la règle des contrastes ; comment, dis-je, n’ont-ils pas conclu que, les exagérations du mari étant la contrepartie des exagérations de la femme, Molière blâme et ridiculise les exagérations de Chrysale *par cela même* qu’il blâme et ridiculise celles de Philaminte ?

Je consens qu’une femme ait des clartés de tout.

Oui, Molière veut bien qu’une femme s’instruise, à condition toutefois que ces « clartés de tout » n’empêcheront pas la femme de bien tenir son ménage.

Il me serait facile de démontrer que Chrysale lui-même ne pense pas ce qu’il dit quand il prétend

Qu’une femme en sait toujours assez, etc.

Mais, à quoi bon ? J’ai voulu prouver que les idées de Chrysale ne sont pas celles de Molière ; je crois y avoir réussi ; cela suffit.

BLONDET.

Cet article répond en partie à Mlle Marie Châteauminois, qui a publié une étude sur *L’Éducation des femmes au xviie siècle et* *Mlle de Scudéry*, dans la *Revue politique et littéraire* du 5 août dernier.

G. M.

title : Choix d’articles relatifs à Molière (1883)

creator : Le Moliériste : revue mensuelle

copyeditor : Léa Delourme (OCR, Stylage sémantique)

publisher : Université Paris-Sorbonne, LABEX OBVIL

issued : 2016

idno : http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/moliere/molieriste\_articles-1883/

source : *Le Moliériste : revue mensuelle*, publiée par G. Monval, Paris, Librairie Tresse et Cie, 1879-1889 ; rééd. Slatkine Reprints, Genève, 1967, 10 vol. Source : [Gallica](http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb32817823s/date).

created : 1883

language : fre

# Tome IV, numéro 46, janvier 1883

## Paul Lacroix : Réponse aux questions d’un Provincial

source : « Réponse aux questions d’un Provincial », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome IV, no 46, janvier 1883, p. 291-300.

[1883

C’est sous ce titre que Bayle a rassemblé dans un livre (*Rotterdam*, *Renier Leers*, *1704*, 5 vol. in-12), *L’Abrégé de diverses lettres* qu’il avait écrites en réponse aux critiques qui lui furent adressées au sujet de son grand *Dictionnaire historique et critique*. Je donnerai ce même titre à cette réponse, très abrégée et très sommaire, aux observations plus ou moins hypothétiques qui m’ont été faites, par un terrible ennemi de l’hypothèse en matière d’histoire et d’érudition, au sujet de mon opinion sur la querelle littéraire de l’abbé Cotin avec Boileau et Molière.

Je réponds à un anonyme, qui s’est intitulé lui-même : « Un Provincial » et qui m’est resté absolument inconnu ; je suis donc bien à l’aise pour protester d’abord, de toutes mes forces, contre une habitude, un parti pris d’hypothèses *répétées* et *fatigantes*, qu’on prétend avoir découvertes dans tout ce que j’ai écrit relativement à Molière. On me permettra de me justifier d’une accusation aussi mal fondée : l’hypothèse, de la part d’un ignorant, n’est qu’un témoignage plus affirmatif de son ignorance ; de la part d’un homme qui a bien étudié son sujet et qui le possède à fond, l’hypothèse est toujours un pas en avant dans la théorie de la probabilité. Une hypothèse *a priori* est sans valeur, lors même qu’elle n’est pas fausse et ridicule ; une hypothèse *a fortiori* s’appuie sur des faits et ressort de documents acquis. J’ai donc pu dire avec toute apparence de raison : « Il est à présumer que Cotin n’avait pas ménagé Molière dans un des sermons qui attiraient en foule la société précieuse et les gens de cour. » Je le dirais encore, avec la même assurance, en me fondant sur les mêmes inductions, sur les mêmes raisonnements. Ces sermons n’ont jamais été imprimés ; il n’en existe pas de manuscrit dans les bibliothèques publiques ; le hasard seul pourrait en faire découvrir quelques citations dans un ouvrage contemporain, mais nous savons combien Cotin était rancunier, vindicatif, irascible ; il n’entendait pas raillerie quand un satirique s’en prenait à un prédicateur, et Boileau ayant osé dire, dans sa satyre IV, que la Raison ressemble à un pédant

Qui toujours nous gourmande, et loin de nous toucher,

Souvent, comme Joly, perd son temps à prêcher,

Cotin s’écrie avec indignation dans la *Critique désintéressée des Satires du temps* :

« Ne dirait-on pas qu’il parle de Jodelet ? Cependant il parle de l’orateur chrétien (Joly) ; il parle du curé de Saint-Nicolas jadis, et maintenant évêque d’Agen ! » Cotin n’était pas et ne fut pas évêque, mais il était aumônier du Roi, lorsque le Satirique osait dire qu’il fallait, dans un festin, être assis plus au large

Qu’aux sermons de Cassagne et de l’abbé Cotin.

Telle fut la misérable origine de la colère, du ressentiment et de la haine de Cotin contre Boileau.

N’est-il pas probable que Cotin, une fois engagé dans une querelle implacable avec Boileau et ses amis, par conséquent avec Molière, dès l’année 1666, se soit autorisé de l’usage des prédicateurs qui conservaient en chaire toute leur personnalité, pour mettre ses auditeurs au courant de sa furieuse guerre contre le Satirique ? Ce fut vers cette époque qu’il quitta la prédication pour se remettre à rimer ; car, dit Richelet (dans ses *Particularités de la vie des auteurs français*), « il vit qu’on était toujours assis au large à ses sermons et qu’il se fatiguait inutilement. » Il revint cependant, et plus d’une fois, à ses prédications dans différentes paroisses de Paris, et l’on a donc tout lieu de croire, connaissant son caractère et ses procédés batailleurs, qu’il ne laissa pas ignorer à ses auditeurs sa lutte contre deux mécréants, le sieur des Vipereaux, comme il appelait Boileau Des Préaux, et le farceur impie Molière. « J’ai oui prêcher l’abbé Cotin, raconte Perrault (dans son *Parallèle des anciens et des modernes*), mais je puis vous assurer que j’ai été fort pressé à son sermon ; c’était aux nouvelles catholiques de la rue Sainte-Avoye, où il satisfit extrêmement son auditoire. » La dernière fois qu’il remonta en chaire, il était vieux, peut-être âgé de 72 ans ; il fallait sans doute un motif bien impérieux pour lui faire oublier son grand âge, la faiblesse de sa voix et son renoncement à la prédication depuis plusieurs années ; il prêcha encore au mois de mars 1672[[213]](#footnote-213), et le 12 mars de cette année-là, *Les* *Femmes savantes* avaient été jouées pour la première fois au théâtre du Palais-Royal. Je laisse à mon cher Provincial le soin de tirer de là une très bonne hypothèse.

Je vais à présent essayer de démontrer que le Provincial du *Moliériste* est aussi porté que moi aux hypothèses et, ce me semble, moins excusable.

Le Provincial m’a demandé de lui signaler un seul des sermons de Cotin qui ait fait allusion à Molière ? je n’ai pu que lui rappeler les sermons prêchés en mars 1672, pendant qu’on représentait au Palais-Royal la dispute de Trissotin et de Vadius, dans *Les* *Femmes savantes*.

Le Provincial m’a prié de lui citer une seule plainte de Cotin contre Molière ? M. E. Marnicouche a déjà répondu pour moi très gracieusement, en citant cinq passages de la *Satire des Satires*, dans lesquels Molière est nommé de la manière la plus insultante ; mais il ne s’est pas arrêté sur l’injure faite à la femme ou à la belle-sœur de Molière :

À ses vers empruntés la Béjard applaudit, et il a négligé d’extraire deux vers qui taxent Molière d’impiété, en accusant Boileau d’être complice de l’auteur du *Festin de Pierre*:

Ô docteur sans pareil ! Ô protecteur des lois !

Et sans qui la vertu se verrait aux abois.

Il faut, comme à l’unique en piété sur terre,

Inviter votre Muse au grand Festin de Pierre.

Je fais aussi une réserve pour le fameux passage dans lequel Boileau remplace Colletet « sans argent, crotté jusqu’à l’échine », qui

S’en va chercher son pain de cuisine en cuisine ;

Son Turlupin l’assiste…

Est-ce Molière ? Comme l’a supposé Taschereau. Est-ce Boileau-Puymorin, le contrôleur des finances ? Comme Edouard Fournier a voulu le prouver. Nous n’osons pas encore accoucher ici d’une hypothèse, mais le nom de *Turlupin*, que Cotin a changé en *Frantaupin* dans la *Critique désintéressée*, nous offre matière à réfléchir. Nous y reviendrons. Disons seulement que Puymorin n’est pas nommé par Chapelle au nombre des convives du cabaret de la *Croix de Fer*, où trônait Molière.

Le Provincial nous apprend que « il n’est pas du tout prouvé que Cotin, ami de Gilles Boileau, fût ennemi de Boileau-Puymorin. » On sait que Boileau Despréaux, qui était brouillé avec Gilles Boileau, se rapprocha de lui, et qu’ils restèrent depuis réconciliés. Il n’en fut pas de même de Boileau-Puymorin, qui, en se brouillant avec son frère Despréaux, devint un des séides de Cotin : « Ses amis, dit Richelet dans sa notice, furent d’Ablancourt, Conrart, Chapelain, Boileau le contrôleur. »

Le Provincial insiste pour qu’on lui indique un motif bien authentique des colères de Molière contre Cotin ?

Molière était et fut constamment le meilleur ami de Boileau. Est-ce faire une hypothèse bien aventurée que de regarder cette inviolable amitié comme un motif suffisant pour dire à Cotin son fait en plein théâtre ? En outre, Molière avait trop de goût et de jugement pour ne pas s’indigner du succès qu’on faisait aux *Poésies galantes* de Cotin. Voilà pourquoi, dans *Les* *Femmes savantes*, il s’est moqué si plaisamment du *Sonnet à la princesse Uranie sur sa fièvre*, et du « madrigal sur un carrosse de couleur amarante », pris l’un et l’autre dans les *Poésies galantes*. Ce fut le coup de grâce. Cotin ne s’en releva pas.

Le Provincial fait plus qu’une hypothèse, c’est-à-dire une étrange confusion, en disant que « Cotin avait trouvé en Molière un auxiliaire contre Les Précieuses, et contre Ménage ». Il ne se souvient pas que Cotin était le favori des grandes, des véritables Précieuses, et qu’il n’avait rien à voir dans *Les* *Précieuses ridicules* de Molière. De là une interprétation tout à fait erronée de ce passage de la *Ménagerie*, de Cotin (La Haye, Pierre du Bois, 1666, pet. in-12, page 30) : « Je pensais que toute la Ménagerie fût achevée. On m’a averti qu’après Les Précieuses, on doit jouer, au Petit-Bourbon, Ménage hypercritique, le faux savant et le pédant coquet. Vivat ! Les comédiens ont mis dans leur affiche qu’il faudra retenir des loges de bonne heure et que tout Paris doit y être, parce que toute sorte de gens, grands et petits, mariés et non mariés, sont intéressés au Ménage. Voilà une vraie pointe de gens de théâtre ! » Où diantre le Provincial a-t-il vu que cette plaisanterie annonçât une sorte d’entente entre Cotin et Molière ? Il est bon aussi de remarquer, en passant, que la *Ménagerie* a été composée en 1660, puisque la troupe de Molière jouait encore dans la salle du Petit-Bourbon, qu’elle fut obligée de quitter vers le mois de septembre de cette même année, pour prendre possession de la salle du Palais-Royal.

Le Provincial pousse un peu bien loin l’hypothèse, en concluant « que Cotin n’est point l’auteur de la Satire qui lui a été attribuée. » En effet, il n’a pas trouvé cette Satire citée dans l’*Histoire de l’Académie française*, continuée par l’abbé d’Olivet, ni dans Moréri, édition définitive de 1759, où l’abbé Goujet ne cite, parmi les ouvrages de Cotin, que la *Critique désintéressée sur les Satires*. Le Provincial triomphe et s’écrie, en s’adressant à M. Marnicouche : « Si vous me prouvez que l’attribution de la Satire à Cotin est fondée ; si, à la suite de la *Ménagerie*, vous trouvez la *Satire des Satires* dans quelque catalogue contemporain, je suis bien forcé de rendre les armes. »

C’est ici que je voudrais avoir à remplir un volume pareil à l’un de ceux de la *Réponse aux questions d’un provincial*, car il n’est plus possible de mettre en ligne de bataille, puisque mon cher Provincial doit être forcé de rendre les armes, dix, vingt, trente citations dont quelques-unes sont fort longues. Je me bornerai donc aux plus courtes, qui sont les meilleures. Boileau, Boileau lui-même, dans la dernière édition de ses Œuvres qu’il ait revue en partie (Paris, Esprit Billiot, 1713, in-12), a mis une note marginale à ces deux vers :

Et que sert à Cotin la raison qui lui crie :

N’écris plus, guéris-toi d’une vaine furie.

Voici la note : « Il avait écrit contre moi et contre Molière : ce qui donna occasion à Molière de faire *Les Femmes savantes* et d’y tourner Cotin en ridicule. » Les faiseurs d’hypothèses *a priori* tenteront peut-être de faire entendre que la *Satire des Satires* n’est pas celle que Cotin avait composée, puisqu’il la critique assez habilement dans sa *Critique désintéressée*, tout en y glissant des corrections d’auteur ; mais le commentaire de Brossette, rédigé sous l’inspiration de Boileau, caractérise et désigne bien la *Satire des Satires*, en disant que ce fut Boursault qui la fit imprimer sur une copie manuscrite que l’auteur avait fait courir. Écoutons Brossette, comme si c’était Boileau lui-même :

Fier et présomptueux comme il était, Cotin ne put souffrir que son talent pour la chaire lui fût contesté. Pour s’en venger, il fit une mauvaise satire contre M. Despréaux, dans laquelle il lui reprochait comme un grand crime d’avoir imité Horace et Juvénal. (Voyez la *Satire des Satires*). Cotin ne s’en tint pas là : il publia un libelle en prose, intitulé : *La Critique désintéressée sur les satires du temps*, dans lequel il chargeait notre auteur des injures les plus grossières et lui imputait des crimes imaginaires. Il s’avisa encore, malheureusement pour lui, de faire entrer Molière dans cette dispute, et ne l’épargna pas plus que M. Despréaux. Celui-ci ne s’en vengea que par de nouvelles railleries, comme on le verra dans les Satires suivantes ; mais Molière acheva de le ruiner de réputation, en l’immolant, sur le théâtre, à la risée publique, dans la comédie des *Femmes savantes*, sous le nom de Tricotin, qu’il changea dans la suite en celui de Trissotin.

Boileau, dans sa Satire IX, prit la peine de se défendre contre les odieuses imputations de la *Satire des Satires* et de la *Critique désintéressée* :

Qui méprise Cotin n’estime point son Roi

Et n’a, selon Cotin, ni Dieu, ni foi, ni loi !

Et il ajoute cette petite note, dans la dernière édition de ses Œuvres (1713) : « Cotin, dans un de ses écrits, m’accusait d’être criminel de lèse-majesté divine et humaine. »

Nous regrettons de suspendre ici nos citations.

Le Provincial constate enfin que la *Satire des Satires* est d’une rareté insigne, puisqu’on ne la trouve décrite dans aucun catalogue, quoique le pâtissier Mignot en ait répandu quantité d’exemplaires, avec lesquels il enveloppait ses biscuits. Nous ne pensons pas que la Bibliothèque Nationale possède un exemplaire de cette édition *princeps* et subreptice imprimée à Paris, sans nom d’imprimeur, sans indication de lieu et sans date. On trouve cependant à notre grande Bibliothèque, sous le numéro : Y, 5093, un manuscrit du temps, in-12, qui contient la *Satire de Cotin contre Despréaux ; épigramme pour Cotin contre Despréaux et autres pièces contre le même par Saint Pavin*, *Quinault, Charpentier et de Briancourt*. Mais la Bibliothèque de l’Arsenal conserve, sous le no 6916, B. L., *Despréaux ou la Satire des satires,* et *la Critique désintéressée sur les satires du temps*, éditions originales, l’une de 12 pages et l’autre de 63 pages in-8, réunies dans la même couverture de parchemin ; une main du xviie siècle a écrit sur la garde de ce recueil : *Critique des ouvrages de M. Boileau Despréaux*, *par le sieur Cotin*.

Enfin, on ne saurait mieux finir que par une hypothèse : l’exemplaire de la *Satire des Satires* présente encore la trace salie d’une pliure, qui semble annoncer que la feuille a servi d’enveloppe aux biscuits du pâtissier Mignot, qualifié « d’empoisonneur » dans les Satires de Boileau.

P.-L. JACOB, *bibliophile*.

## Adolphe Brisson : Curiosités littéraires : Molière inconnu

source : « Curiosités littéraires : Molière inconnu », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome IV, no 46, janvier 1883, p. 311-317.

[1883

Le morceau qui fait l’objet de cet article n’est pas inédit, mais il est presque complètement ignoré. Aucun des éditeurs de Molière ne l’a publié ; il n’est peut-être pas sans intérêt de le reproduire et d’en rechercher l’authenticité.

Pas plus au grand siècle que de nos jours, un poète ne se confine dans une étroite spécialité. S’il s’occupe particulièrement de théâtre, les travaux de la scène n’absorbent pas complètement son esprit. Son génie erre au-delà. Sa verve poétique trouve mille occasions de s’exercer. Elle s’éparpille, elle se répand en madrigaux, en sonnets, en épigrammes, en pièces fugitives, dont la valeur, souvent, dont l’intérêt, toujours, sont incontestables. L’éditeur consciencieux a donc pour devoir de les recueillir. Son travail est fort délicat. Il faut qu’il se défie des séductions, hélas ! trop fallacieuses de l’inédit, qu’il examine avec soin ce que le hasard met devant ses yeux, qu’il lise beaucoup et se montre quelque peu sceptique. Mais lorsqu’une pièce a résisté à ce rigoureux contrôle, et qu’il est clairement établi qu’elle est authentique, pourquoi lui refuser l’honneur de figurer à la suite de l’œuvre du maître ?

Les savants éditeurs de Corneille et de Racine, MM. Marty-Lavaux et Paul Mesnard, se sont toujours inspirés de cette méthode. Ils ont offert dans leurs belles éditions l’hospitalité la plus large à ces pièces légères disséminées dans les lettres et dans les recueils du temps. Le lecteur ne s’en est plaint nullement. Quelques-unes sont charmantes, pleines de délicatesse et de grâce. Or, si Racine, si Corneille ont tant produit en dehors et à côté du théâtre, à plus forte raison Molière a-t-il dû semer aux quatre vents de Paris les fleurs de sa muse primesautière.

Tous les morceaux fugitifs qu’il produisit ainsi furent conservés sans doute. Ils coururent d’abord de main en main, s’égarèrent dans les gazettes et se perdirent dans les recueils. Or jusqu’à présent les dévots de Molière ne se sont pas assez appliqués à les rassembler. Les éditions de notre poète ne contiennent pas ou contiennent peu de ces pièces détachées. En dehors des deux morceaux célèbres, le *Remerciement au Roi* et *La* *Gloire du Val de Grâce*, c’est à peine si les plus complètes publient le *Sonnet à Le Vayer* et les *Bouts rimés commandés sur le Bel-Air*.

\*  
\*   \*

Les vers qui nous occupent se trouvent pour la première fois imprimés dans un volume devenu très rare aujourd’hui, mais assez répandu à la fin du dix-septième siècle. Paru chez Jean Ribou, il a pour titre : Les Délices *de la Poésie Galante des plus célèbres Auteurs de ce Temps*. Le volume se divise en deux tomes, ornés, chacun, d’un frontispice gravé. Les stances sont signées en toutes lettres du nom de Molière. Les voici :[[214]](#footnote-214)

STANCES GALANTES

Souffrez qu’Amour cette nuit vous réveille ;

Par mes soupirs, laissez-vous enflammer :

Vous donnez trop, adorable merveille,

Car, c’est dormir que de ne point aimer.

Ne craignez rien : dans l’amoureux Empire,

Le mal n’est pas si grand que l’on le fait ;

Et lorsqu’on aime et que le cœur soupire

Son propre mal souvent le satisfait.

Le mal d’aimer c’est de le vouloir taire ;

Pour l’éviter, parlez en ma faveur,

Amour le veut, n’en faites pas mystère,

Mais vous tremblez, et ce Dieu vous fait peur.

Peut-on souffrir une plus douce peine ?

Peut-on subir une plus douce Loi ?

Qu’étant des cœurs l’unique souveraine,

Dessus le vôtre, Amour agisse en Roi ?

Rendez-vous donc, ô divine Amaranthe,

Soumettez-vous aux volontés d’Amour,

Aimez, pendant que vous êtes charmante,

Car le temps passe et n’a point de retour.

MOLIÈRE.

Nous croyons que ces strophes sont rigoureusement authentiques. Et cette certitude s’imposera, croyons-nous, à l’esprit de nos lecteurs, s’ils veulent bien nous suivre dans cet examen.

\*  
\*   \*

Et tout d’abord, on admettra sans doute que les *Stances Galantes* ne sont nullement indignes de Molière. Elles sont écrites dans le goût du temps, les rimes en sont riches. Elles sont jolies ; elles ont de la grâce. Si elles ne sont point exemptes de quelque fadeur, c’est un reproche qui s’adresse au ton et à l’esprit du siècle bien plutôt qu’à l’auteur lui-même. C’est un défaut dont Racine et Corneille ne se défendent pas toujours ; Molière lui-même dans les intermèdes de ses pièces et dans *Mélicerte* a introduit bien des vers qui sont composés dans le même style et semblent issus de la même veine poétique. Toutes ces considérations, nous le savons, ne constituent pas des preuves. Mais il en est d’autres qui sont décisives.

Le volume, ainsi que nous l’avons dit, est imprimé chez Jean Ribou. C’était l’éditeur ordinaire de Molière, comme Claude Barbin celui de Racine. Désirant publier un recueil de poésies galantes, il est tout naturel que Jean Ribou ait demandé à Molière quelques vers. Un libraire inconnu, désireux de fortifier un volume contre l’indifférence du public, aurait pu se livrer au subterfuge ; mais pour Jean Ribou, une telle hypothèse est inadmissible. Pourquoi recourir à l’apocryphe lorsqu’on peut avoir le réel ?

Ribou entretenait avec Molière le commerce le plus assidu ; il n’avait qu’à lui exprimer son désir, pour qu’il fût immédiatement exaucé. Ces relations incessantes entre libraire et poète expliquent justement la présence de la signature de Molière au bas de ces stances. Ribou n’ignorait pas le poids et l’autorité que quelques noms illustres donnent à un livre. Il demanda le sien à Molière, qui ne le lui refusa pas.

Boileau, de son côté, était en rapports suivis avec Jean Ribou, comme avec Molière. Lui, aussi, il voulut bien contribuer à enrichir ce recueil. L’ouvrage contient deux morceaux de lui. Rapprochement singulier, ces morceaux ont, tous deux, trait à Molière. L’un est la célèbre satire : *Rare et fameux esprit… ;* l’autre est l’ode également connue, adressée par Boileau à l’auteur de *L’École des femmes*, pour le féliciter de son succès et le venger des traits de l’envie.

Brossette va nous dire à quelle époque cette ode fut composée : « Stances à M. de Molière sur L’École des femmes, que plusieurs gens frondaient. M. Despréaux lui envoya ces vers le premier jour de l’année 1663 ».

Or la première édition des *Délices* porte justement cette date de 1663. L’achevé d’imprimer est du 25 septembre. On peut présumer que Molière, sur la prière de Jean Ribou, lui donna les vers de Boileau qu’il avait reçus au début de la même année, et qui enrichirent ainsi le recueil. — Si nous passons maintenant à la satire : *Rare et fameux esprit*, Brossette va nous donner encore les éléments d’un rapprochement instructif : « Cette satire n’a été composée qu’après la septième ; elle est la quatrième dans l’ordre du temps. Elle fut faite en 1664. »

Or, nous la trouvons dans la seconde édition des *Délices*, dont l’achevé d’imprimer porte la date du 12 juillet 1664. L’on voit que les dates concordent parfaitement. Le morceau était donc dans toute la fleur de sa nouveauté, lorsque Jean Ribou l’engloba dans son recueil.

Ce livre des *Délices* devait être une publication très connue. Plusieurs impressions en furent faites, et, pour ainsi dire coup sur coup, en 1663, 66 et 67. Le recueil se tenait, ainsi, au courant, à l’affût des nouveautés de l’année. Il ne se colportait pas sous le manteau. Muni d’un privilège en règle, il se vendait librement.

En supposant que, pour la première de ces éditions, la bonne foi de Boileau eût été surprise, et qu’on y eût imprimé ses vers contre son gré, croit-on qu’il en aurait autorisé la réimpression ? Or, la seconde édition les contient aussi : il est donc bien évident que cela se passait au grand jour et de son aveu, et que ni l’auteur du *Lutrin*, ni l’auteur du *Tartuffe* n’a été trompé.

\*  
\*   \*

Les stances sont de Molière. Nous n’en pouvons douter. Quand furent-elles composées ? Quelle occasion les fit naître ? À qui s’adressaient-elles ? Voilà qui est plus délicat à déterminer. Sur ce terrain, les inductions sont très hasardeuses, et ne peuvent aboutir, si elles aboutissent, qu’à des probabilités.

L’édition de 1663 ne contient pas les *Stances galantes ;* l’édition de 1666 les publie. L’achevé d’imprimer de la première est du 25 septembre 1663 ; l’achevé d’imprimer de la seconde est du 25 août 1665. Il est donc vraisemblable, même probable que les vers furent composés dans l’intervalle de ces deux dates.

Molière venait à cette époque de contracter la plus grande faute de sa vie : son mariage avec Armande Béjart. Il venait de donner *L’École des femmes ;* sa lutte contre ses ennemis avait été vive. Il en était sorti triomphant. Le Roi avait mis le comble à la fortune du poète, en lui allouant une pension de mille livres : « Il crut, dit Grimarest, que son bonheur serait plus sensible, s’il le partageait avec une femme. » Cette femme, vers laquelle une inclination fort vive le portait, un obstacle redoutable l’en séparait : la présence de la mère.

Aussi le mariage fut-il précédé d’une cour fort longue et fort assidue ; elle ne cessa que par le coup de tête de la jeune fille qui vint un beau jour se jeter entre les bras du poète et chercher asile chez lui.

Il est vraisemblable que Molière, qui l’aimait véritablement, lui adressa des galanteries pendant cette longue attente. Le sujet et le sentiment des *Stances* sont en parfaite harmonie avec la disposition d’esprit du poète à ce moment. Ce n’est pas seulement *Molière*, n’est-ce pas surtout *Molière amoureux* qui est l’auteur de ces vers ?

Au reste, peu importe. Nous voulions surtout démontrer l’authenticité du morceau. Au lecteur de juger si nous avons réussi. Aucun détail n’est indifférent, dès qu’il concerne Molière ; aucun vers n’est à dédaigner, s’il est sorti de sa plume. M. Paul Mesnard achève en ce moment une édition définitive du grand Comique. S’il croit que les *Stances galantes* méritent d’y trouver place, les dévots de Molière lui en sauront gré.

Adolphe BRISSON.

# Tome IV, numéro 47, février 1883

## Édouard Thierry : *La Gloire du Val-de-Grâce*, *Tartuffe* et la paix de l’Église

source : « La Gloire du Val de Grâce, Tartuffe et la paix de l’Église », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome IV, no 47, février 1883, p. 323-332.

[1883

Au commencement de l’année 1669, Molière avait derrière lui *L’Avare*, succès épuisé, devant lui, espoir renaissant, l’autorisation de représenter *Tartuffe*, avec les *Maux sans remède* à jouer entre les deux ; mais la pièce de De Vizé ne comptait pas ; la grande affaire était *Tartuffe* et la levée définitive de l’interdit. Tout concourait à cet heureux dénouement. Le temps en avait amené l’heure. Molière n’eût-il rien changé à sa comédie, entre le *Tartuffe* essayé aux *Fêtes de Versailles* et celui qui s’apprêtait à reparaître, il y avait quatre ans de distance, autant dire de différence ; la pièce, qui en était à naître le 12 mai 1664, était maintenant une pièce ancienne. Il n’y avait plus à en craindre le scandale, qui est surtout un effet de la nouveauté. Lu, ou joué acte par acte, couplet par couplet, *Tartuffe* était presque aussi connu que *L’École des femmes*.

L’apaisement s’était fait autour de lui. Il se faisait partout. La vivacité des discussions s’éteignait jusque dans les hautes régions de la Théologie. La soumission des quatre Evêques dissidents réjouissait l’Église. Sans rapprocher autrement des situations et des personnes que le dix-septième siècle n’aurait jamais mises en regard, sans prononcer du côté de Molière ce mot de soumission qui s’appliquait uniquement au schisme — et Molière n’était pas schismatique —, on peut toujours dire qu’un témoignage public de ses sentiments religieux ne pouvant manquer d’être bienvenu dans la circonstance, Molière cherchait sans doute l’occasion de la donner ; l’occasion s’offrit d’elle-même, il dut la prendre d’autant plus volontiers qu’en le faisant, il mêlait à un acte de respect pour les choses saintes un acte de sincère amitié.

Cet acte d’amitié et de piété à la fois, c’était le poème de *La* *Gloire du Val de Grâce*, pour lequel il obtint le permis d’imprimer le 5 décembre 1668. Et remarquons, en passant, que le Roi signa le même jour le privilège des *Plaideurs* et celui de *La Gloire du Val de Grâce*.

On sait de quelle vive et durable affection Molière et Mignard se prirent l’un pour l’autre dès leur première rencontre.

C’était à Avignon. Rappelé en France après vingt-deux ans de séjour en Italie, Mignard le Romain, docile (est-ce bien le mot ?) à l’invitation de M. de Lionne, ou plutôt à l’ordre du Roi, avait quitté Rome le 10 octobre 1657. On voyageait lentement alors, surtout quand on n’était pas désireux d’arriver. C’était apparemment le cas de Mignard, qui obéissait sans enthousiasme.

Il mit huit jours pour venir de Rome à Marseille, un mois pour aller de Marseille embrasser son frère Nicolas à Avignon, en s’arrêtant à Aix, après s’être arrêté à Marseille. D’Avignon, il poussa une pointe sur Vaucluse, revint se reposer auprès de son frère, eut l’esprit d’y tomber malade et de s’y oublier, ou convalescent, ou même entièrement remis, pendant un an, dit-on, mais un peu moins, je suppose. La troupe de Molière faisait une de ses tournées au fond de la province romaine ; l’antique ville des Papes réunit un jour le peintre célèbre des deux côtés des Alpes et le brillant comédien de campagne qui se vantait de donner à Lyon un théâtre rival de l’hôtel de Bourgogne.

Aussi bien ce comédien de campagne, parisien venu de Paris, n’avait-il jamais perdu Paris de vue.

Tandis que Mignard s’attardait de son mieux pour ne pas arriver à Fontainebleau, Molière, exilé impatient, se plaignait de ne pas rentrer plus vite à Paris, et s’essayait à y remonter par les détours. Toutefois, son exil n’était pas des plus douloureux ; d’Assoucy, qui en partagea le pain, fut loin de le trouver amer. La cuisine était bonne chez les Béjart, et la compagnie à l’avenant. Madeleine ne se contentait pas d’être une belle personne, c’était une femme de talent, une femme de tête et une femme d’esprit. Ses frères avaient de l’honnête homme. Tout cela ne sentait ni le théâtre nomade ni la province. C’était Paris, c’était l’élégance et le plaisir dans une société charmante. De cette société, Molière, qui s’y trouvait bien, s’était fait une famille. Molière y introduisit Mignard, et les voilà liés pour la vie.

Lorsque Molière fit sa rentrée à Lyon, si le peintre n’y arriva pas avec le comédien, il ne tarda pas à l’y rejoindre. Lyon les réunit de nouveau, l’un déjà prêt à repartir pour ne plus retourner sur ses pas, l’autre toujours prêt à s’arrêter et s’arrêtant si bien de portrait en portrait, qu’une nouvelle dépêche de M. de Lionne vint le semondre. Il fallut se séparer. Les deux amis durent se donner rendez-vous à Paris. Pour Molière, c’était beaucoup hasarder, à moins de ne pas prendre date, et cependant il n’est pas bien certain que Mignard l’y devança de beaucoup. Mignard d’ailleurs fut tout de suite conduit à Fontainebleau, et Molière était depuis deux ans établi au Petit-Bourbon, lorsque Mignard vint demeurer, auprès de Scarron et de Ninon de Lenclos, dans la rue des Tournelles.

Leur fortune s’éleva parallèlement. Tous deux avancèrent presque du même pas, le fils du tapissier dans la faveur du Roi, Mignard le Romain dans la faveur de la Reine-mère. Quand la raison d’État, inspirant deux grands ministres, tourna tout d’un coup les vues de Mazarin et de Louis de Haro vers le mariage de Louis XIV avec l’Infante d’Espagne, ce fut à Mignard qu’Anne d’Autriche demanda le portrait de son fils, le portrait qui devait passer les Pyrénées comme le Roi en personne, et ce fut devant ce portrait, fait en trois heures, que la fille de Philippe IV apprit à se sentir heureuse d’avoir été choisie pour être la fiancée d’un prince armé jusque-là contre son père et le gage d’une heureuse paix entre deux grands royaumes.

Par une naturelle reconnaissance, dès que la jeune Reine fut entrée dans sa nouvelle patrie, elle voulut avoir son portrait de la même main qui lui avait présenté avec une telle magie les traits de son auguste époux : Mignard en était au portrait de Marie-Thérèse lorsque Molière en était à *L’École des maris*.

Plus tard, Molière en était au lendemain de *L’École des femmes* et à la veille de *Don Juan* : Anne d’Autriche, achevant d’acquitter le vœu qui avait donné Louis XIV à la France, choisit Mignard pour peindre la coupole de la chapelle du Val de Grâce.

Là-dessus, déchaînement des rivalités jalouses. On avait commencé par dénier tout mérite à cet absent, si mai revenu, dont on ne voulait plus dans son pays ; on avait fini cependant par reconnaître la valeur de ses portraits, mais en le défiant de s’élever à un autre genre ; Mignard accepta le défi.

Romain de surnom, pour prouver qu’il l’était aussi de fait, il tenta l’œuvre romaine, et entreprit le premier de naturaliser la Fresque en France.

La coupe du Val de Grâce, la coupole, disons-nous aujourd’hui, fut le vaste champ de cette fresque. Il y représenta la Trinité divine glorifiée dans la splendeur des Cieux par les chœurs des Anges, les Saints des deux Testaments, les Martyrs, les Pères de l’Église et toutes les légions des ordres religieux ; sept cents figures, — on les a comptées, — travail gigantesque ! Et ce travail, Mignard l’exécuta en six mois, avec l’aide de Dufresnoy, son ami, son commensal, romain au même titre que lui, peintre et poète latin.

Cette fresque immense menée à bonne fin, Mignard avait reconquis son droit de cité ; il partit pour Avignon, d’où il ramena sa jeune femme devenue mère ; mais à Paris l’attendait une pénible surprise : il y trouva Colbert chargé de la surintendance des bâtiments, et Lebrun nommé premier peintre du Roi, par l’influence de Colbert, avec une direction générale sur tous les arts du dessin. Mignard n’accepta pas d’être en tutelle sous Lebrun ; c’était renoncer à ce que nous appelons les commandes officielles.

Je ne parle, bien entendu, de Mignard que par rapport à Molière. Je n’ai pas à décider entre lui et Lebrun, ni à juger un orgueil qui ne me déplaît pas, je l’avoue, et qui tient de la fierté d’Alceste : ce qui me toucherait davantage, ce serait de pouvoir m’expliquer les quatre ans qui séparent l’achèvement de la coupole et le privilège obtenu pour le poème de *La Gloire du Val de Grâce*.

Si la célèbre coupole fut découverte aussitôt que terminée, comment ne fit-elle pas tout de suite le bruit qu’elle devait faire plus tard ? Si elle ne fut découverte que quatre ans après avoir été achevée : pour quelle raison, ou sous quel prétexte ?

Après avoir accordé, en 1662, à son couvent de prédilection le privilège d’être presque sépulture royale et de garder en dépôt le cœur des souverains, la Reine-mère se serait-elle sentie moins pressée de poursuivre son œuvre, par l’effet de quelque crainte superstitieuse naturelle aux longues maladies, et sa mort, consommée en 1666, n’arrêta-t-elle pas aussi des travaux dont Colbert était bien plus libre d’ajourner la dépense ?

Pour un motif ou pour un autre, l’échafaudage ne fut enlevé que vers la fin de 1668. C’est alors que la chapelle du Val de Grâce fut ouverte aux curieux. On y conduisit entre autres les ambassadeurs moscovites, mais Molière n’attendit pas sans doute que le public y fût admis pour publier ou du moins pour solliciter l’autorisation de publier son poème. Il voulait prévenir les cabales, devancer l’opinion pour la diriger, initier les esprits aux principes de l’art sévère, avertir les yeux d’une nouveauté qui risquait de les surprendre, imposer l’admiration de la fresque et de « ses brusques fiertés » comme il dit, conjurer enfin le ministre d’aller généreusement au-devant d’un éminent artiste, si l’artiste, mauvais courtisan, négligeait de gratter à sa porte.

Voilà le poème. Molière était préparé à l’écrire. Il avait eu un maître, son maître préféré, Lucrèce, et un modèle plus voisin, l’Épître de Dufresnoy sur l’art du peintre, dont il avait reçu la confidence, et c’est aussi l’honneur de Mignard que ses entretiens avec ses deux amis soient devenus deux poèmes didactiques.

Dans *La* *Gloire du Val-de-Grâce*, Mignard enseigne, Molière écrit. Il peint même. Mignard l’a conquis au procédé de *la Tempera*, à ses hardiesses sans complaisance, à son improvisation sans retouche. Molière ne craint pas non plus de brusquer le mouvement, ni d’éviter le charme, comme un agrément inférieur — Molière fait aussi sa fresque.

En même temps, il dessine à son tour son groupe des Saintes Filles. Il le peint avec une délicatesse respectueuse qui est un hommage rendu à la religion, une profession de foi catholique sous sa forme la plus digne, étant la plus indirecte, la plus touchante et la plus poétique :

O vous, dignes objets de la noble tendresse [la tendresse de la Reine-mère]

Qu’a fait briller pour vous cette auguste princesse.

Dont au grand Dieu naissant, au véritable Dieu,

Le zèle magnifique a consacré ce lieu,

Purs esprits où du ciel sont les grâces infuses,

Beaux temples des vertus, adorables recluses,

Qui, dans votre retraite, avec tant de ferveur,

Mêlez parfaitement la retraite du cœur,

Et, par un choix pieux hors du monde placées,

Ne détachez de lui nulle de vos pensées.

Qu’il vous est cher d’avoir sans cesse devant vous

Ce tableau de l’objet de vos vœux les plus doux,

D’y nourrir par vos yeux les précieuses flammes

Dont si fidèlement brûlent vos belles âmes,

D’y sentir redoubler l’ardeur de vos désirs,

D’y donner à toute heure un encens de soupirs

Et d’embrasser du cœur une image si belle

Des célestes beautés de sa gloire éternelle

Beautés qui dans leurs fers tiennent vos libertés,

Et vous font mépriser toutes autres beautés…

Après ce gage donné à l’orthodoxie, tombait la seule objection qui s’élevât encore contre la représentation de *Tartuffe*. C’était pour l’auteur-comédien sa signature du *formulaire* ; personne ne pouvant plus suspecter ses intentions, Molière entrait personnellement dans cette « Paix de l’Église » que Louis quatorze regardait comme son glorieux ouvrage. N’ayant plus à sévir contre d’austères et intraitables vertus, le Roi avait moins de scrupule à protéger une comédie qui leur aurait fourni en d’autres temps d’amers sujets de plainte. Lui-même avait trop hautement signalé son zèle religieux pour n’être pas plus fort en ce moment que l’hypocrisie. Il leva tout d’un coup le long interdit qui désolait Molière. À la date du 5 février, La Grange écrivit sur son livre en grandes majuscules : *U Imposteur* ou *Tartuffe*. Et, au-dessus, il dessina de nouveau les trois perles radiées du 2 août 1667. Point de cercle, ni mi-parti noir et bleu, ni unicolore, cette fois. Décidément ces trois perles radiées figuraient les chandelles allumées.

L’autorisation de jouer fut accordée à l’improviste. La veille de la représentation, Robinet ignorait encore qu’elle dût avoir lieu le lendemain. Il ne le sut que le jour même, par les affiches.

Si l’on doute de l’influence que purent avoir sur la destinée de *Tartuffe* la fin — disons la trêve — des démêlés religieux et le poème de *La Gloire du Val-de-Grâce*, on n’en trouvera peut-être pas moins curieux le rapprochement du spectacle du 5 février avec les nouvelles suivantes, données dans la même semaine par la *Gazette*:

De Paris, le 9 février 1669. Le premier du courant, sur le soir, arriva ici un courrier de Rome que le Nonce du Pape y avait envoyé extraordinairement, lequel en apporta deux brefs, l’un aux évêques d’Alet, de Pamiers, d’Angers et de Beauvais, et l’autre à l’archevêque de Sens et aux évêques de Châlons et de Laon, qui avaient négocié, avec ledit Nonce, ce qui concernait l’affaire des quatre évêques.

Le 3, ledit Nonce eut, le matin, audience du Roi, en laquelle il présenta ces deux brefs à Sa Majesté, l’assurant que Sa Sainteté, ayant été entièrement éclaircie de la conduite de ces quatre évêques, elle était demeurée pleinement satisfaite de leur soumission et de leur obéissance. Ensuite, il lui demanda la protection royale pour empêcher par son autorité que la paix fût désormais troublée, ce qu’elle lui promit avec un zèle digne du fils aîné de l’Eglise, l’ayant aussitôt déclaré aux prélats qui étaient présents à cette audience en assez bon nombre-, et qui le remercièrent d’avoir procuré un si grand bien à l’Église.

Le 6, Leurs Majestés, avec lesquelles était Monsieur, allèrent entendre la messe au Val-de-Grâce, dont elles admirèrent l’architecture, et les peintures qui embellissent cet auguste monument de la piété de la Reine-Mère, la Reine y ayant traité les religieuses avec une magnificence singulière.

Ainsi, le Nonce du Pape eut audience le 3 février. C’était un dimanche. La troupe du Palais-Royal ne jouait pas le lundi ; le mardi, *Tartuffe* parut sur l’affiche. Il n’y eut donc pas même l’intervalle d’une représentation entre le jour où le Roi promit solennellement de veiller sur la paix de l’Eglise et celui où il leva l’interdit qui arrêtait la pièce. LL. MM. n’assistèrent pas au spectacle du Palais-Royal, ce qui est tout simple : elles n’allaient qu’aux pièces à machines, les machines ne pouvant pas être déplacées ; mais, le lendemain, elles allaient admirer l’architecture et les belles peintures du Val-de-Grâce.

N’est-il pas vraisemblable, à la rigueur, que Louis quatorze en avait fait le dessein après avoir bien voulu permettre à Molière de lui lire son poème ?

En 1664, l’arrivée en France du légat que l’on attendait à Fontainebleau ne fut pas le moindre des motifs qui déterminèrent la défense de *Tartuffe ;* en 1669, la représentation du *Tartuffe* suivit l’audience donnée au Nonce.

N’oublions pas, d’ailleurs, que Molière avait lu sa comédie devant le Nonce, et que le Nonce l’avait approuvée.

Edouard THIERRY.

## Jules Loiseleur : Molière et le Masque de fer

source : « Molière et le masque de fer », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome IV, no 47, février 1883, p. 333.

[1883

Le Bibliothécaire de la ville d’Orléans à M, Georges Monval, archiviste de la Comédie-Française.

Cher Monsieur,

Il vient de paraître à Bordeaux une brochure qui ne peut manquer d’attirer votre attention. Elle a pour titre : *Le Secret du masque de fer, Étude sur les dernières années de J.-B. Poquelin de Molière* (1664-1703). L’auteur, qui se déguise sous le pseudonyme d’Ubalde, est un écrivain connu par une étude intéressante sur Clotilde de Surville et par de savants travaux sur l’harmonie et les théories musicales.

Pour lui, toutes les explications qu’on a données du mystère de l’homme au masque de fer sont fausses et non avenues. Il me fait l’honneur d’emprunter, en les approuvant, les principales démonstrations que j’ai données de cette vérité dans un livre récemment publié chez Plon, sous ce titre : *Trois énigmes historiques*.

Mais il ne conclut pas, avec moi, qu’il y a une légende au fond de cette ténébreuse histoire, que le mystérieux prisonnier n’était qu’un détenu vulgaire sur la tête duquel l’imagination populaire, cette féconde et inconsciente créatrice, a concentré des faits propres à divers captifs. Pour lui, le captif n’est autre que Molière.

Molière n’est point mort le 17 février 1673 après la quatrième représentation du *Malade imaginaire*. Il fut seulement ce jour-là pris d’une syncope : les Tartuffes, ne pouvant le tuer, obtinrent du roi la permission de le faire disparaître. Voilà pourquoi, bien que censé mort le 17, il ne fut inhumé que le 21, pourquoi l’inhumation se fit la nuit, pourquoi l’acte de décès ne fut signé d’aucun témoin, pourquoi enfin toute la correspondance et les papiers de l’auteur de *Don Juan* disparurent pour jamais, accaparés et détruits par les Jésuites. Après avoir supprimé l’écrivain, on supprima ses écrits.

Chose bizarre ! dit l’auteur, M. Paul Lacroix et M. Jules Loiseleur, qui se sont occupés avec passion et on ne peut plus sérieusement de Molière, ont aussi chacun écrit un livre sur l’homme au masque de fer : et rien, absolument rien, ne les a mis sur la piste que nous venons de suivre ; rien ne leur a crié : Mais c’est lui, c’est lui !

Je l’avoue à ma honte, et mon illustre ami M. Paul Lacroix ne se refusera point sans doute, pour ce qui le concerne, à faire un semblable aveu : nous n’avons pas vu cela : rien ne nous a crié : c’est lui ! Nous sommes deux aveugles. Confessons notre infirmité et reconnaissons que Molière est mort à la Bastille en 1703, après avoir, pendant trente ans, porté le masque sous lequel les Jésuites avaient caché ses traits abhorrés.

Agréez, cher Monsieur, mes meilleurs compliments.

Jules LOISELEUR.

## Paul Lacroix : Le Banquet-Molière

source : « Le Banquet-Molière », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome IV, no 47, février 1883, p. 334-336.

[1883

Le dîner du 14 janvier 1883 a réuni le même nombre de convives que le déjeuner du 15 janvier 1882 : vingt-six, dont voici les noms :

MM. Edouard Thierry, F. Coppée, Carie de Rash, Jules Guillemot, O. Uzanne, Ad. Brisson, Jouaust, Lalauze, Larroumet, Thoinan, Garraud, Silvain, Monval, Ed. Pasteur, Méliot, de Marthold, Th. Cart, Varat, Georges Herbert, Grosselin, Dubois de l’Etang, Dr Couturier, Ch. Marie, Harrison, Jeanvrin et Lévy.

À huit heures précises, on avait « mis sur table »,

MM. Halanzier, président de l’Association des artistes dramatiques, et Lhéritier, membre du Comité, s’étaient excusés au dernier moment, ainsi que MM. F. Hillemacher, A. de Montaiglon et Léman.

MM. Martel, Saint-Germain, Truffier, Talien et d’autres artistes, qui jouaient à l’heure même de la réunion, ont exprimé leurs regrets de n’y pouvoir assister.

M. Paul Lacroix, indisposé, a dû renoncer à venir présider le banquet ; mais il avait envoyé son toast, dont M. Monval a donné lecture au dessert :

Messieurs,

Nous nous sommes réunis, dans la même pensée, avec les mêmes intentions, en formant les mêmes vœux : nous voulons que Molière soit, pour la France, ce que Dante est pour l’ltalie, Shakespeare pour l’Angleterre, Cervantes pour l’Espagne ; nous voulons que cet homme célèbre, qui est à la fois un sage moraliste, un excellent écrivain, un auteur dramatique de l’ordre le plus élevé, devienne, pour notre chère France, le plus illustre représentant du génie français : nous vouions que chacun puisse dire, comme disait La Fontaine : « Molière, c’est mon homme ! »

La France n’a pas toujours été juste pour ses plus dignes enfants. Au xviiie siècle, Molière n’était pas ce qu’il est aujourd’hui : on ne l’admirait qu’avec certaines restrictions ; on critiquait les dénouements de ses plus belles pièces ; on lui reprochait des négligences de style ; on l’accusait d’avoir fait tomber la Comédie dans la Farce, et les comédiens français avaient de la peine à maintenir ses chefs-d’œuvre au répertoire, en face de l’indifférence du public.

Quant à son histoire particulière, on ne s’en occupait guère ; on ignorait même la date exacte de sa naissance ; on ne cherchait pas à connaître, à découvrir les détails de sa vie au théâtre, à la cour, dans la société polie et lettrée. On se contentait de l’ouvrage, si insuffisant, si fautif, de Grimarest, au sujet duquel Boileau écrivait, dans une lettre à Brossette : « Ce n’est pas un ouvrage qui mérite qu’on en parle. Il est fait par un homme qui ne savait rien de la vie de Molière, et il se trompe dans tout, ne sachant pas même les faits que tout le monde sait. »

Notre tâche, la tâche des vrais admirateurs de Molière, a donc été de combattre, de détruire tous les préjugés, toutes les erreurs, toutes les injustices qui existaient à l’égard de sa personne et de ses ouvrages. Nous y sommes parvenus, avec le concours dévoué de la Comédie-Française, qui a remis en honneur l’admirable théâtre de son fondateur et qui lui a rendu, grâce à des talents d’interprétation incomparables, les applaudissements de la foule empressée et enthousiaste ; Molière, le grand Molière est désormais jugé, apprécié, admiré, comme il doit l’être : ses œuvres immortelles sont considérées comme la plus haute expression de notre littérature nationale. Ce n’est pas tout : la critique savante a levé presque tous les voiles qui couvraient la vie de l’homme, du poète, du comédien : tout le monde ici a nommé Beffara, Taschereau, Eudore Soulié, Jal, Ed. Fournier, Ed. Thierry, Fournel, Moland, Campardon, Loiseleur, Claretie, Livet, Vitu et beaucoup d’autres dont les travaux intelligents et consciencieux nous ont restitué, en quelque sorte, le véritable Molière.

Molière a déjà ses journaux, non-seulement notre cher *Moliériste* en France, mais encore une ou deux revues allemandes ; Molière a ses peintres, ses dessinateurs et ses graveurs, qui multiplient sans cesse sa noble image ; Molière a ses éditeurs et ses libraires, qui ne se lassent pas de réimprimer ses œuvres dans tous les formats et souvent avec un luxe que les amateurs réclament et encouragent ; Molière a ses traducteurs et ses commentateurs dans toutes les langues de l’Europe ; Molière, enfin, en ce moment même où nous célébrons en famille le 261e anniversaire de sa naissance, est applaudi peut-être dans vingt, dans cent théâtres, où l’on représente quelques-uns de ses chefs-d’œuvre, en mémoire de ce glorieux anniversaire. Molière n’aura donc jamais assez d’éditions de ses œuvres, jamais assez de représentations de ses comédies, jamais assez de portraits et de statues.

C’est pourquoi je vous demande, Messieurs, de porter un toast à la création prochaine d’un *Musée Molière*, d’une *Bibliothèque moliéresque*.

Après ce petit discours, chaleureusement applaudi, M. Carle de Rash a donné lecture d’une lettre qu’il venait de recevoir de M. Louis Ulbach et que nous publierons dans notre prochaine livraison.

M. Georges Herbert a dit ensuite une pièce de vers :

*L’Enterrement de Molière*, que nous regrettons de ne pouvoir reproduire, faute d’espace, non plus qu’une lettre du Dr Purgon, lue par M, C. de Rash.

Mais on trouvera, en tête de cette livraison, le remarquable morceau dont M. Ed. Thierry a donné la primeur aux convives du banquet Molière, et qui complète si heureusement la série de ses études sur *Tartuffe*.

Après le café, M. Silvain a dit avec talent la *Tête*, de Leconte de Lisle, et la grande tirade de Don Louis ; M. Monval a lu l’*Hommage à Molière* qui termine les *Papillotes*, de MM. Valade et Truffier. Puis tous deux ont joué la première scène du *Misanthrope*. M. Thierry a fait une très curieuse communication de deux passages ignorés ou très oubliés du *Sorberiana*, et MM. C. de Rash et G. Herbert ont prolongé la soirée jusqu’à minuit par la lecture ou la récitation de leurs poésies inédites.

M. Saint-Germain, l’éminent comédien du Gymnase, nous avait envoyé ce couplet inédit des *Dieux*, de Gustave Nadaud :

Ecoutez la voix du génie

Qui vient du lointain horizon :

Sa parole est une harmonie,

Sa pensée est une leçon.

Pour lui la mort tresse le lierre,

Pour lui les ans sont ralentis ;

Et nous fêtons encor Molière…

Tous les Dieux ne sont pas partis !

P.-S. — L’avant-veille, dans la même salle, le dîner mensuel des *Parisiens de Paris* s’était, pour cette fois, intitulé : *Dîner de Molière*. On y a lu des vers de MM. L. Duvauchel et J. Christophe, que le défaut de place nous empêche de publier aujourd’hui.

## Question de cabinet

source : « Question de cabinet », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome IV, no 47, février 1883, p. 337-345.

[1883

Ne craignez rien, ô moliéristes, mes chers confrères, je n’ai jamais touché de près ou de loin à la politique ; je ne commencerai pas aujourd’hui.

La question que je veux traiter ici n’en est pas moins grave, au contraire. Elle s’est imposée aux meilleurs esprits des deux mondes depuis deux siècles, et les avis ont été partagés : qui a raison ? Qui a tort ? C’est ce que je me propose d’examiner, non pas compendieusement, mais avec tous les développements qu’exige un sujet qui a déjà préoccupé plusieurs de nos collaborateurs (Voir *Le* *Moliériste*, t. II, p. 246, 270, et IV, 155, 244) :

Alceste, parlant à Oronte de son sonnet, lui dit :

Franchement, il est bon à mettre au *cabinet*.

Les commentateurs se sont emparés de ce dernier mot ; des ruisseaux d’encre ont coulé, les volumes se sont entassés sur les volumes pour prouver l’un de ces trois points importants :

1o Que le *cabinet* était un meuble ;

2o Que le *cabinet* était un retrait ;

3o Que le *cabinet* était l’un et l’autre, et que Molière a cherché une équivoque.

Nous n’admettons que la première interprétation ; nous repoussons les deux autres, et voici nos raisons :

Consultons d’abord les dictionnaires antérieurs à la date du *Misanthrope*.

Le *Dictionnaire français-latin* d’Henri Estienne, en 1549, traduit *cabinet* par *cistula*, *conclave*, *pinacotheca ; cabinet du Roi*, par *cimeliarchium* ; « le cabinet d’une femme, toutes les sortes d’ornements, joyaux et affiquets qu’elle a pour s’accoutrer et attifer, *mundus ;* cabinet en jardin, *nubilarium vel suffugium imbris et solis*. »

En 1573, le *Dictionnaire français-latin* de Nicot reproduit exactement Henri Estienne.

En 1602, le *Nomenclator octilinguis* n’emploie le mot *cabinet* que pour traduire le mot grec-latin *gynaceum*, la stanza delle done…

En 1614, le Tesoro de las tres lenguas, trésor des trois langues, traduit cabinet par camerino, studiollo (sic) en italien ; retrete, recamara, escatula, arquilla, guarda-joyas, reposteria, alcoba, en espagnol. Dans ces traductions, retrete, à cause de son sens actuel, pourrait laisser des doutes ; en faisant une contre-épreuve, on voit retrete traduit par cabinet, garderobe, ou, en italien, studiollo, armariollo, o salvaroba.

En 1618, le *Dictionnaire françois-flamand* traduit *cabinet* par lieu secret, *een secreet, een heymelücke plaetse*, et ajoute : *cabinet du Roi*, *cabinet* d’une femme, *cabinet* en jardin, avec des traductions conformes à celles d’Henri Estienne et de Nicot. Contre-épreuve : *privaet*, privé, retrait, basse chambre, latrine ; — le mot *cabinet* ne paraît pas parmi les synonymes.

En 1620, l’*Abrégé du Parallèle des Langues française et latine* du R. P. Monet traduit *cabinet* par *conclave secretius*, *conclavium interius ;* puis viennent : *cabinet*, réservoir du meuble le plus riche et exquis ; *cabinet* de femme, joyaux et autre meuble d’appareil de femme ; *cabinet* de jardin.

En 1624, le Thesaurus vocum omnium… etc., augmenté par A. Aubert, traduit cistula par pannier, cabinet, et latrina, foricae, par retrait, mais non cabinet.

En 1634, le Dictionnaire français-italien traduit cabinet par scrigno, ripostio di scritture ; le cabinet des femmes, cassetta, cassettino delle donne.

En 1636, le *Parallèle…* etc., du P. Monet reproduit, sans le développer, l’article de l’*Abrégé* de 1620.

En 1637, le *Trésor des trois langues* de Hierosme Victor reproduit l’édition de 1618.

En 1643, le *Dictionnaire françois-flamand* copie l’édition de 1618.

En 1644, le *Trésor des trois langues* répète les éditions de 1614 et de 1637.

Même date, le *Dictionnaire français-italien* répète aussi celui de 1634.

En 1650, le Cotgrave de cette date dit ; Cabinet, *a cabinet or casket for jewells*, *etc., also a closet, little chamber, or wardrobe…* etc… *Cabinet* d’Allemagne, *cabinet* du Roi… — Si le mot *closet* paraissait peu clair, voici les traductions correspondantes ; *cabinet*, verducade ; *closet*, *built out of a wall, with a hanging bottome*, en français : *trompe*.

En 1663, le *Calepin* de cette date traduit *latrina* et *forici* par *retrait*, mais non par *cabinet*.

En 1671, le Dictionnaire françois-italien de Nath. Duez traduit cabinet par cabinetto, studiolo ; cabinet d’Allemagne. Contre-épreuve : cesso est traduit par privé, aisément, la garde-robe, mais non cabinet ; laterina par latrine, privé, mais non cabinet.

En 1673, Blondel, directeur de l’Académie royale d’architecture, publie une nouvelle édition de *L’Architecture française* de Savot, qui avait paru pour la première fois en 1624, et la complète en y ajoutant des notes et quelques pièces en appendice : le chapitre XVe traite « des antichambres et anti-cabinets, chambres, garde-robes et arrière garde-robes » ; le chapitre XVI est consacré aux « cabinets et arrière-cabinets. »

À la fin du chap. XV, p. 97, on lit : « l’arrière garde-robe n’est nécessaire que pour y retirer une chaise percée, de sorte que sa capacité sera assez grande quand elle ne sera que de quatre pieds, si ce n’est en celle des Princes, où il est besoin de plus grande place. »

Il est évident qu’il faut « une plus grande place » aux princes qu’au *vulgum pecus*, pour semblables usages : n’ai-je pas, quelque part dans ma bibliothèque, un livre de médecine du même temps qui divise tous ses remèdes en deux catégories : remèdes pour les pauvres, remèdes pour les riches ?

Le chapitre xvie n’a pas un mot qui rappelle les « aisements ».

Nous voici en 1676. Ouvrons le traité « des Principes de l’architecture, la sculpture, de la peinture, avec un Dictionnaire des termes propres à chacun de ces arts, » par Félibien. L’ouvrage que nous avons cité, de Savot, bien que publié en 1673, peut laisser des doutes, parce que, sur le point qui nous occupe, il reproduit peut-être simplement le texte des éditions de 1624 ou de 1632 ; mais le livre de Félibien est incontestablement postérieur de dix ans au *Misanthrope*. Nous y relèverons tous les mots congruants à la matière, y compris le mot *cabinet ;* on verra, par ce que dit Félibien comme par ce qu’il ne dit pas, si les spectateurs du *Misanthrope* ont pu donner au vers de Molière le sens qu’on essaya de lui donner à partir de 1685, et contre lequel il nous semble qu’il aurait protesté s’il avait vécu :

Cabinet. Le mot de *cabinet* a plusieurs significations, car il se prend quelquefois pour une *armoire à serrer des papiers* ou d’autres sortes de hardes ; d’autres fois il signifie une petite pièce d’un appartement, qui peut servir à plusieurs usages.

Ainsi, l’on appelle *cabinets* les lieux que l’on orne de tableaux, et que Vitruve, liv. VI, chap. 5, appelle *Pinacothecœ*.

*Cabinet* de conversation. C’est ce que Vitruve appelle *exedra*.

*Cabinet*, ou lieu retiré dans un jardin.

*Cabinet* d’étude.

*Cabinet*, où l’on serre des papiers.

*Garde-robe*. C’est une petite chambre, ou cabinet de commodité propre à serrer des meubles ; on nomme aussi *garde-robe* le lieu où est la chaise percée.

*Latrine*, retrait, privé, *forica*, *latrina*. Vitruve.

*Privé*, ou aisance. *Latrina*.

Jamais, on le voit, le mot *cabinet* n’est pris comme synonyme de *privé*, de *retrait* ou d’*aisment ;* le seul synonyme, à l’usage des délicats, est *garde-robe*. C’est là, comme dit Félibien, que se plaçait ce meuble qui, pour les particuliers, s’appelait « chaise percée », et pour le Roi, « chaise d’affaires[[215]](#footnote-215) » : meuble qu’il ne faut pas confondre avec la « chaise de commodité », sorte de siège articulé à l’usage des malades, et dont le dossier s’inclinait à volonté en arrière à l’aide de crémaillères. À Versailles, il y avait plusieurs garde-robes, munies des ustensiles indispensables, mais pas pour tout le monde ; car un des massifs du jardin, entouré d’une grille, porte encore le nom de carré des demoiselles d’honneur.

Enfin, pour revenir au *cabinet*, qu’on se rappelle l’amusante épigramme de La Monnoie ; il ne nous montre pas « saint Pacôme en son cabinet », mais

Saint Pacôme sur un privé.

Nous nous sommes déjà avancés bien au-delà de la date à laquelle nous aurions pu nous arrêter. Revenons sur nos pas, et cherchons si, dans une époque antérieure, quelque poète n’a pas eu à rendre la même idée que Molière, et comment il s’en est tiré. Voici Maynard, qui nous fournit deux exemples tellement caractéristiques, que nous renonçons à en chercher d’autres, et même à reproduire les excellents commentaires de M. Paul Mesnard dans le *Molière* de la collection des Grands Écrivains, et de M. Ludovic Lalanne dans la *Correspondance littéraire* (1859).

Dans le premier, Maynard parle de ses poésies :

Les vers que mon esprit sublime

Si dextrement lime et relime,

Ont je ne sais quoi de si net

Qu’ils sont tout l’attente du Louvre,

Et la Reine veut qu’on leur ouvre

La porte de son *cabinet*.

(Manifeste).

Maynard serait-il aussi fier du jugement favorable de la Reine, si elle avait fait ouvrir à ses vers la porte de son « privé *»* ?

Dans le second exemple, Maynard s’adresse à un mauvais poète :

Rimeur à l’esprit de travers,

Et qui n’a rien qui ne déplaise….

… L’ouvrage le plus net

Qui se lime en ton cabinet,

N’est que pour la chaise percée.

(Epigr. pour un mauvais poète).

La distinction est claire ; et la différence entre le lieu d’où partent les vers et le lieu où ils vont se perdre est bien établie : au *cabinet*, selon Maynard, sont destinés les vers de Maynard, à la chaise percée les vers de ses ennemis. Au temps de Molière, la confusion n’était pas plus permise.

Trois dictionnaires importants, préparés avec grand soin, ont été publiés après les ouvrages de Savot, revu par Blondel, et de Félibien ; ce sont ceux de Richelet (1680), de Furetière (1685) et de l’Académie (1694).

Richelet copie à peu près Félibien ; de plus, ni aux mots *garde-robe*, *latrines*, *lieux*, ou *privé* (abest *aisément*), il ne donne pour synonyme *cabinet*.

Furetière, le premier, et seul, donne au mot *cabinet* le sens de *privé*, que nous n’avons jamais trouvé *ni avant lui*, *ni après lui*, jusqu’en 1719 ; et encore est-il permis de penser qu’il a voulu faire une espièglerie en citant, à l’appui de son interprétation, le vers de Molière, comme il en a fait une le jour où, traduisant *éclairer* par *épier*, il donne pour exemple : « Les Princes sont les plus éclairés des hommes. » Mais peut-on croire que le mot *cabinet*, en ce sens, était de la langue usuelle ? Non certainement.

En effet, l’Académie, qui admet les mots *aisement*, *garde-robe*, *latrines et privé*, comme Richelet, ne traduit aucun d’eux par *cabinet*, et ne donne à ce dernier mot que les diverses significations données par Félibien et Richelet.

Cependant, en 1719, dans cette nouvelle édition du Richelet qui est surtout un recueil alphabétique de méchancetés[[216]](#footnote-216), on n’a pas voulu être en reste de malice sur Furetière, et l’on a reproduit son explication du vers du *Misanthrope*, explication qui se retrouve ensuite dans Trévoux, mais dont nous n’avons à nous occuper que pour constater sa première apparition dix-neuf ans, et son admission définitive plus de cinquante ans après la date du *Misanthrope*.

Je ne sais, ô moliéristes, mes chers confrères, si vous trouverez « louable » la matière dont je m’occupe. Mais notre chère Revue vous offre bien d’autres régals ; il faut de la variété pour satisfaire des goûts différents ; les savants *en us*, qui préfèrent des sujets plus graves, s’appuieront sur les excellents articles qui précèdent ou suivent celui-ci ; peut-être cependant quelque tête à l’envers, en retrouvant ici un parfum de cabinet (*studiolo*), ne nous blâmera-t-elle pas, en ce temps de carnaval, de nous être rappelé la fameuse maxime de Pierre Leroux : « à chacun selon ses besoins ! »

Dr Chrysostome II MATHANASIUS,  
Président-fondateur et membre unique de la Société des Bibliophiles de Saint-Mathurin.

# Tome IV, numéro 48, mars 1883

## Georges Monval : Un nouveau mystificateur

source : « Un nouveau mystificateur », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome IV, no 48, mars 1883, p. 357-360.

[1883

Notre vénéré doyen, M. Paul Lacroix, reçut, il y a un an, deux lettres datées de Bordeaux qu’il nous fit l’honneur de nous communiquer aussitôt, et qu’aussitôt nous fûmes disposés à suspecter publiquement, trouvant leurs promesses trop belles et nous souvenant de la fausse correspondance de Seine-Port, des faux manuscrits de Vrain Lucas, et d’autres mystifications célèbres.

Mais, en pareille matière, il est bon de n’agir qu’avec la plus extrême circonspection ; nous nous étions donc imposé le délai d’un an, qui vient d’expirer. Le signataire des deux lettres de janvier 1882 n’ayant pas donné signe de vie, nous nous croyons en droit d’imprimer sa prose et son nom, sans doute emprunté, soit pour mettre nos lecteurs en garde contre les tentatives d’un mauvais plaisant, soit pour arriver à la découverte d’un trésor, si trésor il y avait.

Voici la première lettre reçue par le bibliophile Jacob :

Monsieur P. Lacroix, bibl. de l’Arsenal, à Paris.

20 janvier 1882.

Monsieur,

J’ai acheté, l’été dernier, chez Mlle Alvarès de Léon, bouquiniste, un gros volume relié en parchemin avec musique d’église notée en rouge et en noir, et contenant plusieurs manuscrits grand format d’une ancienne écriture :

*L’Imposteur*, comédie en trois actes.

*Panulphe*, comédie en cinq actes.

*Le Festin de Pierre*, comédie en cinq actes (en prose. Il y a un premier acte en vers, sur papier bleu et d’un plus petit format, ajouté à la fin).

*L’Amour docteur*, en un acte.

*L’Homme à bonnes fortunes*, en cinq actes.

*L’Atrabilaire*, en 5 actes (les trois derniers manquent et sont remplacés par des feuilles de papier blanc).

Les comédies malheureusement s’arrêtent là, et le reste du volume contient un long et ennuyeux ouvrage sur la Nature, en prose et en vers mêlés[[217]](#footnote-217), copié avec beaucoup de soin sur un côté, sans aucune rature. Les comédies, au contraire, sont écrites des deux côtés, avec des ratures nombreuses. Le Festin de Pierre présente notamment des pages entières barrées, et d’autres attachées ensemble. Si les comédies étaient de la main de Molière ! Je n’ose l’espérer ; je dois vous avouer même que le dernier ouvrage me paraît bien être de la même écriture.

Pensant vous intéresser, je vous fais part de ma trouvaille, et vous prie d’agréer, Monsieur, toutes mes civilités.

Claude ROCHEFORT,

Poste restante, grand bureau, à Bordeaux.

P. S. J’oubliais de vous dire que la première page contient ces mauvais vers :

Ce livre est à moi

Comme Paris est au Roi.

En cas de perdition,

Charles Drouyn est mon nom.

Si tenté du *démon*

Tu dérobes ce livre,

Apprends que tout fripon

Est indigne de vivre.

Saint-Sulpice d’Izon[[218]](#footnote-218), ce 7 février 1731.

Réponse immédiate, comme bien pensent nos lecteurs, de l’excellent bibliophile Jacob, qui reçoit, par retour du courrier, la lettre suivante :

Ce 23 janvier 1882.

Monsieur,

On vient de me remettre votre obligeante lettre. J’ai au commencement du mois prochain un voyage à faire dans le département du Nord. Je m’arrêterai quelques jours à Paris, et j’aurai l’honneur de venir vous communiquer moi-même le volume manuscrit en question.

Veuillez agréer, je vous prie, Monsieur, avec mes vifs remerciements, toutes mes civilités.

Claude ROCHEFORT.

Six mois s’étant écoulés sans que M. Paul Lacroix ait entendu parler du voyageur et de sa trouvaille, nous avons écrit, le 28 juillet, une dernière lettre à la seule adresse indiquée ; et cette lettre nous a été retournée, comme non réclamée, le 29 septembre suivant, par le bureau des rebuts.

Qu’y a-t-il de vrai dans les allégations de M. Rochefort ? Le nom de Mlle Alvarès de Léon, la librairie bien connue de la place de l’Hôtel de ville, à Bordeaux. Mais cette dame ne se souvient d’avoir vendu aucun manuscrit répondant au signalement indiqué.

Quant au Charles Drouyn, de Saint-Sulpice d’Izon, qui aurait possédé ce livre en 1731, nous nous bornerons à constater que ce nom fut celui d’une famille de comédiens, dont quelques membres ont appartenu au Théâtre-Français[[219]](#footnote-219).

Georges MONVAL.

## Célestin Port : Correspondance (I)

source : « Correspondance », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome IV, no 48, mars 1883, p. 363-368.

[1883

Cher Monsieur Monval,

Je viens de lire l’assaut nouveau du « Provincial. » Je ne vois pas qu’il ait tout à fait tort, si la question se transforme. Les extraits que vous lui fournissez, de la *Satire des Satires*, lancée en 1666, justifient certes à suffisance le rôle et le nom de Trissotin ; mais comment explique-t-on que Molière ait pris six années de réflexion pour donner la réplique au libelle dans ses *Femmes Savantes* ? Et ce qui est plus étrange encore — comment Cotin lui-même, en même temps qu’il provoque et harcelle Molière et Boileau, fait-il un appel, voire un emprunt direct d’autorité, à Boileau et à Molière contre Ménage ? M. Livet, dans son livre *Précieux et Précieuses*, p. 126, avait cité de la *Ménagerie* deux passages reproduits par la polémique du *Moliériste*. Il y a mieux à tirer, pour la cause, de ce petit livre, très-curieux, très-singulier, en certaines pages très-spirituel, en certaines autres odieux et méprisable, au demeurant très rare, sans lieu ni date, de 92 pages, fait de pièces et de morceaux, un seul et le pire daté de 1660, l’œuvre entière, croit-on, publiée en 1666, L’auteur y prend à partie et vise d’une épigramme chaque ridicule de son ennemi. C’est le sonnet de la page 59 que je vous veux signaler :

Galantiser en sotane et calote,

Le dos courbé sous le fardeau des ans,

Pédant rival des jeunes courtisans,

Des visions est bien la plus falote !

[…]

L’abbé Cotin s’en moque à haute voix,

Boileau sous cappe, et le gaillard Molière

Promet de vous une farce aux bourgeois.

Sans autre souci de ce que cette citation vous pourra dire, je crois qu’elle mérite d’être recueillie, n’étant pas encore dans la circulation.

Croyez-moi, cher Monsieur, votre bien dévoué,

Célestin PORT.

## Frédéric Hillemacher : Correspondance (II)

source : « Correspondance », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome IV, no 48, mars 1883, p. 363-368.

[1883

À Monsieur le Directeur du Moliériste.

Monsieur,

Permettez-moi d’ajouter quelques mots à tout ce qui s’est dit à propos du vers si controversé du *Misanthrope* :

Franchement, il est bon à mettre au cabinet.

On a disserté à perte de vue ; on a entassé des montagnes à l’effet d’interpréter la signification du mot *cabinet ;* votre dernier numéro passe en revue tous les anciens lexiques pour en rechercher le sens précis dans le cas présent. — Il me semble qu’avant de s’acharner ainsi sur un mot, il faut s’attacher à la contexture grammaticale de la phrase où il figure. Examinons donc en peu de mots, si vous le voulez bien, quelle est l’intention que l’auteur a prêtée au personnage, et cela nous conduira naturellement à déterminer la portée de l’expression dont il s’est servi.

Alceste, ce philosophe qui dit à tout le monde son fait, et qui fait comprendre à un poète (gens irritable) que son style est détestable, le lui marque par une boutade qui témoigne crûment de sa mauvaise humeur.

Remarquez le mot *franchement* : c’est ainsi qu’on débute lorsqu’on va s’exprimer, à propos de quelqu’un ou de quelque chose, d’une manière excessive et défavorable. On dira : *franchement*, cet homme est un sot, c’est-à-dire, *avouez-le ;* on ne dira guère, dans le sens habituel : *franchement*, il a beaucoup d’esprit ; ce mot, qui est une précaution oratoire, ne viendrait pas sur les lèvres. Il en est de même de ce qui suit : le sonnet est *bon* à mettre au cabinet, c’est-à-dire, *il n’est bon qu’à cela*. Il paraîtrait singulier que, *franchement*, il fût bon à serrer avec soin parmi les objets auxquels on attache du prix.

Nous arrivons tout droit au *cabinet*, et je ne vois pas de conséquence plus directe. — Les pudibonds se voilent la face en protestant contre une acception qui les choque, et qui, disent-ils, n’était pas connue, puisque les dictionnaires contemporains la passent sous silence. Or, remarquons que dans les ouvrages de ce genre (les bibliographes le savent) la précision n’était pas absolue dans les détails, loin de là : les dictionnaires mêmes étaient des à-peu-près, et certains mots vulgaires y étaient négligés. D’ailleurs

Furetière cite le *cabinet* sous l’acception en question, et cela peu de temps après la mort de l’auteur ; et il est à croire qu’elle ne sortait pas toute armée de son cerveau et qu’elle était usuelle.

Au surplus, on ne doit pas s’étonner de rencontrer cette façon de parler dans Molière ; il n’est pas à cela près, il l’a prouvé dans plus d’une rencontre. Ce langage n’est que le reflet des mœurs de la société, à l’époque où il écrivait. Le *confortable*, ce luxe des temps modernes, et par suite, la *préciosité* dans certaines énonciations, si je puis m’exprimer ainsi, n’existaient pas encore, et nos puristes seraient ébouriffés du sans-façon avec lequel des personnages qualifiés, vêtus d’or et de soie, en usaient au Louvre ou au Palais-Cardinal. — On n’est pas plus difficile aujourd’hui, on est plus convenable, ou du moins on l’affiche sur les murs.

Si je rencontre quelques personnes qui voient comme moi, je m’en applaudirai ; dans le cas contraire, je leur abandonnerai volontiers mon petit factum, et je dirai, comme le misanthrope :

Franchement, il est bon à mettre au cabinet !

Agréez mes compliments empressés.

Frédéric HILLEMACHER

8 février 1883.

## Anatole Loquin : Correspondance (III)

source : « Correspondance », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome IV, no 48, mars 1883, p. 363-368.

[1883

Bordeaux, 5 février 1883.

Monsieur le Directeur du *Moliériste*,

Dans le numéro de février de votre excellente revue, M. Jules Loiseleur m’attribue, en termes courtois et bienveillants, mais clairs et ne présentant rien d’ambigu, la paternité de la brochure intitulée *Le Secret du Masque de Fer*, par Ubalde, publiée le mois dernier à Bordeaux par la maison Féret et fils.

J’avoue parfaitement que c’est moi qui ai fait imprimer et qui ai déposé chez les libraires ladite brochure. Comme la recherche de la paternité, en littérature, n’a, Dieu merci, jamais été interdite, je ne puis trouver que très permise l’attribution en question, de quelque façon affirmative qu’elle soit d’ailleurs présentée. Je ne m’avoue pas l’auteur de cette brochure ; mais, n’ayant pas d’un autre côté à désigner cet auteur, je ne puis que laisser fibre le champ des conjectures. Après tout, les pseudonymes ont toujours été employés dans les lettres, soit pour une raison, soit pour une autre, et votre dernier numéro lui-même contient un spirituel article d’un docteur II Mathanasius, que je soupçonne très fort d’être… Mais, halte-là ! Et n’allons pas tomber à notre tour dans le travers que nous reprochons, non ! que nous signalons, chez autrui.

Puisque je suis nommé, ou à peu près, dans votre estimable revue, voulez-vous me permettre de vous envoyer, *avec l’assentiment complet de l’auteur de la brochure*, les observations suivantes :

L’estimable bibliothécaire de ma ville natale, avec ce flair et cette habitude qui n’appartiennent qu’aux vrais travailleurs, résume fort heureusement, en quelques lignes, les principales raisons (je n’ose dire les principales preuves), au nombre de quatre, présentées par M. Ubalde à l’appui de son hypothèse, très hardie sans doute, mais pas plus absurde et même beaucoup plus vraisemblable qu’une foule d’autres :

1o Molière, mort le 17, ne fut inhumé que le 21 au soir ;

2o L’inhumation se fit à nuit close, et on évita surtout de présenter son corps à l’église et de faire une cérémonie religieuse ;

3o L’acte de décès ne fut signé d’aucun témoin, contrairement aux intérêts de mademoiselle Molière, expressément spécifiés et expliqués par M. Loiseleur ;

4o De toute la correspondance de Molière, aucune pièce n’a jamais pu être retrouvée.

Voici *quatre faits* parfaitement certains, parfaitement évidents, dont les causes n’ont pas, que nous sachions, encore été sérieusement recherchées. Ne vous semblerait-il pas grandement temps qu’ils fussent enfin élucidés, avec tout le soin désirable, par les dévots à Molière, au nombre desquels je vous demande, en terminant, la permission de me compter ?

J’ose espérer, Monsieur, que vous voudrez bien me faire l’honneur d’insérer cette réponse à M. J. Loiseleur dans votre prochaine livraison, et je vous prie de vouloir bien me croire votre respectueux serviteur,

Anatole LOQUIN,  
De l’Académie des Sciences, Belles lettres et Arts de Bordeaux.

# Tome V, numéro 49, avril 1883

## Émile Boully : Molière et Marivaux

source : « Molière et Marivaux », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome V, no 49, avril 1883, p. 3-19.

[1883

De tous les écrivains qui ont traité le même genre, recherché les mêmes succès, il n’en est point certainement dont les noms forment un contraste aussi vif, une antithèse aussi nette que ceux de Molière et de Marivaux. Alors que tous les auteurs comiques, qui travaillèrent pour la scène après Molière, subissaient l’influence attractive du maître et traçaient leur orbite dans son rayonnement, Marivaux seul résistait à cette force latente, à cette loi de gravitation, et, au risque de se perdre, préférait chercher sa route à travers les espaces libres et encore inexplorés. Il ne cachait point l’antipathie invincible que lui inspirait Molière, il se refusait à reconnaître l’autorité du génie le plus créateur que la France ait produit, et même, si l’on en croit d’Alembert, « il ne craignait pas, quand on le mettait à son aise sur cet article, d’avouer naïvement qu’il ne se croyait pas inférieur à ce grand peintre de la nature. »

De cette erreur de goût et de jugement, de cette révolte avouée, peut-être Marivaux subit-il encore la peine : car il est peu de moliéristes sincères, qui, loin d’être touchés de sa franchise, ne lui en gardent rancune et ne soient prêts à lui disputer son originalité.

Il y a là sans aucun doute exagération et injustice. Ce n’est point dérober à Molière que de faire honneur à Marivaux de procédés très-personnels, puisque son nom a suffi à les caractériser, et d’une forme d’autant plus originale qu’elle est plus facile à reconnaître. À ceux qui seraient encore tentés de résister aux charmes du marivaudageou de prendre ce mot en mauvaise part, nous ne pouvons que conseiller la lecture de l’étude si complète et si ingénieuse, que M. Larroumet vient de publier sur *Marivaux*, *sa vie et ses œuvres*[[220]](#footnote-220). Après ce travail aussi finement écrit que consciencieusement préparé, on serait mal venu de reprendre une discussion que ce livre vient de clore, et de nier les mérites singuliers d’un génie auquel il est peu de lettrés qui aujourd’hui ne rendent hommage.

Un point seulement, négligé par M. Larroumet, peut encore offrir matière à discussion. Le marivaudage, ou du moins ce que nous entendons aujourd’hui par ce mot, n’a-t-il pas des origines plus anciennes ? Molière, qui, pour reprendre l’expression de Voltaire, connaissait si bien la grande route du cœur, ne s’est-il point douté que ce même cœur pouvait avoir ses petits sentiers, ses chemins tournants, ou bien a-t-il dédaigné de s’y engager ?

La question n’est pas oiseuse. Mais, pour la résoudre, il importe de bien préciser le sens du mot marivaudage, qui consiste moins dans le raffinement de la pensée et du style que dans les procédés scéniques et l’analyse subtile des sentiments.

Ordinairement, chez Marivaux, l’amour se cache, tremble de se montrer, et chacune de ses comédies « a pour objet de le faire sortir d’une de ses niches. » [[221]](#footnote-221) Les obstacles qu’il rencontre, ce n’est point du dehors qu’ils viennent ; il se les crée à lui-même, il les trouve en lui-même, il les fait naître soit d’une timidité invincible, soit d’un point d’honneur délicat, soit encore d’une vanité pointilleuse. Souvent même cette vanité, cet amour-propre n’est que le point de départ, chez les femmes surtout, d’un vague penchant, d’un sentiment indéterminé qui ne tarde pas à se préciser, à se fixer, à grandir, à devenir enfin, sinon une passion bien violente, du moins un amour sincère et souffrant. « Pourquoi est-ce que j’aime ? dit l’une de ses amoureuses. Parce qu’on me défiait de plaire, et que j’ai voulu venger mon visage… »

C’est donc cet amour confus d’exister, inquiet de se montrer, ennemi de lui-même, ou cet autre amour, né d’une émotion de l’amour-propre, obligé de se dérober, souffrant de sa propre fierté, que nous voulons rechercher dans l’œuvre de Molière.

Malgré une ou deux scènes de galanterie ingénieuse et raffinée, dont on pourrait comparer le langage au style de Marivaux, *Le* *Sicilien* n’offre rien du type amoureux que nous avons défini. Il ne faut pas se laisser convaincre par des apparences simplement extérieures. On pourrait alors tout aussi bien apercevoir une première forme du marivaudage dans les poésies de Thibaut de Champagne ou de Guillaume de Lorris, ou dans ces poèmes de la Table Ronde dont les auteurs aiment tant à deviser de « fine amour ». Car il est bon de remarquer en passant que, si la France possède des trésors incomparables de littérature primesautière, naïvement éloquente, majestueusement libre et franche, elle offre aussi à toutes les époques de son histoire des œuvres où la naïveté va jusqu’au raffinement, où le bien-dire est poussé jusqu’à la préciosité, où le langage amoureux s’enveloppe des subtilités les plus exquises. C’est un goût qui remonte à nos origines, et que nous ne tenons point de l’Italie, comme on le croit généralement.

Fermons cette parenthèse, qui n’a d’autre but que de bien mettre à part cette question de forme recherchée et de style artificiel, dont on a le tort de faire le plus souvent l’essence même du marivaudage.

Le vrai marivaudage, tel que nous avons essayé de le déterminer, ne pourrait se retrouver que dans deux pièces de Molière, deux comédies restées à l’état d’ébauche et conçues, par ordre du Roi, pour les plaisirs de la cour. C’est *La Princesse d’Élide*, dont le premier acte seul et une scène du second ont reçu leur forme définitive et poétique ; et c’est aussi *Les Amants magnifiques*, dont le scénario n’était destiné qu’à offrir à la cour un divertissement « composé de tous ceux que le théâtre peut fournir », ballet, musique, comédie, machines et féerie.

On a déjà mainte fois signalé les rapports étroits qui existent entre *Les* *Fausses confidences* et *Les* *Amants magnifiques*. Comme Sostrate, Dorante aime une femme d’un rang supérieur à sa condition ; comme Sostrate, il n’ose et ne peut déclarer ses sentiments ; comme Sostrate enfin, il laisse un familier de celle qu’il aime se charger de l’office de truchement, et, grâce à l’habileté de cet ami dévoué, le stratagème réussit. Araminte offre également plus d’une ressemblance avec la princesse Eriphile, et par sa situation vis-à-vis d’un amant respectueux et muet, et par le trouble qu’elle ressent à la révélation inattendue de cet amour, et par les combats qu’elle livre à sa passion.

La donnée des deux pièces est donc à peu près la même, et le développement scénique en suit à peu près également la même progression. Ces analogies évidentes n’ont point échappé aux commentateurs. C’est pourquoi nous croyons inutile de reprendre les détails d’une comparaison qu’Auger a déjà faite et qu’on trouvera au tome VII de son édition des *Œuvres de Molière*, pages 486, 507, 511 et 567-569.

Il n’en est pas de même de *La* *Princesse d’Élide*, dont il me semble que personne n’a encore songé à montrer la ressemblance avec certaines pièces de Marivaux. Le sujet de celle-ci n’est autre que celui de la comédie espagnole de Moreto, *Dédain contre dédain*, transporté de l’Espagne dans l’antiquité grecque. Mais, la Grèce n’étant là que pour fournir un cadre poétique, des noms harmonieux, et sans doute aussi un prétexte à riches décors, les sentiments sont restés modernes comme les personnages, et l’intrigue est de celles auxquelles se plaisait l’auteur des *Fausses confidences*.

La princesse, en effet, affecte pour l’amour une insensibilité rare, un dédain superbe ; Euriale, qui en est épris, ne trouve rien de mieux, pour vaincre ce cœur rebelle, que de faire parade d’une froideur non moins dédaigneuse. Froissée dans son amour-propre, piquée au jeu, la fière jeune fille entreprend de soumettre le présomptueux cavalier, sans prendre garde que cette expérience-là peut lui porter malheur. La voilà, en effet, bientôt éprise à son tour et punie de son insensibilité par une passion d’autant plus poignante qu’elle doit à son honneur de la tenir secrète pour tous et surtout pour celui qui en est l’objet. Cependant, poussée par la violence du mal, elle risque un demi-aveu dans l’espoir d’obtenir d’Euriale un autre aveu plus sincère et qui la satisfasse. Mais, comme elle feint de n’avoir fléchi son orgueil qu’en faveur d’un second prétendant, Aristomène, Euriale ne manque pas de feindre aussi un amour égal pour Aglante, cousine de la princesse, et sort pour demander sa main au père de celle-ci, le prince Iphitas. Trouble et désespoir de notre héroïne qui, trompée par quelques discours ambigus d’Euriale et de son père, croit que ce dernier est prêt à souscrire à une union dont elle ne peut souffrir la pensée et le supplie de n’y point consentir. C’est ainsi qu’elle trahit ses sentiments secrets et un amour dont elle n’osait s’avouer à elle-même l’existence.

Qui ne reconnaît, à cette rapide analyse, une étude du cœur féminin souvent mise en œuvre par Marivaux, un thème qu’il a tant de fois repris, transposé, varié, modifié, brodé de sémillants dialogues ? Les deux *Surprises de l’amour*, *Les* *Serments indiscrets*, *L’Heureux stratagème* ne reposent-ils pas sur des données analogues, sur des métamorphoses à peu près identiques ? C’est l’amour naissant dans le cœur de la femme du besoin inné de plaire et de l’amour-propre aiguillonné par l’indifférence. « Notre vanité et notre coquetterie, dit Lucile dans *Les Serments indiscrets*, voilà les plus grandes sources de nos passions. »

Cette conformité dans la conception générale peut se remarquer jusque dans l’analyse des détails.

À peine Euriale, par exemple, a-t-il manifesté sa résolution de ne point aimer, que la princesse d’Élide dit à ses suivantes :

D’où sort cette fierté où l’on ne s’attendait point ? Princesses, que dites-vous de ce jeune prince ? Avez-vous remarqué de quel ton il l’a pris ? […] Ne trouvez-vous pas qu’il y aurait plaisir d’abaisser son orgueil et de soumettre un peu ce cœur qui tranche tant du brave ? […] Je vous avoue que cela m’a donné de l’émotion, et que je souhaiterais fort de trouver les moyens de châtier cette hauteur…

De même, dans la première *Surprise de l’amour*, la Comtesse dira à Lélio :

Vous voilà bien irrité contre les femmes. Je suis peut-être, moi, la moins aimable de toutes. Tout hérissé de rancune que vous croyez être, moyennant deux ou trois coups d’œil flatteurs qu’il m’en coûterait, grâce à la tournure grotesque de l’esprit de l’homme, vous m’allez donner la comédie.

On pourrait, à la manière des anciens critiques, multiplier ces citations parallèles. Qu’il nous suffise d’indiquer encore la scène iii de l’acte cinquième des *Serments indiscrets*, dont la situation et le développement semblent empruntés à la scène deuxième du même acte de *La* *Princesse d’Élide.*

Ces ressemblances une fois constatées, il ne faudrait cependant pas en conclure que Marivaux n’avait qu’à ouvrir Molière pour y trouver son système dramatique tout organisé. Notre intention est autre et tend seulement à prouver que Molière, si profond observateur, si largement humain, n’avait point méconnu ces motifs imperceptibles de nos déterminations, ces mobiles secrets de nos sentiments, ces replis délicats du cœur, dont la description minutieuse a fait tant d’honneur à Marivaux. Mais, après cela, est-il bien nécessaire de montrer que l’investigation philosophique et dramatique chez ces deux auteurs est aussi différente que leurs génies sont opposés ? Tandis que Marivaux s’attarde curieusement aux petits sentiers amoureux et contourne le dénouement jusqu’au moment où il lui plaît de faire le « saut de puce » qui l’en sépare (le mot est de M. Sarcey) ; tandis qu’il cherche ses effets dramatiques dans les coquetteries souvent maniérées d’un style menu, ténu, finement enroulé, et même fait un peu parade des subtilités de son esprit ; Molière, parti du même point, évite les détours inextricables de ces chemins tortueux, entre franchement dans l’action, en dégage les abords, en élargit l’intérêt et ne tarde pas, même dans des pièces aussi rapidement écrites que *La* *Princesse d’Élide* et *Les* *Amants magnifiques*, à nous mener à quelque scène magistralement conçue, amplement traitée, et dont la vérité générale s’impose à tous et non plus seulement à un public d’élite.

Telle est, par exemple, la scène iv de l’acte quatrième des *Amants magnifiques*. Rien de semblable dans *Les* *Fausses confidences*. Araminte, instruite de l’amour de son intendant, se sentant éprise à son tour, ne songe point à provoquer une explication devenue nécessaire. Eriphile, au contraire, quand elle s’est assurée de la passion et du trouble de Sostrate, le fait appeler, et, quand il est devant elle :

— Sostrate, vous m’aimez ? — Sostrate. Moi, Madame ? — Eriphile. Laissons cela, Sostrate. Je le sais, je l’approuve, et vous permets de me le dire…

Cette netteté, cette franchise est certainement plus dramatique que la scène (si bien menée qu’elle soit) imaginée par Marivaux pour sortir de la même impasse.

Poursuivrai-je ce genre de comparaisons ?… Lorsque la princesse d’Élide a laissé échapper de son amour un aveu rougissant, elle répond à son père qui se hâte d’en conclure qu’elle accepte Euriale pour époux :

Seigneur, je ne sais pas encore ce que je veux : donnez-moi le temps d’y songer, je vous prie, et m’épargnez un peu la confusion où je suis.

C’est réservé, pudique, plein de convenance. Marivaux, très fin observateur des mœurs de la Régence, est sans doute très exact moraliste, mais écrivain moins naturel, lorsqu’il termine la seconde *Surprise de l’amour* par un mouvement de confusion semblable (mais peut-être simulée), que la comtesse souligne d’un mot et d’un regard jeté par-dessus l’éventail : « Je rougis, chevalier ; c’est vous répondre. »

Enfin, lorsque les femmes de Marivaux ont peine à démêler dans leur trouble la nature des sentiments qui les agitent, l’auteur n’a guère à leur prêter que des formules un peu banales, comme : « Ah ! Je ne sais où j’en suis, respirons. D’où vient que je soupire ? » ou, dans un style moins correct : « Hélas ! Tu ne sais ce que je souffre, ni toute la douleur et le penchant dont je suis agitée. » Mais on chercherait en vain, pour expliquer de telles situations, quelque chose qu’on puisse, de près ou de loin, comparer au couplet de *La* *Princesse d’Élide* : « De quelle émotion inconnue sens-je mon cœur atteint ? Et quelle inquiétude secrète est venue troubler tout d’un coup la tranquillité de mon âme ?… » Que Molière ait eu le temps de terminer sa comédie à loisir et d’ajuster à cette prose déjà si chantante les ailés de la rime, il nous eût laissé sans doute un des plus harmonieux récitatifs, une des plus suaves mélodies de notre poésie dramatique.

Telle est, nous semble-t-il, la supériorité de Molière, même lorsque par hasard il lui arrive de s’égarer dans les sentiers perdus que Marivaux devait frayer plus tard. S’il s’était attaché à suivre cette voie, nul doute qu’il n’en fût revenu avec quelque chef-d’œuvre en main. Mais son génie le poussait plus haut et plus loin, et nous n’avons pas à regretter qu’il n’ait tenté dans ce genre de comédie que deux ou trois improvisations. Eût-il trouvé mieux encore que *Le* *Jeu de l’amour et du hasard*, il est permis de préférer qu’il ait écrit *Le* *Misanthrope* et *Tartuffe*.

Ce n’était point l’avis de Marivaux, on le sait déjà ; mais on sait moins peut-être qu’il voulut un jour reprendre pour son compte le type du dévot hypocrite, et refaire, dans son roman de *Marianne*, Tartuffe sous le nom de M. de Climal. Sans doute, il s’est gardé d’afficher une telle prétention, et n’est point tombé dans la faute reprochée à La Bruyère. Ce sont là en effet de ces ambitions qu’il n’est pas prudent de faire sonner. Malheureusement, M. Larroumet nous confie, d’après d’Alembert, que Marivaux trouvait le portrait de M. de Climal « beaucoup plus fin » que celui de Tartuffe. N’est-ce pas avouer suffisamment qu’on a eu l’intention de corriger Molière ?

Malgré l’étrangeté d’un tel projet, il faut reconnaître que Marivaux, s’il n’a pas fait oublier *Tartuffe*, a su tracer à côté et au-dessous de son modèle un portrait de l’hypocrisie, finement étudié, agréablement rendu, et surtout bien conforme aux mœurs du xviiie siècle. Est-ce à dire qu’il se soit ici dégagé de toute influence moliéresque ? Il serait absurde même de le supposer. Le caractère de Tartuffe est trop général, trop profondément vrai, pour que toute nouvelle peinture de l’hypocrisie n’en reproduise pas quelques traits. Mais Marivaux ne s’est pas borné à une ressemblance fortuite, à des rencontres inévitables. Il avait certainement Tartuffe sous les yeux, quand il traçait l’histoire de M. de Climal, et, bien qu’il ait cherché à les déguiser, ses imitations, ou, si l’on veut, ses réminiscences sont d’autant plus flagrantes qu’elles sont parfois maladroites.

Tartuffe était gueux, et vivait de charité. Prenant le contre-pied de Molière, Marivaux fait de M. de Climal un vieux gentilhomme riche, cachant ses vices sous le masque d’une charité pieuse. Mais, comme Tartuffe, c’est par ses appétits sensuels, par sa lubricité que le nouvel imposteur se trahit. Ce n’est pas là ce qu’il faudrait reprocher à Marivaux.

Toujours par quelque endroit fourbes se laissent prendre,

et le libertinage est la plaie secrète par où se fait reconnaître l’hypocrite. Il suffit de quelque *odor di femina* pour lui faire retirer son masque. « Donc vient cela, messieurs ? dirait Rabelais. Pensez-y, je vous prie. »

Toutefois les procédés de M. de Climal ne laissent pas de rappeler les manœuvres galantes de Tartuffe. De même que Tartuffe maniait le fichu d’Elmire, tâtait l’étoffe de sa robe, lui serrait le bout des doigts et posait sans façon la main sur son genou, de même M. de Climal agit avec Marianne. Cependant, comme la pauvre orpheline vit de ses dons et lui semble trop jeune, peut-être même trop innocente, pour pouvoir opposer une longue résistance, il y met un peu moins de précautions : il lui prend la main, qu’il baise d’une manière fort tendre, quitte, reprend, approche de sa bouche en badinant ; il remarque que sa protégée a de fort beaux cheveux, les admire, les touche avec passion… Bref, sa rhétorique, comme celle de Tartuffe, finit par s’expliquer si clairement que, selon le récit de Marianne, « il était difficile de parler plus français. » Marianne n’est point sotte, elle a entendu parler d’amour dans son village ; mais comme elle a reçu les dons (vêtements, linge, pension) de M. de Climal, il lui est difficile de rompre brusquement l’entretien, comme fit Elmire en pareille circonstance. Elle se résout donc à faire la sourde oreille. Sur cette oreille mignonne, M. de Climal appuie alors un baiser… On sait avec quelle adresse Marianne feint de ne rien remarquer et de prendre ce baiser pour un choc fortuit, causé par quelque secousse de la voiture où tous deux sont installés.

Le « vieux pénard », comme l’appelle madame Dutour, finit, en présence de ce manège, par prendre le parti de s’expliquer nettement et sans ambages. À l’étonnement de Marianne, qui lui rappelle alors la piété dont il fait profession, il répond par un mot que le lecteur pourrait bien avoir déjà rencontré quelque part :

Mais, ma chère enfant, vous me prenez donc pour un saint ? […] Vraiment, vous me faites trop d’honneur, je ne le suis point ; et un saint même aurait bien de la peine à l’être auprès de vous !

M. de Climal connaît ses auteurs. Ne serait-ce point-là, en prose un peu sèche et à courte haleine, le couplet délicieusement séducteur de Tartuffe :

Ah ! Pour être dévot, je n’en suis pas moins homme ;

Et, lorsqu’on vient à voir vos célestes appas,

Un cœur se laisse prendre et ne raisonne pas.

Je sais qu’un tel discours de moi paraît étrange ;

Mais, madame, après tout, je ne suis pas un ange ;

Et, si vous condamnez l’aveu que je vous fais,

Vous devez vous en prendre à vos charmants attraits.

Reconnaissons que la ressemblance s’arrête là et que M. de Climal ne s’attache point à reproduire trop exactement la déclaration de Tartuffe. M. de Climal est en effet un homme du monde ; sa morale ne cherche pas des accommodements avec le ciel, mais simplement avec le monde. Il n’enseigne ni la doctrine des restrictions mentales, ni celle de la direction de l’intention. Il sait « qu’il faut vivre et que la nécessité est une chose terrible », mais qu’avec de beaux cheveux et un joli visage une fille, qui n’est point sotte, doit savoir ne manquer de rien. Il est fin connaisseur en ces matières, il a du goût, et, comme il remarque en Marianne un grand fonds de beauté, il offre de lui assurer sur ce fonds un honnête revenu. Si, comme Tartuffe, il la met en garde contre les jeunes galants, leur vanité, leur indiscrétion, c’est sans doute parce qu’il faut toujours éviter de se compromettre, mais aussi parce qu’avec ces gens-là elle ne saurait gagner « qu’une aisance médiocre et passagère ». Avec lui, au contraire, non seulement sa « réputation ne court aucun hasard », mais de plus, de bonnes rentes lui seront garanties par un contrat en forme.

Marivaux trouvait peut-être ces petits calculs d’arithmétique beaucoup plus habiles que le langage de Tartuffe. Mais qui ne voit aujourd’hui combien Tartuffe est plus vrai, plus dangereux, que ce bonhomme charitable qui n’est, en résumé, qu’un vieux libertin ? J’admets fort bien que M. de Climal n’ait point à la bouche les termes mystiques dont se sert Tartuffe et que dans sa déclaration il ne soit question ni de ferveur, ni de tribulations, ni d’ineffables douceurs, ni d’autel, ni de dévotion, ni de suave merveille. Cette phraséologie de cantique sent un peu trop la sacristie pour un gentilhomme, et, si l’hypocrite de Marivaux a quelque originalité, c’est par son caractère constant d’homme du monde. Mais, même dans cette donnée, je ne lui trouve ni l’ampleur de dessin, ni la franchise de tons, ni la puissance de relief nécessaires pour créer des types bien vivants et n’offrant pas seulement à l’œil, par quelque tour de métier, l’illusion de la vie. Molière peignait à fresque et d’un enduit solide ; La Bruyère dans son portrait d’Onuphre a fait, selon Sainte-Beuve, un tableau de chevalet ; Marivaux, dont M. Larroumet caractérise les figurines de « peinture sur ivoire », nous a laissé dans M. de Climal une miniature charmante, aux détails finement étudiés, au coloris très délicat, mais enfin une miniature. Trop préoccupé de faire autrement et mieux que Molière, il a dû revenir à plusieurs reprises sur son travail : on y sent les repeints.

Bien plus, les traits qu’il emprunte au maître de la fresque perdent parfois sous ses retouches presque toute leur valeur et sont noyés dans la profusion des détails minutieux. On a déjà pu en juger par les citations que nous avons faites. Voici encore un personnage inventé d’après les cartons de Molière : c’est celui du religieux, ami de M. de Climal, bonhomme sans malice comme sans clairvoyance, qui nous fait songer à Orgon et à Madame Pernelle. Comme ces deux grandes dupes, il a la plus absolue confiance dans l’hypocrite qui le trompe ; et, lorsque Marianne veut lui ouvrir les yeux, il se refuse à croire la pauvre enfant, comme si elle était capable d’inventer toutes les abominables pratiques qu’elle raconte. Parle-t-elle du baiser que M. de Climal lui a donné dans son carrosse, il l’interrompt aussitôt :

Un baiser, ma fille, un baiser ! Vous n’y songez pas : comment donc ? Savez-vous bien qu’il ne faut jamais dire cela, parce que cela n’est point ? Qui est-ce qui vous croira ? Allez, ma fille, vous vous trompez, il n’en est rien, il n’est pas possible. Un baiser ! Quelle vision ! Ce pauvre homme !

Inutile d’insister sur cet amalgame de deux caractères, empruntés à Molière et refondus en un seul. Et comme le pauvre homme perd ici de sa valeur ! Comme on sent que Marivaux n’en a point compris la force comique !

Je ne parle pas à dessein de la conversion *in extremis* de M. de Climal : c’est là une faute capitale de Marivaux. M. Larroumet explique la confession dernière de l’hypocrite par « cette crainte de l’enfer », qui est souvent la seule croyance religieuse des faux dévots. Mais Marivaux n’en a rien laissé soupçonner : le repentir de M. de Climal est très-sincère, la grâce a fait son office (en plein dix-huitième siècle !), et cette mort pourrait être aussi édifiante que la conversion de Félix, dans *Polyeucte*, si nous n’avions toujours présents à la mémoire, malgré toutes les précautions de Marivaux, les oreilles de faune et les pieds de bouc de ce triste sire.

Je m’étonne donc que M. Larroumet, dont la critique est si ferme et si pénétrante, ait trouvé cette figure « digne de prendre place à côté de Tartuffe et d’Onuphre, dans cette longue galerie où nos auteurs comiques et satiriques ont rivalisé dans la peinture du plus redoutable de tous les vices, du plus odieux à la franchise de notre caractère national. »

Marivaux, très ingénieux à mettre en œuvre des observations habilement et curieusement recueillies, très subtil quand il s’agit de filer une scène, de prolonger une intrigue, de suspendre un dénouement, ignorait l’art de concentrer une idée, de définir une situation par un trait à la fois comique et profondément humain, de résumer d’un mot tout un caractère. Avec une imagination très féconde et des qualités vraiment originales, il lui a manqué dans le roman l’art de la composition, au théâtre l’entente des grands moyens scéniques, la force, le jet, la franchise[[222]](#footnote-222). S’il avait moins songé à se séparer de Molière, dont la renommée semble l’avoir irrité, s’il s’était mis patiemment et simplement à cette école, peut-être, sans rien perdre de son originalité, aurait-il plus sûrement marqué sa place au répertoire et dans nos bibliothèques. Car, malgré la faveur dont il jouit à cette heure, il n’est pas certain que l’heure prochaine lui appartienne et que Regnard, Lesage et Beaumarchais ne prennent bientôt leur revanche de l’indifférence momentanée qu’on leur témoigne. Quoi qu’il en soit, il n’est point d’auteur (à l’exception de Racine) qui, depuis 1870, ait été mieux accueilli, plus fêté à la maison de Molière. C’est qu’en effet il y trouve les interprètes les plus fins qu’il pouvait souhaiter ; c’est que, dégoûtés, écœurés de naturalisme, nous recherchons par besoin de contraste les grâces mignardes du xviiie siècle et que personne n’a mieux réussi que Marivaux à reproduire les manières et le langage de son temps. Cela suffit pour justifier ce retour de faveur et nous faire trouver quelque plaisir au portrait de M. de Climal, même après une lecture de *Tartuffe*.

Emile BOULLY[[223]](#footnote-223).

## Edmond Cottinet : La nudité au lit selon Cathos et l’Histoire (I)

source : « La nudité au lit selon Cathos et l’Histoire », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome V, no 49, avril 1883, p. 20-24.

[1883

Pour moi, mon oncle, tout ce que je puis vous dire, c’est que je trouve le mariage une chose tout à fait choquante. Comment est-ce qu’on peut souffrir la pensée de coucher contre un homme vraiment nu ?

En lisant ce passage, il n’est personne aujourd’hui qui ne hausse les épaules et ne rie de la faiblesse de Cathos. Quel sot conte a-t-elle écouté ? Quel tableau incongru cette précieuse se forge-t-elle de la cohabitation conjugale ? Coucher contre un homme « vraiment nu », c’est-à-dire un homme sans chemise, n’est-ce pas une vision de la plus folle indécence, et ne reconnaît-on pas là un de ces coups de pinceau outrés dont Molière ne se faisait pas faute pour enlever une figure grotesque, au gré du parterre ?

Longtemps, j’ai partagé sur ce point l’opinion générale, et il n’a pas fallu moins que la multiplicité de certaines rencontres dans mes lectures pour former en moi une opinion fort différente.

En montrant une précieuse exaspérée à l’idée du contact d’un mari vraiment nu, se pourrait-il que Molière l’eût chargée seulement d’une pruderie exagérée à l’encontre d’un usage commun, tout comme il montra plus tard une savante sottement insurgée contre le seul mot de mariage ?

Ah ! Fi, vous dis-je.

Ne concevez-vous point ce que, dès qu’on l’entend,

Ce seul mot à l’esprit offre de dégoûtant,

De quelle étrange image on est par lui blessée,

Sur quelle sale vue il traîne la pensée ?

Bref, Cathos, en ses répugnances, n’est-elle qu’une lointaine esquisse d’Armande, son dégoût est-il aux yeux de Molière plus affecté qu’extravagant, et en concluerons-nous que les maris de cette époque couchaient véritablement nus ?

Pour l’établir, je ne m’arrêterai pas à faire remarquer que l’extravagance admise serait unique dans le personnage de Cathos, laquelle n’est point une folle achevée, comme Bélise, et ne s’exprime pas d’un ton plus chargé qu’Armande elle-même ; non, c’est aux témoignages contemporains que je veux demander la preuve de la réalité d’une coutume si parfaitement ignorée aujourd’hui.

Avancerai-je tout d’abord un passage de La Fontaine dans *La* *Courtisane amoureuse* ? Camille s’est mis seul au lit, laissant la pauvre Constance grelotter de froid et d’amour dans la chambre. Enfin, touché de sa peine, il l’invite à le rejoindre, et elle, alors, le prie de la délacer. Camille répond brutalement :

Je ne saurais ; il fait froid, je suis nu ;

Délacez-vous…

Mais un conte ne prouve rien. Passons à des faits authentiques.

S’il est notoire qu’en 1659, date de la représentation des *Précieuses*, les malades de l’Hôtel-Dieu de Paris étaient nus dans leurs lits, l’on peut croire que déjà Louis XIV dormait vêtu d’une chemise. Saint-Simon l’affirme, au moins pour les dernières années de sa vie : « Chaque matin, à 8 heures, son premier médecin et son premier chirurgien l’en changeaient, parce qu’il était sujet à suer. » Mais voici, du même auteur, le récit d’une scène fort étrange survenue un soir à Meudon, chez le grand Dauphin :

Après souper, Monseigneur s’étant allé coucher, le grand prieur et le prince de Conti se querellent à propos d’un coup au jeu. Le prince insulte son adversaire qui s’emporte, jette les cartes et lui demande satisfaction, l’épée à la main.

Et Saint-Simon ajoute : « L’arrivée de Monseigneur, tout nu en robe de chambre, que quelqu’un alla avertir, leur imposa à tous deux. »

Dira-t-on qu’ici « tout nu » signifie sans habits et que Monseigneur avait une chemise sous sa robe de chambre ? Le doute est encore permis, bien que d’ordinaire, quand il est question d’un homme tout nu, personne n’entende qu’il s’agisse d’un homme pourvu d’un vêtement quelconque.

Poursuivons. Je lis, dans la vie de Bensserade placée en tête de la première édition de ses *Œuvres*, qu’un jour, à Versailles, entre sept et huit heures du matin, Bensserade couchant au château, un premier valet de chambre du Roi entra chez lui, tandis qu’il était encore au lit, et lui remit une bourse de trois cents pistoles. C’était autant qu’avait gagné le Roi, la veille, au jeu, après avoir gracieusement promis au poète le don de son gain éventuel.

Le narrateur ajoute : « Bensserade se leva pour embrasser le valet de chambre, et cela avec tant de précipitation qu’il se jeta à son cou tout nu et l’accompagna ainsi jusqu’à la porte de sa chambre, lui disant qu’il ne le pouvait accompagner plus avant dans l’état où il était. »

Voyons, croit-on que l’anecdote eût mérité d’être contée si Bensserade se fût trouvé dans un état sommaire, mais décent ? Croit-on que son biographe eût pensé divertir Son Altesse Monseigneur le comte d’Armagnac, grand écuyer de France, à qui la publication nouvelle était dédiée, en lui narrant qu’un dormeur s’était levé en chemise et avait ainsi traversé sa chambre pour reconduire un visiteur pressé ? Quoi de singulier là ? La chose n’était piquante que si Bensserade, oubliant dans sa joie qu’il était vraiment nu, avait reconduit l’envoyé du Roi en cet état de nature, avec force révérences, selon les règles du cérémonial ; et c’est ce dont je ne fais, pour moi, aucun doute.

Mais voici qui ne permet plus d’hésitation à personne ; voici un trait précis et pertinent auquel il faudra se rendre. Je l’emprunte à une Relation du voyage du Roi à Nantes, en 1661, deux ans après la représentation des *Précieuses.*

Cette relation, en vers, de la main du comte de Saint-Aignan, lui fut commandée par le Roi, à l’intention des deux reines, Anne d’Autriche et Marie-Thérèse, pour qui Bensserade répondit. Elle ne dit pas un traître mot du grand objet de cette course fameuse, la mainmise de Louis sur Fouquet, mais elle compense cette discrétion singulière par la révélation d’une foule de traits de mœurs intéressants. J’en réserve l’analyse à un recueil moins spécial que celui-ci et j’en détache l’échantillon qui revient à notre étude :

On était arrivé à Ancenis et, après un souper fort gai, chacun s’était retiré chez soi. À l’hôtellerie où le Roi logeait, Fabry, le capitaine des gardes en quartier, quoiqu’il fût tout malade, dit Saint-Aignan, n’avait pas laissé de barricader la chambre royale d’un grand banc et de deux fagots, après quoi il s’était allé coucher. Vers minuit, il commençait à dormir,

[…] lorsqu’un assez grand bruit

Le fit sans marchander jeter hors de son lit,

Et, nu comme il était lorsqu’il vint sur la terre,

Couvert d’un baudrier et de son cimeterre.

Ayant ouvert la porte [etc.]

La suite importe peu. Ce qui nous intéresse ici, c’est l’incontestable netteté du témoignage. Fabry sortant du lit, nu comme à sa naissance, couvert de quoi ? D’un baudrier d’épée, justifie l’appréhension de Cathos et lave Molière de tout soupçon d’invention folâtre.

Que si, pour dernière ressource, la chicane nous opposait l’invraisemblance d’une grossièreté telle que serait l’apparition d’un homme réellement nu dans le récit d’un courtisan à des reines, nous lui fermerions la bouche avec le passage suivant de ce même récit :

On prenait dans Maillé, par avis salutaire,

Pendant le chaud du jour un repos nécessaire,

Quand auprès d’un grand Prince étant sur le côté,

Bellefonds nous frappa d’une ventosité

Qui, pour notre malheur, dessous ces vertes treilles,

Nous surprit l’odorat et même les oreilles.

Dans un siècle où de telles gentillesses étaient de mise avec la mère et la femme du souverain, faut-il s’étonner si Molière raillait à titre de précieuse renchérie, mais pas du tout à titre de visionnaire, une pecque provinciale qui faisait des façons pour coucher contre un homme vraiment nu ?

Edmond COTTINET.

# Tome V, numéro 50, mai 1883

## Gustave Larroumet : La morale de Molière, à propos d’une récente préface de M. Alexandre Dumas

source : « La morale de Molière, à propos d’une récente préface de M. Alexandre Dumas », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome V, no 50, mai 1883, p. 35-47.

[1883

Il ne nous appartient pas, vu le caractère tout spécial et les modestes proportions de notre revue, d’apprécier ici et de discuter en détail la nouvelle préface du *Fils naturel* que M. Alexandre Dumas vient d’écrire pour l’édition de son Théâtre dite « des comédiens » et dont *Le* *Temps* du 1er mars a reçu communication. Dans ce brillant morceau, où toute une esthétique dramatique est exposée avec la verve exubérante, la logique passionnée, l’originalité hardie qui caractérisent la manière si personnelle de l’illustre écrivain, Molière est directement mis en cause, et deux de ses pièces, *Les* *Fourberies de Scapin* et *L’Avare*, sont l’objet de critiques assez imprévues. Nous voudrions examiner ces critiques, nous contentant, pour le reste, de renvoyer nos lecteurs aux réponses générales que MM. Francisque Sarcey et Théodore de Banville ont faites à M. Dumas[[224]](#footnote-224).

On nous pardonnera sans doute d’arriver un peu tard pour prendre part au débat ; une revue mensuelle ne saurait guère viser à l’actualité.

Le théâtre, dit en substance M. Dumas, est profondément immoral par sa nature, les sujets qu’il traite, les moyens qu’il emploie, les sentiments et les sensations qu’il fait naître. Cependant, il peut être utile en contribuant à la solution des problèmes de tout genre qui intéressent l’homme, son existence sociale, son bien-être matériel et moral. On reconnaît là, un peu modifiée dans les termes, identique au fond, une des thèses favorites de l’auteur du *Fils naturel*. Nous nous contenterons de faire observer que, malgré les raisonnements qu’il accumule avec une prodigieuse fécondité d’argumentation, nous ne comprenons guère cette distinction subtile entre la morale et l’utilité. De quelle utilité peut être le théâtre, sinon d’une utilité morale ? S’il est immoral en lui-même, comment peut-il produire des effets moraux ? Est-ce un moyen d’améliorer les gens que de les pervertir ? Quelle balance assez délicate imaginer pour établir, au point de vue moral, l’excédent du gain ou de la perte chez le spectateur ? L’accusation d’immoralité portée contre le théâtre n’étonne pas dans les *Réflexions sur la comédie* et la *Lettre sur les spectacles ;* on sait à quel point de vue se placent Bossuet et Rousseau et quelle conclusion ils tirent de leurs prémisses ; mais sous la plume de M. Dumas ! Quant à la théorie du théâtre utile, chère à Diderot, on sait aussi ce qu’elle a produit. Heureusement pour nous, M. Dumas a un tempérament dramatique et des qualités tout autres que celles des dramaturges du siècle dernier ; au rebours de ceux dont il partage les illusions, il a su faire plusieurs œuvres excellentes et durables. Mais, en dernière analyse, il faut bien reconnaître que, théâtre utile et théâtre moral, c’est tout un. En vain M. Dumas se défend de penser comme M. Léon Faucher, qui interdisait, au nom de la morale, *La* *Dame aux camélias*, et dont les efforts pour créer un théâtre moral échouèrent si piteusement[[225]](#footnote-225). Le ministre timide et l’écrivain hardi professent, au fond, les mêmes idées.

Cherchant des arguments et des termes de comparaison à son profit chez le maître du théâtre comique, M. Dumas se réclame de Molière. Selon lui, Molière se serait attribué le droit d’être immoral pour être utile. Immoral, il le serait dans *Les* *Fourberies de Scapin*, où il nous montre un père bâtonné avec la permission de son fils ; immoral et utile dans *L’Avare,* où nous voyons un fils injurier et voler un père indigne, sans que nous cessions (ainsi le veut le poète) de nous intéresser à ce fils. Car ce fils est amoureux, et, nous dit M. Dumas, « la poétique de Molière au théâtre, son idéal, ce qui excuse tout pour lui, c’est l’amour. » Cette poétique ne satisfait point l’éloquent défenseur de l’utile, qui s’écrie :

Si Molière, avec la même logique et le même talent, eût tiré du vice d’Harpagon, dans le caractère de son fils, des conséquences et des conclusions plus fières, plus imitables, croyez-vous que *L’Avare* ne serait pas encore plus chef-d’œuvre qu’il ne l’est ? Molière eût pu être ainsi tout aussi écrivain, tout aussi observateur, tout aussi intéressant, tout aussi amusant, tout aussi moraliste, en devenant plus moralisateur et plus utile.

Nous ne croyons pas qu’il soit d’une critique bien inspirée de se demander, en présence d’une œuvre reconnue comme admirable, si, conçue autrement, elle ne serait pas « encore plus chef-d’œuvre » ; en ce qui touche *L’Avare*, nous essaierons de montrer que, traitée au point de vue qu’indique M. Dumas, la pièce ne serait plus possible. Nous ne croyons pas davantage que Molière ait eu, en écrivant ses comédies, les intentions qu’on lui prête. D’abord, il écrivait peu de préfaces, le moins possible, et lorsqu’il ne pouvait s’en dispenser, comme pour *Tartuffe.* En dehors de la scène, où il se livrait tout entier, corps et âme, il était fort discret sur ses intentions. On peut même croire qu’il n’en avait qu’une, plaire à son public et l’amuser. S’il avait une poétique, il laissait à son ami Boileau, dont c’était l’emploi, le soin d’en donner la théorie, il se chargeait de la pratique. Sa seule morale, croyons-nous[[226]](#footnote-226), était de peindre les caractères et les mœurs avec le plus de relief et de vérité qu’il pouvait, ce qui, au théâtre, est, en somme, la meilleure de toutes, car rien n’est plus moral que le spectacle de la vie et des passions agissantes[[227]](#footnote-227) ; honnête homme, cependant, profondément épris de justice et de raison, au point que son œuvre respire à chaque page, à chaque ligne, ce qu’il y a de plus pur dans l’amour du bien, de plus sincère dans la haine du mal. Un fervent catholique, — qui n’est, à vrai dire, ni Bossuet ni M. Veuillot, car il n’a ni la haine du théâtre commune à tous deux, ni le génie du premier, ni le vigoureux talent du second, — a pu écrire tout un livre sur *La Morale de Molière*[[228]](#footnote-228), et ne trouver au cours de ses œuvres, comme résultat d’une minutieuse enquête, que les preuves multiples non pas d’un système, mais d’un idéal moral très élevé.

Maintenant, est-il juste de dire que toute la poétique de Molière, c’est l’amour ? Que *Les* *Fourberies de Scapin* sont immorales ? Que *L’Avare* aussi est immoral, mais utile dans une certaine mesure et pas autant qu’il pourrait l’être ?

Sur le premier point, M. de Banville, dans une prose souple, légère et colorée comme ses vers, répond que cette poétique en vaut bien une autre, et donne, de l’amour dans l’ancien théâtre, la plus séduisante théorie. Alors, dit-il, « Léandre n’était pas plus un Fils que Géronte n’était un Père. Il était la jeunesse, les vingt ans, l’amour… Géronte n’est pas plus intéressant qu’une ruine, et Léandre n’est pas plus responsable que la sève du printemps qui monte et bouillonne sans se soucier des pierres brisées et des feuilles mortes. »

C’est charmant, mais n’y a-t-il pas une autre raison pour nous faire excuser Léandre ? D’où vient que les coups de bâton reçus par le vieillard, avec la permission de son fils, ne blessent en rien le respect que nous inspire l’autorité paternelle et que toute une salle, où les bons fils sont probablement en majorité, rit aux larmes, sans le moindre remords, de ce père si cruellement berné ?

D’abord, comme le fait justement remarquer M. Sarcey, le public de Molière, familier avec l’antiquité classique, « retrouvait dans les coups de bâton de Scapin un souvenir des mystifications dont les pères de Plaute et de Térence étaient victimes sur le théâtre de cette Rome où l’autorité paternelle était cependant établie sur des bases si fermes ». Il y a plus. Le théâtre ne vit pas seulement d’observation et de vérité ; il lui faut encore la fantaisie, et, comme tous les maîtres, Molière en a largement usé. Or, nulle part chez lui, la fantaisie n’est plus joyeuse et plus libre que dans *Les* *Fourberies de Scapin*. Sa verve y égale ce que peut offrir de plus original et de plus hardi le théâtre d’Aristophane, le plus grand des fantaisistes qui aient donné la scène pour carrière à tout l’élan d’une imagination capricieuse : combien Géronte est plus plaisant que le bonhomme Strepsiade des *Nuées* et Léandre plus brillant, plus jeune et plus gai que Pheidippide ! De plus, la fantaisie de Molière est une fantaisie française, maîtresse d’elle-même jusque dans ses écarts, guidée par un besoin de mesure et de goût qui ne l’abandonne jamais tout à fait. Avec elle, la fiction côtoie la réalité. Et c’est un charme de plus, car le théâtre, s’il admet la fantaisie, n’est point pour cela le domaine du rêve et du lyrisme, si poétiques et si ailés qu’ils puissent être. Partout l’image de la vie doit s’y laisser voir, parée par l’imagination, mais reconnaissable sous les enjolivements et les arabesques. Est-il possible de satisfaire plus complètement ce double besoin de fantaisie et de vérité que ne fait Molière dans ces admirables farces à l’italienne dont *Les* *Fourberies de Scapin* sont le modèle le plus achevé ?

Quant à la morale, elle est d’autant plus sauve dans un tel spectacle qu’elle en est plus absente, car elle n’a rien à y faire. On ne songe pas plus à l’y admettre qu’à l’en bannir. De même pour l’utilité. Quelqu’un se demanda-t-il jamais, tandis que se déroulait cette folle intrigue : « Qu’est-ce que cela prouve ? À quoi cela sert-il ? » Le spectateur sait très bien, sans le secours des moralistes, distinguer au théâtre ce qui peut l’instruire de ce qui ne vise qu’à l’amuser. Il y a, comme disent les enfants, certaines choses qui « sont pour rire ». N’ont-ils pas, eux aussi, leurs *Fourberies de Scapin* dans le théâtre de Guignol ? Et croit-on que la distinction du bien et du mal soit compromise dans ces jeunes têtes à voir Polichinelle rosser sa femme, le commissaire et tout le monde ? Les deux spectacles sont également inoffensifs pour eux et pour nous. Au reste, leur origine n’est-elle pas la même ? Ce sont deux branches d’un même tronc, la vieille comédie latine née dans les *Atellanes*, et conservée avec ses types, ses costumes, ses bouffons difformes, ses personnages bariolés, ses jeux de scène, ses coups de batte, dans les farces de Molière et le modeste répertoire des marionnettes.

Mais, pour en revenir au point de départ, voir dans le seul amour toute la poétique de Molière, c’est encore prendre au sérieux ce qui « est pour rire » et donner à l’accessoire plus d’importance qu’au fonds essentiel. Du temps de Molière comme de nos jours, l’amour était l’élément principal de toute intrigue dramatique, surtout dans la comédie, et cela depuis bien longtemps. Si les premiers maîtres du théâtre grec, Eschyle, Sophocle, Aristophane s’en étaient passés, leurs successeurs, Euripide et Ménandre, lui avaient donné le premier rôle et il ne l’avait plus perdu. Le théâtre latin, en effet, suivit l’exemple du théâtre grec, et, comme la tradition latine s’imposa dès lors plus ou moins à tous les théâtres, l’amour régna sur la scène ; les autres sentiments ne semblèrent vivre et agir que par lui. Molière le prit tel qu’il le recevait de ses devanciers, maître absolu, se permettant tout et portant son excuse en lui-même. Tels étaient les Pamphile et les Chéréas de la comédie latine, tels sont les Cléante et les Dorante de la comédie française. De concert avec leurs valets, ils bernent leurs pères et jouent avec la morale ; pourvu qu’ils soient jeunes, gais et spirituels, on ne leur demande rien de plus. À y regarder de près, leurs peccadilles et leurs jolis tours sont d’assez vilaines choses, mais qui les prend au sérieux ? Dès qu’ils paraissent, nous savons que la convention va s’emparer avec eux de la scène ; si par cas nous l’oublions, la casaque rayée du Scapin ou du Mascarille qui les accompagne nous rappellerait qu’action et personnages sont sortis de la réalité.

Sans rien enlever au charme de ces libres et joyeuses amours, Molière eut le mérite, à mesure que son génie grandissant devenait plus créateur et se dégageait davantage de la tradition, de les rendre moins folles, plus vraies et, par là même, plus intéressantes. Prenez trois pièces, au début, au milieu et à la fin de sa carrière, *Le Dépit amoureux*, *Tartuffe* et *Les Femmes savantes* : quelle vérité grandissante, quel progrès frappant d’Eraste à Valère, de Valère à Clitandre ! Le premier est déjà un honnête garçon, presque un bon jeune homme ; le second, malgré son rôle effacé, est doux, honnête et poli ; le troisième est un modèle de droiture et d’honneur ; pour lui, une intrigue amoureuse n’est plus une simple distraction, follement conduite, terminée par un mariage de hasard, mais le plus grave et le plus respecté des engagements, une circonstance décisive d’où dépend le bonheur de toute la vie.

Mais, grave ou léger, sérieux ou frivole, l’amour ne tient, dans les grandes pièces de Molière, qu’une place secondaire. Sa peinture n’y est pas un but, mais un simple moyen. On pourrait enlever de plusieurs d’entre elles les couples amoureux sans en trop entamer l’essentiel. Certes, il disparaîtrait avec eux une fleur charmante de poésie et de grâce, mais l’ensemble est assez fort pour supporter la mutilation. Est-il beaucoup d’œuvres dramatiques capables de résister à pareille épreuve ? Peut-on dire du poète par qui l’amour est ainsi traité qu’il en a fait sa seule poétique et son unique idéal ?

Et, puisqu’il s’agit de *L’Avare*, c’est dans cette pièce surtout que l’amour a perdu son caractère conventionnel. Il y joue cependant un rôle plus considérable qu’ailleurs ; il provoque deux ou trois scènes capitales, mais ce n’est pas pour lui-même qu’il agit et pour se peindre par son développement. Ici encore il n’est qu’un moyen. En effet, que se proposait Molière ? De représenter l’avarice, d’en faire agir à nos yeux tous les ressorts, de montrer jusqu’à quel point elle dessèche et flétrit une âme humaine, à quel degré d’abjection et d’égoïsme elle l’abaisse, comment elle fait naître autour de ceux qu’elle possède la haine, la méchanceté, tous les désordres. Tel était son but. Ne l’a-t-il pas pleinement atteint, et, son sujet admis, — comme aussi l’Avare qui est son héros, et non pas l’Amoureux, — y a-t-il chef-d’œuvre plus chef-d’œuvre que le sien ? Harpagon est méprisable ; il a poussé toute sa famille à bout ; sa fille et son fils souffrent cruellement par lui et l’abhorrent, ses valets se vengent comme ils peuvent de l’existence misérable qu’il leur fait. Là est l’intérêt de la pièce, dans le développement de cette passion-mère et de celles qu’elle enfante. L’amour qui tient l’avare ne sert qu’à le montrer aux prises avec la passion qui exige surtout du désintéressement et de la libéralité, et, par suite, à faire davantage ressortir son avarice.

Cet amour, cependant, ne rend pas le père intéressant ; il ne fait pas non plus excusable le fils révolté contre son père : nous n’estimons ni Harpagon ni Cléante. Celui-ci est aigri par la souffrance ; aussi pouvons-nous le plaindre sans l’approuver ; celui-là est méprisable par sa faute et nous trouvons naturel qu’un mauvais fils se moque de lui ; nous ne prenons parti pour aucun des deux. Bien plus, dans leurs querelles, l’autorité paternelle ne subit aucune atteinte : Harpagon a tué la sienne, en s’enlevant tout droit au respect. Si Cléante était sympathique, s’il parlait à son père le langage sévère du droit et de la raison, nous serions obligés de prendre au sérieux dans la bouche d’un fils honnête homme les reproches mérités par un père vicieux. Alors, il n’y aurait plus de comédie ; nous tomberions dans le drame. Bien plus, la pièce ne s’appellerait plus *L’Avare*, — car son intérêt principal ne serait plus dans la peinture de l’avarice, — mais *Le* *Fils révolté*[[229]](#footnote-229).

Or, c’est *L’Avare* que Molière voulait faire. Il voulait aussi faire une comédie. On ne peut pas exiger de lui qu’il nous donne dès le xviie siècle la tragédie bourgeoise du xviiie et la comédie sociale de nos jours. Ses pièces sont si logiques et « si chefs-d’œuvre », qu’il est impossible, même après la conduite différente qu’indique M. Dumas, et expérience de deux siècles écoulés, de les imaginer autres qu’elles ne sont. Encore une fois, le caractère de Cléante tourné au sérieux, *L’Avare* ne nous montrerait plus que des scènes pénibles. En ce cas, adieu le rire, et, avec lui, l’utilité et la moralité propres à la comédie.

Car, c’est le rire qui fait passer les leçons du poète comique et lui permet de représenter au vrai, pour notre bien, nos bassesses et nos laideurs. Grâce au rire, il se répand dans l’esprit des hommes une quantité de bon sens, d’ironie, de bonne humeur, qui est une grosse part de la sagesse humaine, la meilleure peut-être, parce qu’elle ne renferme aucune amertume et ne produit pas le découragement, ce résultat trop fréquent des études et des leçons des purs moralistes, comme La Rochefoucauld ou La Bruyère. Bonne humeur et santé sont synonymes, pour l’esprit comme pour le corps. Aussi, tant que vous n’emportez pas du théâtre une impression pénible ou troublée, vous n’avez rien à craindre : la comédie n’a rien entamé, rien compromis en vous. S’il vous reste, au contraire, du spectacle, une inquiétude vague, qui vous irrite et vous oblige à réfléchir sans vous convaincre vous-même, il est à craindre que le poète n’ait employé son art à vous enfoncer un paradoxe dans l’esprit.

Molière ne produit jamais cette impression, et c’est pour cela que ses pièces sont aussi saines qu’amusantes. M. Dumas la produit, au contraire, bien souvent, et se fait gloire de la produire[[230]](#footnote-230). Il aborde et agite au théâtre, avec une hardiesse et une franchise inspirées par un rare courage, les questions les plus irritantes et les plus controversées. Il raille, inquiète et déroute la morale, ou, si l’on veut, les préjugés de notre temps. Peut-être ses paradoxes d’aujourd’hui sont-ils des vérités de demain et l’avenir lui saura-t-il gré de ses audaces ; pour deux de ses pièces, au moins, nous serions tentés de le croire ; pour d’autres, nous estimons que les thèses dont elles s’inspirent leur nuiront auprès de la postérité. Quant à ses préfaces, elles serviront à pénétrer plus avant dans la connaissance intime de l’auteur dramatique et du penseur, mais ce n’est pas dans celle du *Fils naturel*, nous le croyons fermement, que les critiques futurs iront chercher le jugement définitif qu’il convient de porter sur *L’Avare* et *Les* *Fourberies de Scapin*.

L…

## Valentin Dufour : La sépulture de famille des Béjart dans l’ancien cimetière Saint-Paul

source : « La sépulture de famille des Béjart dans l’ancien cimetière Saint-Paul », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome V, no 50, mai 1883, p. 48-55.

[1883

Depuis l’année 1866, où parut dans la *Revue universelle des Arts* notre étude sur le Charnier de l’ancien Cimetière Saint-Paul, nous avons peu à ajouter sur ce sujet intéressant, mais sur lequel planent encore bien des incertitudes. Nous allons compléter ce que nous disions alors, en citant *in extenso* les documents que nous n’avions fait qu’analyser dans un travail d’ensemble. Depuis, nous avons poursuivi et achevé nos études sur les charniers des églises de Paris, travail qui va paraître prochainement ; malheureusement, il n’a pas, comme l’espérait le directeur du *Moliériste*, apporté de nouvelles lumières.

Deux points restaient à découvrir : la date exacte de la mort de Joseph Béjart, avec l’indication du lieu de son inhumation, comme aussi l’endroit précis des galeries de Saint-Paul affecté à la sépulture des Béjart, leur concession de famille, pour parler le langage d’aujourd’hui.

Joseph Béjart, dont on n’a pas retrouvé l’extrait mortuaire, dut mourir au commencement de l’année 1643 ; car, le 10 mars de la même année, sa veuve, Marie Hervé, se présente « au nom et comme tutrice de Joseph, Madeleine, Geneviève, Louis et une petite, non baptisée, mineurs dudit défunt, et elle devant le lieutenant civil Antoine Ferrand, pour remontrer que la succession dudit défunt, son mari, est chargée de grandes dettes, et que n’y a aucuns biens en icelle pour les acquitter. » M. Eud. Soulié, qui cite ce passage, en conclut que l’« enfant non baptisée » avait dû naître peu de temps avant la mort de son père, sans quoi elle eût été mentionnée comme posthume dans l’acte ; que la mort du père avait dû suivre de très près sa naissance, les cérémonies du baptême ayant été par suite différées.

Jal voit dans l’« enfant non baptisée » (et rien ne s’oppose à ce que l’on admette ses conclusions) Armande, qui n’est inscrite au registre d’aucune des paroisses de Paris, qui naquit probablement à la campagne, dans quelque village voisin de Paris, où son père avait un logis. Joseph Béjart y mourut environ le temps des couches de sa femme ; il y fut enterré ; Armande, laissée là en nourrice quand Marie Hervé vint à Paris, la messe des relevailles entendue, pour régler les affaires que Béjart lui laissait sur les bras, fut, de chez la mère nourrice, à l’église du lieu où elle était nourrie pour y être baptisée.

Quant à l’affirmation que donne l’auteur des *Recherches sur Molière et sa famille*, sur le droit de sépulture des Béjart dans l’église Saint-Paul, elle a besoin d’un mot d’explication. D’abord, il est hors de doute que Joseph, pas plus que ses frères, n’avait de sépulture de famille à Saint-Paul. Jal nous en fournit la preuve par l’extrait suivant du registre particulier de Christofle Petit, un des prêtres de Saint-Paul : « Ce même jour à 4 heures du soir (12 novembre 1650) fut fait le convoi de 12 (prêtres) de M. Béjart vieil procureur au Châtelet, pris rue et vis-à-vis de Saint-Antoine le Petit, enterré derrière ou à côté de la grand’croix du cimetière. » Le registre de Saint-Paul dit : « Messire Pierre Béjart, procureur au Châtelet de Paris. » La chose me paraît aussi évidente pour Joseph Béjart et ses descendants directs ; si cette fondation eût existé, on l’eût transporté à Saint-Paul, au milieu des siens, car il est vraisemblablement décédé dans les environs de Paris. Le fait de cette fondation est cependant incontestable, mais il me paraît devoir être fixé postérieurement à 1643, peut-être même devoir être reculé jusqu’en 1670.

Un document inconnu à Jal, à Eudore Soulié, à tous les biographes de Molière, va nous donner le mot de l’énigme ; il se trouve dans un cahier de 60 pages intercalé au milieu de *L’Epitaphier de Paris*, par Clairambault, tome V, p. 289, sous ce titre : *Epitaphes de l’église*, *charniers et cimetière de l’église Saint-Paul, à Paris*, qui ne se trouvent pas dans le grand recueil des Epitaphes de Paris. Le présent recueil a été fait et présenté à M. Foucault, conseiller d’État et premier marguillier de Saint-Paul à Paris, par son très humble serviteur Toulorge, prêtre de l’œuvre de ladite église, en 1715 (Bibl. nat., recueil Clairambault. Epitaphes, tome V (IIIe de Paris), fonds français, 8220).

Une copie très incomplète et très inexacte de ce manuscrit existe à la bibliothèque Mazarine (H, 1915). La pièce que nous allons citer, et qui nous avait été signalée par M. Paul Lacroix, la seule intéressante dans l’espèce, manque ; voici ce texte :

On lisait sous les charniers » [galerie quadrangulaire composée de soixante arcades, Toulorge ne précise pas l’endroit] :

« Damoiselle Magdeleine Béjart, voulant donner à sa mère, encore après sa mort, des marques de reconnaissance qu’elle a de son amitié et des soins qu’elle a eus d’elle, a fait poser cette tombe ci-dessous, suivant les conventions faites avec MM. les marguilliers. Priez Dieu pour le repos de son âme.

Ci gît le corps de Marie Hervé, veuve de honorable homme Joseph Béjart, décédée le 9e janvier 1670, âgée de 75 ans. »

Voilà la fondation clairement établie en 1670 par Madeleine Béjart, en faveur de sa mère ; auparavant il n’en existait pas pour la famille.

Jal vient nous donner la confirmation de ce fait ; il avait lu dans un registre de Saint-Paul, sous la date du dix janvier mil six cent soixante-dix :

Le corps de Madame Béjart a été apporté de Saint-Germain-l’Auxerrois et inhumé dans les *charniers* de l’église Saint-Paul le même jour.

Cette découverte faite, il a pu recourir aux registres de Saint-Germain-l’Auxerrois, où il lut l’acte que nous reproduisons *in extenso :*

Ledit jour (4e janvier 1670), fut inhumée dans l’église de Saint-Paul, Marie Hervé, âgée de quatre-vingt ans, décédée hier, sur les six heures du matin, veuve de Joseph Béjart, bourgeois de Paris, prise rue Fromenteau *(sic)*, portée en carrosse en la susdite église par permission. (Signé) Villaubrun, son gendre, Louis Béjart, fils de Marie Hervé.

Jal ajoute : Si les deux signataires furent bien informés de l’âge de Marie Hervé, elle dut naître vers 1590. On sait la foi qu’il faut ajouter à ces déclarations de la première heure, même par des témoins autorisés, des parents, comme ceux qui signèrent au registre ; leur affirmation fut rectifiée par Magdeleine Béjart, mieux informée et plus calme, dans sa transaction avec les marguilliers de Saint-Paul.

L’extrait de Toulorge constate que la sépulture consacrée à sa mère par Magdeleine Béjart était sous les charniers et non dans le vaisseau même de l’église Saint-Paul. Le mot église doit s’entendre ici dans le sens très large de dépendances, cimetière et charniers, qui de fait étaient dans une seule et même clôture et enceinte.

C’est dans ce même sens qu’il faut interpréter l’extrait de l’acte d’inhumation de Joseph Béjart, fils aîné de Marie Hervé, né en 1616, deux ans avant sa sœur Madeleine :

« Le 26 mai 1659, fut fait le convoi de Joseph Beygar, comédien, pris sur le quai de l’Escholle et porté en carrosse à Saint-Paul. » Il n’a pas pu être inhumé dans une concession particulière qui n’existait pas, mais, comme son oncle Pierre, dans le cimetière commun.

La prédilection de Marie Hervé et de sa famille pour cette paroisse royale, abstraction faite de sa célébrité, s’explique naturellement par les souvenirs qui les y rattachaient. Joseph Béjart et Marie Hervé y avaient été fiancés le 7 septembre 1615 et leur mariage célébré le 8 octobre suivant ; de cette union naquirent onze ou douze enfants, dont les noms nous sont parvenus, la plupart baptisés à Saint-Paul, d’autres dans les paroisses voisines (car leurs parents changèrent souvent de domicile), ou à la campagne qu’ils habitaient au moins pendant la belle saison.

Faute d’avoir connu le document conservé par Toulorge, MM. Jal et Soulié sont restés dans le vague ; nous pouvons préciser certaines dates de la vie de Marie Hervé : née en 1595, puisqu’en 1670 elle avait 75 ans, elle s’était mariée à l’âge de 20 ans et elle en avait 48 quand elle devint veuve. Elle ne figure pas parmi les associés de l’*Illustre Théâtre*, elle paraît seulement en 1644, comme caution de ses filles et de Molière. La veuve Béjart ne dut jamais jouer la comédie et cependant elle ne quitta pas ses enfants, avec lesquels on la retrouve jusqu’aux derniers moments de sa vie, comme le prouve son extrait mortuaire.

Pour terminer ce que nous avons à dire de la sépulture des Béjart à Saint-Paul, il nous reste à citer les actes de décès et d’inhumation de Magdeleine Béjart, qui, après avoir brillé au théâtre pendant trente-cinq ans, mourut deux ans seulement après sa mère, et qui, à sa qualité d’excellente comédienne joignait une grande aptitude aux affaires : c’était sur elle que reposaient depuis longtemps les intérêts pécuniaires de la troupe dont Molière était le chef, lorsqu’elle fut atteinte de la maladie dont elle mourut, à l’âge de 53 ans accomplis depuis neuf jours, le 17 février 1672, dans sa maison rue Saint-Thomas du Louvre, vis-à-vis du Palais-Royal. Née sur le territoire de Saint-Paul et baptisée dans cette paroisse, elle voulut être enterrée près de l’église qu’enfant elle avait fréquentée, et reposer à côté de sa mère à laquelle elle avait acheté, comme nous l’avons vu, une concession. Le clergé de Saint-Germain-l’Auxerrois, pas plus que celui de Saint-Paul, ne mit obstacle à l’accomplissement de ses dernières volontés, bien que son exécuteur testamentaire la déclarât « comédienne ».

Voici les actes extraits des registres de ces deux paroisses :

Ledit jour (vendredi dix-neuf février seize cent soixante et douze) le corps de feue Marie-Magdeleine Béjart, comédienne de la troupe du Roi, prise hier dans la place du Palais-Royal et portée en convoi en cette église, par permission de Mgr l’archevêque, a esté portée en carrosse en l’église Saint-Paul, le samedi vingtième. (Signé) Cardé, exécuteur testamentaire, de Voulges. (*Registre de Saint*-*Germain-l’Auxerrois*)

On remarquera les expressions « portée en convoi », c’est-à-dire sur un brancard à bras, ce qui était le mode ordinaire ; « par permission de l’archevêque », qui autorise le transfert, et portée en carrosse, ce qui indique un corbillard de grande classe, comme on dirait aujourd’hui. Le premier mode était le plus fréquent, presque le seul usité, nous en trouvons une preuve pour le cimetière Saint-Paul : deux passages qui se rencontraient à angle droit à la porte du cimetière, les passages Saint-Louis et Saint-Pierre, étaient barrés à leurs extrémités sur les rues Saint-Antoine et Saint-Paul, par un pieu posé en pal qui ne permettait l’accès qu’aux piétons. Les corps amenés en carrosse devaient être descendus avant de pouvoir entrer dans l’enceinte funèbre.

Le dix-septième (février 1672) demoiselle Magdeleine Béjart est décédée — [un an jour pour jour avant Molière qui l’accompagna jusqu’aux charniers de Saint-Paul] — paroisse Saint-Germain-l’Auxerrois, de laquelle le corps a été apporté à l’église Saint-Paul, et ensuite inhumé dans le charnier de ladite église, le dix-neuf dudit mois. (Signé) Béjart l’Aiguisé, J.-B.-P. Molière.

Au registre de La Grange on trouve cette note : « Le dix-sept février de la présente année, madame Béjart est morte pendant que la troupe était à Saint-Germain pour le Ballet du Roi, où on joua La Comtesse d’Escarbagnas. Elle est enterrée à Saint-Paul, sous les charniers. »

Le registre de Toulorge vient confirmer la mention de celui de La Grange : c’est donc sous les charniers, et non dans l’église, qu’était la sépulture de la famille Béjart.

Une simple réflexion, en terminant cette note : Pourquoi la veuve de Molière n’a-t-elle pas demandé que l’illustre défunt fût inhumé à côté de Marie Hervé et de Magdeleine Béjart ? Y avait-il une réserve expresse de la fondatrice en sa faveur et en celle de sa mère ? C’est possible ; néanmoins son testament n’en fait pas mention. A-t-elle préféré qu’il reposât en pleine terre dans un cimetière secondaire, celui de la paroisse du défunt, il faut bien le reconnaître ? L’autorité ecclésiastique n’eût pas refusé le transfert du corps de Molière plus que celui de Magdeleine et de Joseph Béjart, déclarés comédiens ; elle n’avait prohibé les obsèques solennelles que parce que le défunt n’avait pas reçu les derniers sacrements.

L’abbé Valentin DUFOUR.

# Tome V, numéro 51, juin 1883

## Paul Lindau : Molière et les classiques allemands

source : « Molière et les classiques allemands », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome V, no 51, juin 1883, p. 67-77.

[1883

Il nous a paru intéressant d’examiner les rapports qui existent entre Molière et les trois grands poètes de l’Allemagne : Lessing, Schiller et Goethe. Ces rapports sont, comme nous nous proposons de le démontrer, de nature bien différente. Sans préambule nous entrons en matière.

L’esprit pénétrant et profondément critique de Lessing a parfaitement compris la grandeur et l’importance de Molière. Tout ce que Lessing a dit sur le grand poète français peut être considéré, aujourd’hui encore, comme l’expression la plus exacte du jugement que l’étranger, qui possède bien la langue française et qui s’est familiarisé avec l’esprit français, doit porter sur l’œuvre et l’être de Molière. Tous les propos critiques relatifs à Molière, qui se trouvent dispersés dans les nombreux essais de Lessing, démontrent la justesse admirable, la perspicacité et la sincérité qui caractérisent le fondateur de la littérature allemande, Lessing n’admire jamais sans phrase. Ce n’est pas non plus un culte qu’il a voué à Molière. Il n’est pas fanatique, il garde le sang-froid et la sérénité magistrale du juge, que les admirateurs exagérés blâment à tort comme froideur et que les particularistes de la littérature allemande veulent interpréter comme indifférence souveraine, voire même comme l’énonciation d’un certain dédain du génie de Molière. Rien de plus injuste. Lessing comprend Molière, c’est-à-dire il l’aime chaudement. S’il donne parfois à cette admiration chaleureuse une expression quelque peu froide, c’est qu’il comprend bien sa tâche, c’est qu’il travaille avant tout pour la littérature de sa nation, c’est qu’il veut autant que possible l’affranchir de toute influence étrangère et juge nécessaire, tout en reconnaissant les beautés des littératures étrangères, de rappeler sans cesse à ses compatriotes que ces objets de leur admiration ne sont point à eux. Il n’est nullement hostile aux grands écrivains de la France, mais il se défie d’une familiarité par trop étroite. Il est dominé par ce sentiment juste, que l’admiration imprudente, franche, sans réserve, témoignée au poète français, pourrait être nuisible à l’œuvre qu’il s’est proposée : d’émanciper l’esprit allemand de la suprématie de l’esprit français.

S’il ne parle pas au public, s’il jase à cœur ouvert avec ses parents, il se gêne moins. Voici ce qu’il dit à son père dans une lettre du 25 avril 1749 : « Ah, si l’on pouvait me donner à bon droit le nom de Molière allemand, alors je serais bien assuré d’un nom immortel ! »

Dans les poésies de ses jeunes années, Lessing parle plusieurs fois de Molière, et il parie toujours de lui comme d’un classique, comme d’une grandeur qui n’est plus discutée. C’est ainsi qu’il proclame, dans les stances adressées à M. M. et datées de 1747, Molière, « ami gai de la vertu, moqueur de toutes les folies, de toutes les vanités, ennemi du ridicule, à qui rien d’absurde n’échappe et qui châtie sans pitié le vice, qui pénètre dans les gouffres cachés, pour en chasser la horde craintive et tremblante des vices. » Dans une autre poésie du même temps il dit : « J’enrage quand je vois que des gens de rien, qui ont à peine appris la règle des trois unités, jugent sans respect des poètes de la taille de Plaute et de Molière. Hercule dort, on lui dérobe sa massue, on veut lui porter un coup infâme, mais hélas ! Toute cette engeance de nains ne saurait soulever le poids de l’arme d’Hercule. »

En 1750, Lessing dit dans ses *Notes pour servir à l’histoire du théâtre* : « Quand un maître comme Molière a un prédécesseur comme Plaute, il est bien naturel qu’il le dépasse. » Et dans son *Introduction aux œuvres de Mylius* il s’écrie : « Un Molière allemand ! Et celui-ci, mon ami ! Ah ! Si c’était vrai ! Oh, si c’était vrai ! »

Lessing s’occupe aussi de la maxime de Molière de prendre son bien partout où il le trouve. Il se moque gaiement de ces juges d’instruction littéraire qui voient partout le vol d’autrui. En 1758, en parlant de quelques pièces italiennes dont Molière s’est servi, il dit : « Un poète comme Molière ne peut pas puiser tout dans sa tête. Cela est bien plus permis à d’autres poètes. Aussi les créations de ces derniers montrent-elles bien qu’elles ont été produites dans leur cerveau. Le public n’a aucune espèce d’intérêt à apprendre où Molière prend ses sujets pour l’amuser. Le public se dit : Si c’est là du vol, nous prions humblement et poliment les autres poètes de vouloir bien voler de cette façon-là. »

Il est vrai que Lessing, dans toute la maturité de son talent, s’exprime plus doucement, mais toutes ses remarques sur Molière dénotent un véritable respect. Le chef-d’œuvre de Molière est pour Lessing *Le* *Misanthrope*, et il ajoute que, si Molière avait vécu, *Le* *Misanthrope* ne serait probablement pas resté son chef-d’œuvre dans la poésie comique du grand style, il se serait surpassé encore.

Les œuvres de Schiller ne permettent guère de voir jusqu’à quel point l’idéaliste allemand a connu et apprécié Molière. Entre ces deux poètes dramatiques, il y a un véritable abîme. Dans les œuvres complètes de Schiller, le nom de Molière se trouve à peine cinq ou six fois, et aucune de ces citations n’est accompagnée d’un mot cordial. Dans *Les* *Propylées* (1800), il qualifie la comédie de Molière de typique, représentant la comédie de caractère qui comprend l’espèce, la classe générique, et il l’oppose à la comédie anglaise, qui peint l’individu. Une autre fois, il fait en passant l’observation malicieuse, que les poètes tragiques français auraient bien fait de faire comme Molière : d’écouter la critique de leurs servantes. Les propos de Schiller sur le *Tartuffe* et *L’Avare* ne sont pas non plus trop flatteurs. Schiller plaide cette thèse, que le poète comique n’a pas le droit d’exciter notre indignation et de nous montrer des personnes qui nous font horreur. Par conséquent, il n’admet pas qu’une figure aussi répugnante et horrible que le Tartuffe puisse être le héros d’une véritable comédie. Ici la spéculation philosophique est plus fine que la réalité. Et la doctrine savante est démentie par ce fait simple et incontestable que le *Tartuffe*, malgré son héros qui nous indigne, est bien la vraie et grande comédie. Quant à *L’Avare*, Schiller dit, que probablement Harpagon n’a jamais corrigé ni un avare ni un usurier. Cette observation n’est pas très profonde. Et Schiller aurait pu s’en passer, d’autant plus que Lessing avait déjà trouvé, quinze ans plus tôt, le vrai mot à ce sujet : « Je reconnais volontiers, avait-il dit, que *L’Avare* de Molière n’a jamais corrigé un avare. Je vais même plus loin et je dis que le ridicule ne corrige pas les sots. Mais qu’est-ce que cela prouve ? Tant pis pour les sots, mais non pour la comédie. »

Il est, d’ailleurs, facile de comprendre que le génie de Schiller était plutôt repoussé qu’attiré par le génie de Molière. Le réalisme vigoureux de Molière ne pouvait convenir à l’idéalisme rêveur du poète allemand. Schiller le dit lui-même dans un de ses essais, en exposant comment le poète comique, qui dépeint la vie vraie, court le danger — justement à cause de la tristesse et de la bassesse des choses humaines — de tomber dans la platitude. « Comme Lope de Vega, Molière, Regnard, Goldoni nous tracassent de leurs trivialités, et comme Holberg nous traîne dans la boue ! » s’écrie-t-il dans un accès de mauvaise humeur.

C’est par un hasard aimable, que ce même Schiller, qui aimait si peu la vérité réaliste de Molière, a pris dans une de ses pièces qui s’est inspirée de la réalité plus que toute autre du poète, dans *Le* *Camp de Wallenstein*, une phrase caractéristique de Molière. Nous y trouvons, pour exprimer l’imitation servile et maladroite, la locution « tousser et cracher » *(rœuspern und spucken*), qui vient en droite ligne des *Femmes savantes.*

Toute autre que la critique raisonnable de Lessing et que le jugement presque malveillant de Schiller est l’attitude que prend Goethe vis-à-vis de Molière. Gœthe admire le grand poète français profondément et sans aucune réserve. Il lui est entièrement sympathique. Il admire non seulement le grand maître, il voue aussi à l’homme une affection chaleureuse, une amitié tendre. Il lève les yeux avec estime, avec respect vers Molière. Il se sent « petit » en face de cette grandeur ; et cependant il y a entre les deux une intimité charmante, quelque chose comme l’affection fraternelle du cadet pour l’aîné. Goethe ne parle jamais de Molière sans lui dire un petit mot cajolant, sans lui témoigner sa gratitude pour un bienfait reçu. Molière est le poète favori de Gœthe. Il le respecte sérieusement et l’aime de tout son cœur. Ce ne sont pas les compliments bien modérés dont le savant et noble poète aime à gratifier d’habitude les autres écrivains distingués. Ce que Gœthe dit de Molière a la clarté du soleil et en a la chaleur. Molière a accompagné Gœthe toute sa vie. Il a fait sa connaissance étant tout jeune homme, et il a repoussé la critique malveillante et absurde de Schlegel comme une offense personnelle. Il l’a lu et relu toujours, et dans sa dernière et sa plus forte poésie, dans la seconde partie du *Faust*, il a érigé un monument de sa vénération et de son amitié pour Molière en y glissant une traduction vraiment magistrale de quelques vers de son poète.

Goethe nous révèle dans ses *Mémoires* (*Wahrheit und Dichtung*), qu’étant tout enfant, il s’occupait déjà de Molière. Et quand il touche à la fin de sa vie, si longue, si laborieuse, si merveilleusement remplie, en 1828, il s’enthousiasme encore avec la même ferveur juvénile pour le poète de son enfance. En parlant du théâtre français à Berlin, il dit :

Les Français ont amené avec eux un avocat qui plaide bien leur cause. Nous saisissons cette occasion pour dire l’opinion de notre cœur et de notre foi : si la comédie a une raison d’être, parmi tous ceux qui l’ont professée, qui y ont excellé, Molière doit être rangé dans la première classe et à une place distinguée. Car, que peut-on dire de plus d’un artiste que, chez lui, un don naturel exquis, une érudition soignée et une exécution habile se joignent à l’harmonie parfaite. Et ce témoignage lui est rendu depuis plus d’un siècle par ses pièces qui, quoique n’étant plus représentées par le poète-acteur lui-même, inspirent aujourd’hui encore les artistes du plus grand mérite et du plus grand esprit à, les interpréter dignement en donnant chair et os aux créations du poète.

Remarquez tous ces superlatifs, dont Goethe se servait si rarement dans sa belle vieillesse. Impossible de louer plus absolument ! Peut-on dire de Molière quelque chose de plus beau et de plus élogieux que ce mot de Gœthe : « que la nature, l’érudition et l’exécution avaient atteint en Molière la plus parfaite harmonie » ?

En annonçant aux lecteurs allemands l’œuvre biographique et critique de M. Taschereau, *Molière*, *sa vie et ses œuvres*, Gœthe écrit :

Contemplez sérieusement *Le* *Misanthrope*, et demandez-vous si jamais poète a peint son âme d’une manière plus parfaite et plus aimable. Nous voudrions nommer tragiques et le sujet et l’exécution de cette pièce. Au moins elle a toujours produit sur nous cette impression, parce que nous y voyons et sentons des choses qui nous mettent nous-mêmes dans le désespoir et qui pourraient nous "faire fuir l’approche des humains". Nous y voyons l’homme pur, qui a beaucoup appris et qui est resté simple et vrai, qui voudrait être sincère et profond et avec lui et avec autrui. Mais nous le voyons en même temps en conflit avec notre monde social, qu’on ne saurait hanter sans hypocrisie et sans platitude. À côté d’Alceste, Timon d’Athènes est un véritable sujet comique. Et je voudrais bien qu’un poète spirituel nous représentât l’homme fantasque qui se trompe toujours en contact avec le monde et qui est sérieusement fâché, comme si c’était le monde qui l’eût trompé.

L’homme pur, c’est cela surtout qui était si pleinement sympathique à Goethe et qui lui rendait Molière si cher. Il emploie ce terme encore une fois, et il y appuie : il ne l’a pas pris par hasard :

Oui, l’homme pur, dit-il dans ses *Conversations* avec Eckermann, son secrétaire, c’est le mot juste qu’on doit employer quand on parle de Molière. Il n’y a en lui ni faux pli ni travers. Et quelle grandeur ! Molière est si grand qu’on s’en étonne chaque fois qu’on le relit. C’est un homme modèle. Ses pièces frisent le tragique : on n’a pas le courage de les imiter. *L’Avare*, ou le vice tue la piété filiale, me semble surtout remarquable et tragique, dans le grand style. Il ne se passe pas d’année que je ne relise quelque comédie de Molière, comme j’ai pris l’habitude de regarder de temps à autre les gravures des grands maîtres italiens. Car nous autres petits hommes, nous ne sommes pas à même de conserver en nous toute la grandeur de ces choses, et nous sommes forcés d’y revenir toujours pour rafraîchir en nous l’impression produite.

*Nous autres*, *petits hommes !* Ce mot, dans la bouche du géant qui sait si bien sa mesure, n’est-il pas touchant ? Ce n’est pas de la fausse modestie. La nature poétique de Goethe est toujours sincère et de bon aloi : impossible d’y découvrir la moindre petite ligne fausse. Gœthe se sentait réellement *petit* quand il lisait Molière. Mais alors, il n’était pas le poète de *Faust*, c’était dans ces moments-là l’auteur de *La* *Foire de Plundersvveilen*, du *Général de la Garde civique* et d’autres comédies plus ou moins insignifiantes, qui devait lever ses regards vers l’auteur du *Tartuffe*, du *Misanthrope*, des *Femmes savantes*, du *Bourgeois gentilhomme*, du *Malade imaginaire,* comme des collines riantes de la Thuringe vers les hautes Alpes, couvertes de neiges éternelles. Goethe admire l’exposition du *Tartuffe ;* il admire surtout la scène de la petite Louison dans *Le* *Malade imaginaire* :

"Connaissez-vous *Le* *Malade imaginaire*?"demande-t-il à son secrétaire. "Il y a là une scène qui, chaque fois que je la relis, me semble le comble de la connaissance des planches. Je veux parler de la scène où le Malade imaginaire demande à sa petite-fille, Louison, si un jeune homme s’est introduit dans la chambre de sa sœur aînée. Tout auteur moins connaisseur de la scène que Molière aurait fait raconter à la petite Louison tout simplement ce qui s’est passé, et alors tout eût été dit. Mais Molière, en y introduisant un ralentissement savant, sait donner à cette scène une-vivacité et un mouvement extraordinaires. D’abord, la petite Louison fait semblant de ne pas bien comprendre son père. Puis elle nie savoir quelque chose. Mais, menacée des verges, elle tombe comme morte. Ensuite comme le père se désespère, elle se lève gaiement et ravissante de son feint évanouissement. Et enfin elle avoue tout. Ce que je vous dis là ne peut vous donner qu’une très vague idée de l’action mouvementée de cette scène. Lisez-la plutôt et pénétrez-vous bien de sa valeur pratique pour le théâtre, et vous en tirerez un plus grand profit que de toutes les théories."

La leçon pratique que Goethe a reçue sans cesse de Molière a porté ses fruits. La discussion des deux philosophes Thalès et Anaxagoras, dans la seconde partie du *Faust*, est bien certainement inspirée des scènes de Marfurius et de Pancrace du *Mariage forcé,* et l’exclamation de Méphistophélès sur les faiblesses et la fragilité des femmes n’est autre chose qu’une traduction admirable de la plainte d’Arnolphe : « Chose étrange d’aimer !… »

Goethe a parlé d’abondance de cœur, et son éloge de Molière est chaud, plein, superbe et pur. Jamais poète n’a été célébré plus magnifiquement par un autre poète. Voici ce qu’il dit encore à son secrétaire Eckermann :

Je connais Molière et je l’aime depuis ma jeunesse ; il a été mon maître pendant toute ma vie. Je lis chaque année quelques-unes de ses comédies pour rester en contact familier avec cet homme supérieur. Ce n’est pas seulement la méthode d’un art achevé, qui m’enchante en lui ; c’est surtout sa nature si aimable, l’âme si distinguée du poète. Il possède une grâce, un sentiment de tact parfait pour ce qui est comme il faut et le ton du grand monde, que sa belle nature n’a pu atteindre que par le commerce quotidien avec les plus beaux esprits de son siècle.

La gloire de Molière a été chantée dans tous les pays. L’inscription du buste de Houdon dit que rien n’a manqué à sa gloire. Mais parmi toutes ces glorifications, le jugement porté par Gœthe sur Molière occupe, selon nous, le premier rang. Certes, la réception *post obitum* de Molière par l’Académie a été un grand honneur pour le poète. Mais nous autres, pour qui cette cérémonie a quelque chose de trop théâtral, nous considérons comme un honneur plus grand encore l’amitié et l’admiration du plus grand poète allemand pour le plus grand poète français. Un autre classique a dit que « l’amitié d’un grand homme est un bienfait des dieux ». Eh bien, Molière en a été richement favorisé.

Paul LINDAU.

## Chrystome II Mathanasius : La nudité au lit selon Cathos et l’Histoire (II)

source : « La nudité au lit selon Cathos et l’Histoire. II », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome V, no 51, juin 1883, p. 86-89.

[1883

J’ai le regret de ne pas être de l’avis de M. Edmond Cottinet au sujet de « la nudité au lit », du moins au xviie siècle. Pour les temps antérieurs, j’ai vu autrefois une discussion qui m’a laissé perplexe ; pour l’époque de Cathos et de Madelon, je n’ai aucun doute, et voici pourquoi :

D’abord, n’est-ce pas être nu que d’être en chemise ? Quand on parle de quelqu’un qui s’est sauvé tout nu d’un incendie, entend-on dire qu’il n’avait pas même une chemise ?

M. Cottinet cite un certain nombre d’exemples ; pour tous, il admet le doute, excepté pour un. Pour les premiers, ce qui fait son doute nous laisse une certitude. Par exemple, nous sommes convaincu que Monseigneur, tout nu en robe de chambre, avait une chemise : *L’État de la France*, dès ses premières années, décrit assez longuement le cérémonial du coucher et du lever du Roi pour qu’on sache que S. M. n’avait pas seulement une chemise de nuit, mais encore une camisole. Le Dauphin pouvait-il avoir d’autres habitudes ?

Quant à Fabry, capitaine des gardes, qui, réveillé en sursaut, sauta hors du lit,

Nu comme il était lorsqu’il vint sur la terre,

s’il n’avait pas de chemise sous son baudrier, c’est qu’il avait eu, par hasard, la fantaisie de se coucher sans chemise ce soir-là. — Maintenant que l’usage de la chemise est reconnu comme général pendant la nuit, serait-il bien difficile de trouver des gens avouant qu’ils se sont couchés tout nus ? De ce que Privat d’Anglemont ne put profiter d’une bonne fortune parce que, sous son habit et son gilet boutonnés, il n’avait qu’un faux-col et des manchettes, et n’osa l’avouer, s’ensuit-il que tous les gens de lettres soient toujours sans chemise ? Croyez que si Saint-Aignan l’était venu chercher, notre pauvre Privât, dans la nuit qui suivit sa mésaventure, il l’aurait trouvé

Nu comme il était lorsqu’il vint sur la terre ;

il aurait pu faire de sa visite un récit en vers, et son récit n’aurait rien prouvé.

Passons des preuves négatives aux preuves positives :

Voici ce que dit Furetière, après Ménage : « Chemise […] Ce mot vient de *Camisia*, que les Latins ont employé en cette signification, et qui se trouve dans la loi salique ; qui a été fait de *Cama*, mot étranger qui signifie un lit, comme il fait encore en Espagne, parce qu’on se servait de chemises quand on se mettait au lit. *Camisias vocamus, quod in his dormimus in camis, id est in stratis nostris* (Isidore). » — Nous ne discutons pas l’étymologie ; nous notons la conséquence qui s’en déduit.

Nous avons dit que le Roi avait, outre sa chemise, une camisole (Voy. l’éd. du *Misanthrope*, donnée par M. Ch. L. Livet, p. 137 et suiv. ; p. 145 et suiv.) « Camisole, dit Furetière, petit vêtement qu’on met la nuit, ou pendant le jour. » — *On*, ce n’était pas seulement le Roi, c’était vous, c’était moi, dans la personne de nos ancêtres.

Après les dictionnaires, ouvrons les poètes. Je n’en citerai que deux, un peut-être, qui ont ou qui a publié deux énigmes dans la seconde des trois parties dont se compose le *Recueil des Enigmes de ce temps*, (Paris, Loyson, 1661) : La première partie, comprenant cinquante-cinq sonnets et vingt-trois épigrammes, est de Cotin.

Voici la première (p. 88) :

LXX.VII.

Je touche de plus près la plus cruelle Dame,

Qui me découvre à nu les plus rares beautés.

Elle approuve toujours ces grandes privautés,

Et j’embrasse souvent sans crainte qu’on m’en blâme.

Je sers également l’homme comme la femme,

*Et le jour et la nuit* je suis à leurs côtés,

Mais ils me font souffrir d’affreuses cruautés,

Bien que dedans mes bras ils éteignent leur flamme.

Mon destin ne veut pas qu’on se passe de moi.

Je sers le plus petit, comme le plus grand Roi,

Tantôt des gens cruels et sans miséricorde.

On me trempe, on me bat, on me tord, on m’étend,

On me frotte, on me pend de mon long sur la corde,

Et quelquefois après mon possesseur me vend.

Voici la seconde (p. 75) :

LXV.

Par ma légèreté l’on juge ma finesse.

Vous me voyez femelle, et mâle je naquis.

J’ai le peuple sous moi, l’Eglise et la Noblesse,

Je touche également les Amants et les Dames,

J’accompagne en tous lieux leurs plus secrètes flammes :

Et souvent les moins purs aiment ma pureté.

Je résiste à Thétis, mais hélas ! Son contraire

Peut d’un traître baiser tout à coup me défaire,

En détruisant mes fils, détruire ma beauté.

Le mot des deux énigmes est *Chemise*. — J’y vois la preuve que, au temps des *Précieuses ridicules :*

1o La chemise servait à l’homme comme à la femme ;

2o Qu’elle servait la nuit comme le jour ;

3o Qu’on ne se passait pas de chemise, fût-on le plus chétif mortel ou le plus grand des Rois, puisque

4o La chemise couvrait aussi bien le peuple, sans majuscule, que l’Eglise et la Noblesse, avec majuscules.

Je n’ai pas d’autres exemples sous la main ; mais si M. Cottinet ou quelque autre de nos chers co-moliéristes n’était pas convaincu, peut-être en cherchant bien trouverait-on d’autres arguments à l’appui de la thèse de si haute importance pour nos contemporains et qui les préoccupe tous aujourd’hui.

Dr CHRYSOSTOME II MATHANASIUS.

## Édouard Deluze : Huit vers attribués à Molière

source : « Huit vers attribués à Molière », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome V, no 51, juin 1883, p. 90-91.

[1883

À Monsieur le Directeur du *Moliériste*.

Bonneville (Dordogne), ce 25 mars 1883.

Je connais, Monsieur, le manuscrit dont il est question dans votre no de mars. Je l’ai vu en 1863, à Paris, rue de Sèvres, entre les mains du poète Octave Giraud, rédacteur de la *Presse* et de la *Revue nationale*, et auteur d’une remarquable pièce de vers sur Molière, dont je me suis toujours rappelé ce très beau vers :

« Le grand homme pleurait quand il nous faisait rire ! »

Je regrette qu’elle n’ait jamais été imprimée.

Octave Giraud est mort à Paris, très peu d’années après, et sa famille est venue habiter dans les environs de Bordeaux, à Floirac, je crois, ce qui expliquerait comment ce manuscrit est revenu dans la Gironde.

Giraud, charmant créole, cœur généreux, poète rempli de talent et de sensibilité, attachait fort peu d’importance au manuscrit en question, qu’il me montra comme curiosité. « Cela ne vaut pas — me disait-il — une bonne édition moderne des Œuvres du Grand-homme ». Il ne croyait pas que le poème de la fin fût de Molière. Je pris alors, avec sa permission, copie de quelques vers de ce dernier ouvrage ; je viens de les retrouver sur un portefeuille qui me servait à l’époque, et je vous les envoie :

Les corps furent pressés et s’acquirent un poids ;

La Terre, cet amas des excréments du Monde,

Demeura fixe, et sembla faire choix

Dans le fonds du chaos d’une figure ronde.

Les champs de l’air dès lors devinrent transparents,

La Mer s’émut, son cristal fut liquide,

Et du ciel étoilé la matière fluide

Nous laissa voir enfin ses beaux Astres errants.

Agréez, je vous prie, Monsieur, l’assurance de ma considération la plus distinguée.

Edouard DELUZE

Nous remercions vivement M. Deluze de sa précieuse communication, en le priant instamment de vouloir bien faire appel à ses souvenirs :

Le manuscrit qu’il a vu chez M. Giraud répondait-il exactement au signalement donné par M. Claude Rochefort ?

Quelle était l’étendue et la division du poème auquel appartiennent les huit vers cités, qui sont une imitation plutôt qu’une traduction des vers 496 et suivants du Ve livre du *De Rerum Naturâ ?*

Enfin, ce poème n’était-il pas tantôt en vers libres, tantôt en prose, et le manuscrit présentait-il de nombreuses ratures et corrections ?

G. M.

# Tome V, numéro 52, juillet 1883

## Gustave Larroumet : Molière et Catulle

source : « Molière et Catulle », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome V, no 52, juillet 1883, p. 99-113.

[1883

*Le* *Moliériste* annonçait, dans son numéro de décembre 1882, une nouvelle traduction de Catulle en vers, par M. E. Rostand, avec texte et commentaire de M. E. Benoist. Molière, disait le rédacteur de la note consacrée à ce remarquable travail, Molière lisait Catulle, et le poète latin est « représenté dans l’œuvre du grand comique, si non par des traductions spéciales, du moins par d’incontestables imitations. »

Ouvrez cependant une des grandes éditions de Molière, de celles où le commentaire est le plus étendu et le travail de critique comparative le plus complet, vous y trouverez, pour ne parler que des Latins, les noms de Plaute et de Térence, de Lucrèce et d’Horace ; mais celui de Catulle n’est cité nulle part.

Ce silence d’un côté, de l’autre l’affirmation du critique cité plus haut, nous ont inspiré le désir de relire, en les comparant, Catulle et Molière, pour constater s’il y a véritablement une lacune dans les commentaires de celui-ci, et si l’on peut discerner dans ses œuvres quelque trace appréciable de l’influence de Catulle.

Non seulement cette influence est visible, mais les analogies qui s’offrent au cours de la lecture parallèle des deux poètes sont assez frappantes pour qu’il soit bon d’appeler sur elles l’attention des futurs éditeurs de Molière. Il y a chez celui-ci non seulement des « imitations », mais des « traductions » de Catulle.

Ouvrons d’abord *Les* *Femmes savantes*. Vadius écrit à Philaminte, après sa dispute avec Trissotin : « Je vous envoie Horace, Virgile, Térence et Catulle, où vous verrez notés en marge tous les endroits qu’il a pillés. »[[231]](#footnote-231) De cette mention, nous pouvons déjà conclure que Molière, par cela seul qu’il rangeait Catulle en si glorieuse compagnie, témoignait pour lui une estime particulière, puisqu’il le mettait au nombre des quatre plus grands poètes latins. Nous ne voyons guère que Plaute et Lucrèce dignes d’être joints à cette liste sans la déparer ; mais ni l’un ni l’autre ne jouissaient, au dix-septième siècle, de l’estime qu’ils méritaient et qu’on ne leur refuse plus aujourd’hui. Plaute, malgré ses grands mérites, était regardé comme un écrivain de second rang, très inférieur à Térence[[232]](#footnote-232). Quant à Lucrèce, si Molière, élève de Gassendi, l’admirait assez pour essayer de le traduire, il eût certainement choqué l’opinion moyenne de ses contemporains en le plaçant à côté de Virgile, car alors, pour l’auteur de *De Natura rerum*, les doctrines du savant et du philosophe faisaient tort à la valeur du poète[[233]](#footnote-233).

Ainsi, Catulle n’eût-il laissé dans Molière que son nom jeté de la sorte en passant, nous serions en droit de croire, à défaut de marques plus explicites, qu’il avait certainement été lu et relu par celui qui, dans toute sa carrière, comme aux années de sa jeunesse, ne cessa d’avoir l’antiquité sous les yeux, comme un modèle ou un délassement[[234]](#footnote-234).

Mais, suivons par ordre chronologique les pièces de Molière. Nous allons voir qu’aucun des poètes anciens, pas même des comiques, n’a eu l’honneur d’être plus souvent que Catulle rappelé, imité, traduit par l’auteur des *Femmes savantes*.

Dans *Le* *Dépit amoureux*, cette œuvre de première jeunesse, Molière avait encore présents à l’esprit dans toute leur fraîcheur les souvenirs de ses lectures de collège. Aussi la pièce n’est-elle, comme on l’a remarqué[[235]](#footnote-235), que le développement de l’ode d’Horace, *Donec gratus eram*[[236]](#footnote-236). Joignons Catulle à Horace dans l’influence exercée sur la naissance du premier chef-d’œuvre de Molière. La grande scène entre Eraste et Lucile, au quatrième acte du *Dépit amoureux*, rappelle, bien plus encore que le *Donec gratus,* une des plaintes passionnées de Catulle essayant de s’arracher du cœur, sans y parvenir, son amour pour Lesbie. Nous renvoyons aux originaux le lecteur curieux d’un parallèle complet, nous contentant de citer, avec le début de la pièce de Catulle, quelques vers du rôle d’Eraste. D’abord Catulle :

*Miser Catulle, desinas ineptire,*

*Et quod vides perisse perditum ducas.*

*Fulsere quondam candidi tibi soles,*

*Cum ventitabas quo puellae ducebat*

*Amata nobis quantum amabitur ulla […]*

*Fulsere vere candidi tibi soles.*

*Nunc jam illa non vult : tu quoque, inpotens, noli*

*Nec qua fugit sectore, nec miser vive,*

*Sed obstinata mente perfer, obdura.*

*Vale, puella. Jam Catullus obdurat,*

*Nec te requiret nec rogabit invitam*…[[237]](#footnote-237)

L’amour fut la vie et l’inspiration poétique de Catulle ; aussi la joua-t-il bien souvent, l’éternelle comédie de la brouille et de la réconciliation. N’est-ce pas une scène du *Dépit amoureux*, sans la contrepartie, à vrai dire, et avec un accent de souffrance autrement sérieuse et profonde, qu’il vient de nous donner ? Dans la pièce de Molière il eût reconnu la partie aimable et joyeuse de son histoire ; il eut retrouvé dans les vers suivants un écho de ses propres vers :

C’en est fait ; je me veux guérir, et connais bien

Ce que de votre cœur a possédé le mien…

Je l’avouerai, mes yeux observaient dans les vôtres

Des charmes qu’ils n’ont point trouvés dans tous les autres…

Oui, mon amour pour vous, sans doute, était extrême ;

Je vivais tout en vous ; et, je l’avouerai même,

Peut-être qu’après tout j’aurai, quoiqu’outragé,

Assez de peine encore à m’en voir dégagé :

Possible que, malgré la cure qu’elle essaie,

Mon âme saignera longtemps de cette plaie,

Et qu’affranchi d’un joug qui faisait tout mon bien,

Il faudra se résoudre à n’aimer jamais rien…

Non, non : cherchez partout, vous n’en aurez jamais

De si passionné pour vous, je vous promets…

… Personne, après moi, quoi qu’on vous fasse entendre,

N’aura jamais pour vous de passion si tendre[[238]](#footnote-238).

Il eût vu peut-être dans ceux-ci de Marinette, trouvant enfin Eraste :

Pour vous chercher j’ai fait dix mille pas,

Et vous promets, ma foi… — Quoi ? — Que vous n’êtes pas

Au temple, au Cours, chez vous, ni dans la grande place,

un souvenir de sa propre boutade contre Camérius :

*Te campo quœsivimus minore,*

*Te in circo, te in omnibus libellis,*

*Te in templo summi Jovis sacrato.*

*In Magni simul ambulatione…*[[239]](#footnote-239)

Dans *Sganarelle*, « la suivante » de Célie, déplorant son veuvage, marque ses regrets par cette comparaison classique :

Le précepteur qui fait répéter la leçon

À votre jeune frère a fort bonne raison,

Lorsque, nous discourant des choses de la terre,

Il dit que la femelle est ainsi que le lierre,

Qui croit beau tant qu’à l’arbre il se tient bien serré,

Et ne profite point s’il en est séparé.[[240]](#footnote-240)

Ne serait-ce pas Molière lui-même qui, avec son propre précepteur ou les régents du collège de Clermont,[[241]](#footnote-241) aurait remarqué dans le second *Epithalame* ces vers dont il s’est souvenu plus tard pour appliquer à la veuve ce que Catulle dit de la jeune fille :

*Ut vidua in nudo vitis quœ nascitur arvo*

*Nunquam se extollit, nunquam mitem educat uvam* […]

*Hanc nulli agricolae, nulli coluere juvenci ;*

*Sic virgo dum intacta manet, dum inculta senescit ;* […]

*Cum par connubium maturo tempore adepta est,*

*Cara viro magis et minus est invisa parenti*.[[242]](#footnote-242)

Clymène, des *Fâcheux*, dit à Oronte :

Si pour vous plaire il faut n’être jamais jaloux,

Je sais certaines gens fort commodes pour vous,

Des hommes en amour d’une humeur si souffrante,

Qu’ils vous verraient sans peine entre les bras de trente.[[243]](#footnote-243)

Elle ne fait que retourner, pour l’appliquer aux amants sans jalousie, une invective de Catulle jaloux contre sa maîtresse :

*Cum suis vivat valeatque moechis,*

*Quos simul complexa tenet trecentos,*

*Nullum amans vere…*[[244]](#footnote-244)

Dans *Le* *Misanthrope*, l’aveu si triste que fait Alceste de son amour pour une coquette, qu’est-ce autre chose, sous une forme plus contenue mais aussi douloureuse, que la plainte qui est toujours sur les lèvres de Catulle ?

Alceste

J’ai beau voir ses défauts, et j’ai beau l’en blâmer :

En dépit qu’on en ait, elle se fait aimer ;

Sa grâce est la plus forte…[[245]](#footnote-245)

Catulle :

*Deprecor illam*

*Assidue, verum dispeream nisi amo…*

*Nunc est mens diducta tua, mea Lesbia, culpa,*

*Atque ita se officio perdidit ipsa suo,*

*Ut jam nec bene velle queat tibi, si optima fias,*

*Nec desistere amare, omnia si facias…*

*Odi et amo. Quare id faciam, fartasse requiris.*

*Nescio, sed fieri sentio et excrucior.*[[246]](#footnote-246)

Le même Alceste exprime sa colère contre les faiseurs de méchants vers avec les tours et les expressions de Catulle raillant Suffenus :

Un jour, à quelqu’un dont je tairai le nom,

Je disais, en voyant des vers de sa façon, etc.[[247]](#footnote-247)

Nous ne citons que les premiers vers de la tirade, car elle est dans toutes les mémoires. Ne la retrouve-t-on pas dans celle-ci :

Suffenus iste, Vare, quem probe nosti,

Homo est venustus et dicax, et urbanus,

*Idemque longe plurimos facit versus…*

*Hœc cum leges tu, bellus iste et urbanus*

*Suffenus unus caprimulgus autfossor*

*Rursus videtur : tantum abhorret ac mutat…*

*Idem infaceto est injacetior rure,*

*Simulpoæmata attigit…*[[248]](#footnote-248)

Le « jeune Cléon » dont parle Célimène, qui « de son cuisinier s’est fait un mérite, » mais dont la « sotte personne est un fort méchant plat »[[249]](#footnote-249), ce Cléon est proche parent du Sestius, qui, selon Catulle, n’invite les gens à souper que lorsqu’il a « quelque méchant livre » à leur lire :

*… Tum vocat me, cum malum librumfacit*.[[250]](#footnote-250)

Admettons que les vers cités jusqu’ici ne soient que des réminiscences assez lointaines. Voici maintenant trois morceaux étendus, traduisant des pièces entières de Catulle avec une exactitude si frappante qu’on s’étonne d’avoir à les signaler ici pour la première fois.

À la fin de la *Pastorale comique*, une « Egyptienne » vient chanter trois airs, dont voici le second :

Croyez-moi, hâtons-nous, ma Sylvie,

Usons bien des moments précieux ;

Contentons ici notre envie,

De nos ans le feu nous y convie ;

Nous ne saurions vous et moi faire mieux.

Quand l’hiver a glacé nos guérets,

Le printemps vient reprendre sa place,

Et ramène à nos champs leurs attraits ;

Mais, hélas ! Quand l’âge nous glace,

Nos beaux jours ne reviennent jamais.

Ne cherchons tous les jours qu’à nous plaire,

Soyons-y l’un et l’autre empressés ;

Du plaisir faisons notre affaire,

Des chagrins songeons à nous défaire :

Il vient un temps où l’on en prend assez.

Quand l’hiver a glacé nos guérets… etc. [[251]](#footnote-251)

C’est la perle de l’écrin de Catulle, la pièce ravissante dont le nom seul du poète latin éveille le souvenir chez tous les lettrés :

*Vivamus, mea Lesbia, atque amemus,*

*Rumoresque senum severiorum*

*Omnes unius œstimemus assis.*

*Soles occidere et redire possunt :*

*Nobis cum semel occidit brevis lux,*

*Nox est perpetua una dormienda…*[[252]](#footnote-252)

On regrette que Molière n’ait point conduit sa paraphrase jusqu’au bout et fait passer en français, dans un second couplet, la fin de la pièce, plus exquise encore que le début :

*Da mihi basia mille, deinde centum,* etc.

Presque aussi voisine d’un original aussi connu, le *Moineau de Lesbie,* est cette strophe, que Myrtil, de *Mélicerte*, dit au moineau qu’il veut offrir à sa belle :

Innocente petite bête,

Qui contre ce qui vous arrête

Vous débattez tant à mes yeux,

De votre liberté ne plaignez point la perte :

Votre destin est glorieux,

Je vous ai pris pour Mélicerte.

Elle vous baisera, vous prenant dans sa main,

Et de vous mettre en son sein

Elle vous fera la grâce.

Est-il un sort au monde et plus doux et plus beau ?

Et qui des rois, hélas ! heureux petit moineau,

Ne vaudrait être en votre place ? [[253]](#footnote-253)

Catulle avait dit avec la même idée, le même tour, la même apostrophe :

*Passer, deliciæ meœ puellœ,*

*Quicum ludere, quem in sinu tenere,*

*Quoi primum digitum dare adpetenti*

*Et acris solet incitare morsus,*

*Cum desiderio meo nitenti*

*Carum nescio quid libet jocari*

*Ut solaciolum sui doloris,*

*(Credo, tum gravis adquiescet ardor) :*

*Tecum ludere sicut ipsa possem*

*Et tristis animi ludere curas !*[[254]](#footnote-254)

Lorsque, au troisième acte d’*Amphitryon*, Jupiter vient prédire la naissance d’Hercule, on admire la grande allure et l’ampleur de ces vers, vraiment dignes d’un dieu :

Chez toi doit naître un fils qui, sous le nom d’Hercule,

Remplira de ses faits tout le vaste univers.

L’éclat d’une fortune en mille biens féconde,

Fera connaître à tous que je suis ton support…[[255]](#footnote-255)

C’est le même début que pour la prédiction de la naissance d’Achille par les Parques, dans l’*Epithalame de Thétis et de Pélée* avec une ou deux réminiscences des vers qui suivent :

*Nascetur vobis expers terroris Achilles,*

*Hostibus haud tergo, sed forti pectore notus…*

*Illius egregias virtutes claraque facta*

*Scepe fatebuntur gnatorum in funere matres…*

*Testis erit magnis virtutibus unda Scamandri…*[[256]](#footnote-256)

Terminons enfin cette revue parallèle en citant le portrait de Trissotin, dans *Les* *Femmes savantes* :

Cette intrépidité de bonne opinion,

Cet indolent état de confiance extrême,

Qui le rend en tout temps si content de soi-même,

Qui fait qu’à son mérite incessamment il rit,

Qu’il se sait si bon gré de tout ce qu’il écrit.[[257]](#footnote-257)

Catulle a un trait semblable, moins piquant, à vrai dire, et d’une originalité moindre, dans ce portrait de Suffenus, dont nous avons déjà cité quelques vers :

*Neque idem umquam*

*Æque est beatus ac poema cum scribit ;*

*Tam gaudet in se tamque se ipse miratur*.[[258]](#footnote-258)

Les diverses analogies que nous venons de signaler ne sont pas, nous le reconnaissons volontiers, également incontestables. Nous espérons, toutefois, que la plupart paraîtront justifiées. Pour les autres, si l’imitation peut sembler douteuse, l’identité du fond n’en est pas moins frappante. En ce cas, il ne sera pas sans intérêt de voir comment, à dix-sept cents ans de distance, les mêmes pensées ont été rendues par deux grands poètes. Pour toutes, nous prions le lecteur de se reporter aux autres traductions faites par Molière des poètes latins et reconnues par tous les critiques. Qu’il prenne par exemple ce *Donec gratus eram* plusieurs fois cité au cours de cette étude ; il y trouvera le même procédé de « transposition ». Ce n’est pas le système laborieux de traduction précise dont Boileau offre de parfaits modèles : Molière n’avait ni le loisir ni le goût de s’amuser à ces jeux de lettré. Sa méthode est plus hardie et plus libre[[259]](#footnote-259).

Pour lui, en effet, comme pour La Fontaine, « l’imitation n’est pas un esclavage » ; ce n’est qu’un prétexte à création personnelle. Qu’il s’agisse d’une scène, d’une situation, d’une pièce entière, ou simplement de quelques vers, il agit de même, avec une liberté familière, ne songeant pas à rivaliser avec autrui, mais à se servir pour son œuvre propre de ce qu’il trouve ailleurs et dont il a besoin sur l’heure, plus préoccupé de l’ensemble que du détail, consultant tantôt son imagination, tantôt sa mémoire, puisant dans celle-ci lorsqu’elle lui fournit de quoi féconder celle-là. Nul moins que lui n’est l’homme des subtils artifices et des petites difficultés vaincues. Il fait large et grand. Que lui importe de rester inférieur dans quelques détails s’il triomphe dans l’ensemble ? Certes, dans ses imitations de Catulle, il n’égale pas toujours la grâce, l’élégance, la précision exquise de son modèle, mais quelle revanche il prend au total ! Combien Catulle, qui est digne cependant de toute notre admiration, reste inférieur si on le compare à Molière tout entier ! Qu’est-ce que le *Miser Catulle* au prix du *Dépit amoureux*, ou le *Odi et amo* au prix du *Misanthrope* ?

Depuis longtemps la critique s’occupe de rechercher les sources diverses où s’est alimenté le génie de Molière. Cette longue enquête, qui s’enrichit tous les jours de résultats nouveaux, n’est pas terminée, surtout en ce qui concerne l’antiquité classique. Nous serions heureux d’y avoir contribué pour notre part en appelant l’attention sur un point de détail négligé jusqu’à présent.

Disons, pour finir, que la connaissance intime de Catulle par Molière et la fréquentation habituelle qu’elle suppose n’ont rien qui doive étonner. Outre les divers mérites qui font de Catulle un des plus grands poètes de l’ancienne

Rome et de tous les temps, il en avait un qui devait le rendre cher à Molière : il est par excellence le peintre de l’amour, et de l’amour mélancolique[[260]](#footnote-260). Or, Molière, le poète du rire éclatant, de la satire mordante, du comique en dehors, Molière, par un contraste qui n’est pas rare, était né tendre, facilement amoureux, délicat et sensible en amour, c’est-à-dire destiné à souffrir beaucoup[[261]](#footnote-261). Et, en effet, il souffrit ; car, ainsi que Catulle, il demandait à l’amour plus que l’amour ne pouvait donner à une âme comme la sienne, plus surtout que ne pouvait donner la femme qu’il aima le plus et qu’il eut le malheur d’associer pour toujours à son existence. N’est-il pas naturel, dès lors, qu’une vive sympathie ait porté le mari d’Armande vers l’amant de Lesbie ?

L…

## Achille Duvau : Foie à gauche, cœur à droite

source : « Foie à gauche, cœur à droite », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome V, no 52, juillet 1883, p. 119-121.

[1883

Monsieur le Directeur,

C’est avec le plus vif intérêt que je lis votre Revue, destinée à faire mieux connaître le plus grand génie que la France ait produit, et j’ai noté la plaisanterie de Grosley qui, vous le savez, en a bien fait d’autres, et que M. Marnicouche (tome III du *Moliériste*, p. 207), reproche aux éditeurs du *Molière-Hachette* de n’avoir pas indiquée à l’appui du passage placé dans la bouche de Sganarelle (acte II, scène iv du *Médecin malgré lui*) : c’est une lacune de peu d’importance. Je reprocherais plutôt à Grosley d’avoir ignoré que la réponse de Sganarelle a été inspirée Molière par un fait contemporain.

Jean Morand, chirurgien en chef des Invalides, ayant pratiqué l’autopsie d’un militaire presque octogénaire, constata une transposition complète de tous les viscères. Cette anomalie, cette monstruosité ayant eu beaucoup de retentissement, Molière, qui travaillait alors à sa comédie, et auquel rien n’échappait, en tira parti et prêta à son Sganarelle la réponse que chacun sait et qui est devenue proverbe.

Ce fait est raconté par Isidore Geoffroy Saint-Hilaire dans son *Histoire des anomalies de l’organisation, etc.*, où il est accompagné de cette note :

Suivant l’esprit du temps, l’histoire de l’Invalide de Morand devint texte à nombre de plaisanteries en prose et même en vers. Le quatrain suivant eut l’honneur, assurément peu mérité, de survivre aux autres :

La nature peu sage et sans doute en débauche

Plaça le foie au côté gauche,

Et de même, *vice versa,*

Le cœur à la droite plaça.

La célèbre observation de Morand est aussi, dit-on, ce qui inspira à Molière l’idée de faire placer, dans le *Médecin malgré lui*, le cœur à droite et le foie à gauche. Je ne sais sur quelles preuves repose cette assertion, mais il est certain qu’elle s’accorde avec les dates, la pièce ayant été composée et représentée en 1666.

Geoffroy Saint-Hilaire a commis une erreur, reproduite par M. le Dr Ernest Martin, dans son *Histoire des monstres depuis l’antiquité jusqu’à nos jours*,[[262]](#footnote-262) en attribuant cette découverte à Morand qui, né en 1658, ne pouvait être, en 1666, chirurgien-major de l’Hôtel des Invalides, lequel — comme on sait — ne fut fondé, qu’en 1671. D’après M. Martin, cette découverte serait accidentelle et dûe au célèbre anatomiste Jean Mery, quoiqu’il n’eût que 20 ans à l’époque de la 1re représentation du *Médecin malgré lui,* étant né à Vatan en 1645. Les cours ne suffisant pas à son avidité d’étudier, il emportait en cachette les cadavres chez lui pour les disséquer, et c’est alors qu’il aurait constaté et publié la monstruosité dont il s’agit.

Le fait, du reste, ne serait pas isolé ; Guy-Patin raconte, dans une lettre à Falconnet du 30 décembre 1650[[263]](#footnote-263), qu’il s’est présenté vers la même époque chez un malfaiteur disséqué par le docteur Renier. Il s’agit probablement du fait identique, cité par Geoffroy Saint-Hilaire, de l’assassin d’une des personnes accompagnant le duc de Beau-fort ; il fut roué à Paris en 1650 et son cadavre, disséqué par Riolan, fut reconnu présenter un exemple de transposition des viscères.[[264]](#footnote-264) Riolan le publia dans une dissertation qui fait partie de ses *Opuscula anat*. *varia et noua*, Paris, 1652.

Achille DUVAU.

# Tome V, numéro 53, août 1883

## Édouard Thierry : *Le Misanthrope* (avant la représentation) (*premier article*)

source : « *Le Misanthrope* (avant la représentation) », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome V, no 53, août 1883, p. 131-142.

[1883

À la date du 27 décembre 1665, le théâtre du Palais-Royal suspend ses spectacles. Pour quelle raison ? La Grange ne le dit pas tout de suite. Entre le 27 décembre 1665 et le 21 février 1666, il y a sur son registre une lacune de près de deux mois dont finit par rendre sommairement compte cette double ligne :

MORT DE LA REINE-MÈRE le 20 janvier. Interruption avant et après,

« Après » cela va de soi : un mois de deuil réglé par l’étiquette. « Avant *»* ne s’explique pas de même, au moins pour la fin de décembre et la première quinzaine de janvier. Il est certain que, jusqu’au 17 de ce mois, la maladie de la Reine-mère ne donnait pas de nouvelles inquiétudes et ne changeait rien au mouvement ordinaire de la Cour.

Le 3 janvier, le Roi et la Reine ouvraient la neuvaine de Sainte-Geneviève ;

Le 5, la veille de l’Epiphanie, Monsieur et Madame régalaient le Roi d’un magnifique souper : concert dans la grande galerie du Palais-Royal, comédie dans la petite par les comédiens de l’Hôtel de Bourgogne ;

Le lendemain — et ce jour-là, la Reine-mère était prise d’une fièvre continue — c’était la Reine qui avait fête chez elle ;

Le 8, revue des gens d’armes du Dauphin, passée par le Roi à Grosbois ;

Le 9, pour les fiançailles du marquis du Roure avec Mlle d’Artigny, fille d’honneur de Madame, spectacle à l’Hôtel du duc de Créquy, où le Roi vit jouer l’*Antiochus* de Thomas Corneille ;

Le 11, représentation de gala au théâtre du Marais : *Les Amours de Jupiter et de Sémélé,* la grande pièce à machines, jouée devant le Roi et leurs Altesses royales ;

Le 17 seulement, le danger se manifesta, c’est-à-dire qu’il n’y eut plus à le dissimuler. La Reine-mère était au quatorzième jour de sa fièvre. Après minuit, elle demanda la communion. À partir de ce moment, tout se pressa, tout se précipita : la consternation de la Cour, la douleur du Roi et de son frère, les cérémonies de la religion, les prières et l’œuvre de la mort.

Le 19, Celle qui avait été Anne d’Autriche bénit ses deux fils bien-aimés, inclinés, avec la Reine et madame Henriette, sous ses mains amaigries. Quelques heures encore, elle cessait de vivre ; et, comme si la monarchie impérissable ne pouvait souffrir que la mort donnât, en face, de tels démentis à son orgueil, aussitôt que la Reine-mère eut rendu le dernier soupir, le Roi et la Reine partirent pour Versailles, le duc et la duchesse d’Orléans pour Saint-Cloud, laissant aux morts, suivant la parole de l’Evangile, le soin d’ensevelir les morts.

Que le théâtre de Molière se fût fermé le 17, la troupe devait cette marque de respect au deuil prochain de la famille royale ; mais du 27 décembre 1665 au 17 janvier 1666, il y a vingt et un jours de clôture pour lesquels il faudrait chercher une explication. La première et la plus simple serait l’insuffisance des deux dernières recettes (116 livres le mardi 22 ; 277 livres cinq sous le dimanche), si, dans la situation où se trouvait Molière, la question d’amour-propre n’eût pas dû lui conseiller de maintenir son affiche, précisément pour déguiser cette insuffisance. Une indisposition l’aida-t-elle à le faire et à tout envelopper dans une brusque clôture ? Cela est possible. La santé de Molière ne fournissait que trop aisément le prétexte ; mais ce n’eût toujours été qu’un prétexte, puisque Molière pouvait être malade sans arrêter les spectacles dans lesquels il ne jouait pas. Au demeurant, La Grange ne dit rien ; le plus sûr est sans doute de nous en tenir à son silence,[[265]](#footnote-265) ce qui n’empêcherait pas, s’il y a lieu, un heureux fureteur de découvrir un jour, sur un registre de paroisse ou dans des archives municipales, quelque excursion de la troupe de Molière, à la date indiquée.

Et, pendant cette interruption, les évènements marchaient. Le jour-même où le corps d’Anne d’Autriche était descendu dans les caveaux de Saint-Denis, le 28 janvier, Louis XIV, engagé par son traité avec la Hollande, déclarait la guerre à la Grande-Bretagne. Le 3 février, ordre à tous les Anglais non naturalisés de quitter la France dans un délai de trois mois. Le roi multipliait les revues à côté des grands services funèbres célébrés partout en l’honneur de sa mère. Le mois écoulé, comme la chasse est encore une image de la guerre, Louis XIV se rendit aux fêtes, qui sont aussi les devoirs de la royauté, par une grande chasse à Saint-Germain, et le lendemain les théâtres se rouvrirent.

C’était un dimanche. Molière donna *Sertorius*, la pièce des héros, — on jouait déjà Corneille dans ce temps-là pour élever l’âme de la France guerrière, — et avec *Sertorius*, les *Médecins*. Etrange à-propos, singulière parodie, quand on songe que ces quatre docteurs ridicules, ces consultants si intraitables sur leurs systèmes, si légers sur la vie de leurs malades, étaient précisément ces maîtres de la science, accrédités auprès des fils des dieux, qui avaient tenu six mois entre leurs mains l’existence d’une grande reine, et se partageaient, non sans aigreur, l’honneur de l’avoir tuée selon les règles.

Au reste, en dépit de Molière, prenons garde de donner tort aux médecins plus qu’il ne sied de donner tort à la mort elle-même. La cruelle qu’elle est, il faut bien se l’avouer, n’a pas que les rigueurs dont parle Malherbe. Odieuse quand elle nous touche, indifférente quand elle frappe en dehors du cercle de nos affections, c’est elle, après tout, qui règle la marche de la vie, l’accélère en la dégageant des obstacles, ou l’arrête par moments pour lui imposer le repos qu’elle se refuserait à elle-même. Sans la mort d’Anne d’Autriche, par où Molière aurait-il eu, quand aurait-il eu le loisir de composer *Le* *Misanthrope*?

Angelo Constantini, cité par M. de Tralage, a raconté que *Le* *Misanthrope* fut l’ouvrage de quinze jours.

Si accoutumé que l’on soit à voir Molière se passer du temps pour produire des chefs-d’œuvre, il est assez difficile d’admettre le dire d’Angelo Constantini, et les frères Parfaict n’ont pas même voulu lui faire l’honneur de le discuter.

Examinons-le toutefois ; car l’autorité d’un véritable amateur du théâtre, comme fut M. de Tralage, qui avait beaucoup recueilli dans le commerce des contemporains de Molière, mérite un peu mieux que d’être péremptoirement récusée.

Angelo Constantini, autrement dit Ange Augustin ou Constantin Lolli, ou M. Lange, était le docteur Baloardo de la troupe italienne. Le vieux comédien mourut en 1694, dans le même temps que M. de Tralage écrivait ses notes sur le théâtre. Ils se connurent naturellement, et voici ce qu’Angelo apprit au curieux collectionneur :

Un jour qu’Angelo, se rendant à leur commun théâtre, avait rencontré Molière dans le jardin du Palais-Royal, comme ils se promenaient ensemble, l’acteur italien parla à son ami d’une pièce italienne qu’il avait vu jouer à Naples et qui n’aurait pas été indigne d’être mise en français. La pièce avait pour titre *Le* *Misanthrope*. Angelo en raconta le sujet, il s’étendit sur les détails, sans oublier celui d’un désœuvré qui s’amusait des heures entières à cracher dans un puits pour y faire des ronds. Molière écouta en silence. Quinze jours après, l’affiche du Palais-Royal annonçait la prochaine représentation du *Misanthrope*. Huit jours encore, quinze au plus, la pièce paraissait devant le public, chandelles allumées.

Là-dessus, M. de Tralage se récria, trouvant impossible que des vers aussi achevés que ceux du *Misanthrope* eussent été faits en aussi peu de temps ; mais Angelo Constantini maintint son propos, en ajoutant qu’il n’avait aucun intérêt à ne pas dire la vérité.

Aucun intérêt, à la bonne heure ; mettons toutefois, si l’on veut, le penchant naturel qu’on a toujours à se mettre en scène, à se donner sa part, et la première, dans un évènement quel qu’il soit, ou simplement à rapporter une chose surprenante et qu’on était seul à connaître.

À part ces petits intérêts d’amour-propre, il se peut que le récit d’Angelo fut vrai, pour ce qui le concernait du moins, et qu’Angelo fût de bonne foi, ne sachant les choses qu’à moitié, et n’ayant pas reçu la confidence de Molière.

D’abord, pourquoi le bon docteur parla-t-il à Molière du *Misanthrope italien* ? Fut-ce par hasard, ou ne serait-ce pas plutôt parce qu’il y avait quelque chose dans l’air, comme nous disons aujourd’hui, et que le secret commençait à transpirer, entre les deux troupes, de la pièce que préparait Molière ?

Supposez en effet que, au moment où eut lieu la conversation de Molière avec Angelo, notre *Misanthrope* fût sur le métier, que le travail touchât même à son terme ; supposez enfin que, fermé là-dessus jusqu’au bout, Molière n’ait pas cru devoir s’ouvrir d’Alceste et de Célimène avec un ami peut-être indiscret : quoi de plus simple ? Angelo a conté à Molière la pièce italienne, et quinze jours après *Le* *Misanthrope* est annoncé sur l’affiche. Au bout d’un mois la pièce est jouée. L’homme au puits et aux ronds y figure dans le dernier acte. Angelo l’y retrouve égayant, par addition, une des lettres de Célimène ; l’illusion qu’il se fait d’avoir suggéré le reste est toute naturelle. Il n’a rien imaginé de son chef, et, pour être inexact à son insu, son récit n’en est pas moins fidèle.

Il est toujours assez curieux d’ailleurs, au point de vue des cordiales relations de Molière avec les comédiens de la troupe italienne. Il ajoute un intérêt à ce qui reste des jardins du Palais-Royal en y replaçant Molière qui le traverse ou s’y arrête à deux pas de son théâtre, tantôt seul, tantôt en compagnie de Scaramouche ou de La Grange, de Du Croisy ou de Trivelin, d’Aurélia ou de Mlle Molière.

Quant aux quinze jours d’Angelo, s’il est juste de n’y pas croire, il n’est pas juste non plus de se jeter dans l’extrémité contraire, et de regarder *Le* *Misanthrope* comme l’œuvre lente des années. La vérité est entre les deux exagérations, plus près cependant de la première que de la seconde : celle d’Angelo est d’un homme qui connaissait bien Molière.

Suivant l’apparence, la pensée du *Misanthrope*, jusque-là entrevue de loin[[266]](#footnote-266) et sous divers aspects, commença vers les représentations du *Favori* à entrer dans la sphère des projets plus voisins et qui se rapprochent de l’exécution.

Les chefs-d’œuvre n’inspirent pas que des chefs-d’œuvre et ne viennent pas toujours eux-mêmes d’aussi bonne source. Il n’y a donc rien de trop hasardé à compter *Le* *Favori* parmi les origines du *Misanthrope*, si l’on songe surtout que Molière avait naturellement mis la main à la pièce, qu’il en avait conseillé les remaniements, qu’il en avait dirigé les répétitions, c’est-à-dire qu’il l’avait pénétrée de lui-même dans le détail comme dans l’ensemble et qu’il y avait fait circuler la vie.

Avait-il joué le rôle de Moncade, le Favori ? Cela est bien douteux ; mais ce rôle héroïque devait lui plaire, et, lorsque la pièce eut réussi devant la Cour, quand il eut vu tout ce que la Cour pouvait se laisser dire de vérités hardies, son projet fut arrêté de se refaire le rôle pour lui-même, avec une autre vigueur d’accent, une originalité particulière, dans un mélange nouveau de vérité passionnée et de boutade satirique.

Le dessein pris, restait l’exécution, l’invention même de la pièce ; car un rôle de censeur, d’observateur amer et singulier n’apporte pas avec lui une action toute prête.

Mais avant de chercher l’intrigue du *Misanthrope*, Molière eut d’abord à composer par ordre, à faire apprendre, à faire jouer *L’Amour médecin*. Peu de chose après tout, puisque ce fut l’affaire de cinq jours. *La* *Mère coquette* de de Vizé, montée en concurrence avec celle de Quinault, dut déjà l’occuper davantage, et les répétitions du *Grand Alexandre* lui donnèrent de bien autres soins.

Avec un auteur aussi difficile que Racine, et toujours médiocrement prévenu à l’endroit de la troupe du Palais-Royal, une mutuelle défiance du poète et des comédiens devait les rendre tous impatients et irritables. L’attitude de Racine auprès de Mlle Du Parc, le goût marqué qu’il témoignait pour sa personne aussi bien que pour son talent, aigrissait les susceptibilités et faisait naître les cabales. Il ne fallait pas moins que Molière au milieu pour intercepter les froissements, tempérer la vivacité blessante de Racine et défendre contre lui la méthode qu’il enseignait à ses camarades. Nous savons d’ailleurs qu’il y réussit mal ; puisque tout aboutit à une rupture, et, sans avoir d’autres données là-dessus, quand on cherche à s’expliquer l’énigme de 1’*Alexandre* joué en même temps à l’Hôtel de Bourgogne et sur la scène du Palais-Royal, on peut être à peu près sûr qu’un jour, vers la fin des répétitions, à la suite d’une discussion assez vive, Racine aura quitté le théâtre du Palais-Royal pour n’y plus revenir, en déclarant qu’il retirait sa pièce.

Emportement d’auteur, colère d’amoureux : c’est l’ordinaire. Molière pensa d’abord que Racine ne lui tiendrait pas rigueur, ou plutôt ne se tiendrait pas rigueur à lui-même. Il commença par l’attendre en pressant les études de la tragédie. Quand il ne put pas se dissimuler que la rupture était bien réelle, engagé comme il l’était vis-à-vis du public, il soutint le défi ; mais avec quel secret chagrin, avec quel souci de ce qu’en diraient la Cour et la ville ! Avec quel déplaisir de préparer une joie et peut-être un triomphe à l’Hôtel de Bourgogne ! C’était de quoi lui faire entrer au cœur toute la misanthropie d’Alceste ; mais ce n’était pas pour lui laisser la liberté d’esprit de l’étudier ; il l’étudia quand il eut fermé son théâtre le 27 décembre 1665, et surtout quand il vit le 20 janvier 1666 les autres théâtres fermés comme le sien. Sa défaite disparaissait dans la clôture générale. La mort de la Reine-mère, qui lui apportait ce grand soulagement, lui apportait en outre un loisir imprévu. Du 27 décembre à la réouverture générale du 27 février, le compte se fait tout seul, ce fut une fermeture de deux mois pleins, pendant lesquels Molière s’appartint à lui-même et put se donner tout entier à sa grande comédie.

Pour le moment, la réouverture du Palais-Royal n’amena rien de nouveau. Les affiches étaient mises, la salle était éclairée, voilà tout ; les spectacles à l’avenant, ceux des jours résignés à la solitude, les pièces qui ne comptent plus pour la recette. À mesure que le carême marchait vers la semaine sainte, les pauvres recettes allaient encore s’appauvrissant : *Le* *Menteur* et *Les* *Précieuses*, 99 livres, *Le* *Dépit amoureux* (en cinq actes), 89 ; *L’Étourdi*, 82, trente-deux livres de moins que la plus maigre recette d’*Alexandre.*

On aime à croire que Molière ne jouait plus Mascarille.

Rien à la surface du sol et le travail dessous, c’est l’hiver ; le printemps en sort. Le Palais-Royal avait aussi son hiver : rien au dehors, le travail au dedans ; la stérilité des spectacles annonçait une pièce nouvelle. Molière achevait son *Misanthrope* et, en même temps, ô grandeur du siècle de Louis XIV ! Le mercredi 24 mars, l’abbé Bossuet commençait à prêcher le carême devant le Roi dans la chapelle de Saint-Germain.

La clôture de Pâques vint encore à propos donner du 11 avril au 9 mai, un mois de congé aux comédiens. Jamais Molière ne s’était vu aussi longuement servi du côté du loisir. Au reste, que son théâtre fût ouvert ou fermé, il en était à ce point de son travail où il eût passé par-dessus tout pour arriver à la fin, et il se hâtait d’atteindre sa première représentation en sacrifiant les jours intermédiaires.

Entre le 9 mai et le 8 juin, le Palais-Royal ne donna que six spectacles, deux au lieu de trois par semaine, le mardi supprimé, comme étant le mauvais jour. Spectacle le dimanche, c’était le jour de la petite bourgeoisie ; spectacle le vendredi, c’était celui de la haute société ; encore y eut-il relâche le dernier vendredi.

En résumé, de la fin de décembre 1665 au commencement de juin 1666, pour écrire *Le* *Misanthrope*, Molière put avoir environ six mois, dont presque quatre sans autre affaire. Malgré les circonstances propices, le cas même de maladie écarté, six mois ne semblent pas encore en proportion avec la grandeur de cette création superbe, avec ce caractère de chef-d’œuvre entre les chefs-d’œuvre que lui reconnaît, en le consacrant, l’admiration de deux siècles. Mais quoi ? si le travail patient et obstiné a quelquefois obtenu les effets du génie, le génie a d’autres procédés que la persévérance ; sait-il seulement quels sont ses procédés ? Il crée en vertu d’une force dont il n’a pas lui-même le secret, et les moyens avec lesquels il réalise ses plus fortes conceptions peuvent être ceux par lesquels la médiocrité échoue.

Edouard THIERRY

(À suivre)

## Paul Lacroix : Une représentation du *Misanthrope* à la Comédie-Française pour deux spectateurs (I)

source : « Une représentation du *Misanthrope* à la Comédie-Française pour deux spectateurs », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome V, no 53, août 1883, p. 142-146.

[1883

Mon cher collègue,

C’est un fait, malheureusement incontestable, que les représentations des pièces de Molière furent presque abandonnées par le public, au xviiie siècle, pendant lequel on réimprima cependant bien des fois les Œuvres complètes de notre grand Comique.

Ce fait, que j’ai rappelé souvent avec autant de tristesse que d’étonnement, a trouvé pourtant des contradicteurs *a priori* et des contradicteurs avec semblant de preuves à l’appui. On m’a répondu triomphalement que jamais les Comédiens Français n’ont cessé de jouer Molière, et on a pu opposer, au fait que j’alléguais, le nombre des représentations de ces chefs-d’œuvre, que je disais avoir été si étrangement dédaignés par un public qui avait alors au plus haut degré la passion du théâtre.

Les historiens du Théâtre-Français ont raconté qu’un soir de représentation, la salle paraissant entièrement vide à l’heure de commencer le spectacle, les comédiens résolurent d’éteindre les lumières et de fermer leurs portes. Mais il y avait, dans un coin de la salle, un spectateur qu’ils n’avaient pas vu, et ce spectateur réclama hautement son droit d’assister au spectacle annoncé par l’affiche, puisqu’il avait payé sa place. Les comédiens tinrent conseil et reconnurent, à l’unanimité, le droit invoqué par ce spectateur obstiné ; et la représentation se donna *pour lui seul*. Jamais les comédiens ne remplirent leurs rôles avec plus de soin et de talent ; l’unique spectateur qui assistait à cette représentation, applaudissait aux beaux endroits, en fin connaisseur, et toute la troupe lui sut un gré infini d’avoir si bien jugé et si bien applaudi les meilleurs acteurs de la Comédie-Française.

Cette anecdote a paru généralement aussi fausse qu’invraisemblable, mais on la racontera toujours, et désormais avec le témoignage d’un des deux spectateurs (car il y en avait deux, au lieu d’un) qui assistèrent à cette mémorable représentation.

Il y a, parmi les manuscrits de la bibliothèque de l’Arsenal, un recueil fort intéressant, qui ne forme pas moins de 8 volumes de petit format in-4o . Ce recueil manuscrit, dans lequel nous croyons retrouver l’écriture du comte de Caylus, ne porte aucun titre. C’est une suite de jugements analytiques et critiques sur toutes les pièces de théâtre représentées et imprimées en France, le tout par ordre chronologique, avec une introduction concernant le Théâtre grec et latin et une sorte d’épilogue sur le Théâtre de Shakespeare. Cet ouvrage fait le plus grand honneur aux connaissances scéniques et au goût littéraire de l’auteur anonyme.

Voici ce qu’on lit, à la page 144 du tome 3 (no 3450 du catalogue), en tête d’une notice excellente sur *Le* *Misanthrope* de Molière :

C’est, sans contredit, la meilleure pièce comique de Molière ou de notre Théâtre, Cependant, je la vis très bien jouer hier (7 août 1749), pour moi seul *et un seul homme aux secondes loges.*

Les archives de la Comédie-Française n’ont plus qu’à parler, pour confirmer ou démentir une assertion que j’attribue, je le répète, au comte de Caylus, par simple conjecture, il est vrai : *Le* *Misanthrope*, représenté par l’élite de la Comédie, devant un public composé de deux spectateurs !

P.-L. JACOB, bibliophile.

## Georges Monval : Une représentation du *Misanthrope* à la Comédie-Française pour deux spectateurs (II)

source : « Une représentation du *Misanthrope* à la Comédie-Française pour deux spectateurs », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome V, no 53, août 1883, p. 142-146.

[1883

Cher et vénéré maître,

Vous demandez aux Archives de la Comédie de répondre à l’intéressante note que vous voulez bien nous communiquer.

J’ouvre le registre de 1749-1750 à la date du « Jeudi 7e août 1749 », et j’y lis :

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| ACTEURS. | ACTRICES | 96e REPRÉSENTATION. |
| MM. Le Grand. | Mlles | Le Misanthrope et la Sérénade. |
| Armand. | Lamotte. | 8 billets à 4 liv.… 32 liv. |
| Dangeville. | Grandval. | 8 billets à 2 liv… 16 |
| Bonneval. | Connel. | 9 billets à 1 liv. 10…..13 10 |
| De la Noüe. | Beaumenard. | 52 billets à 1 liv… 52 |
| Paulin.  Deschamps.  Rosely.  Drouin | 13. | Total. 113 10. |

Il y avait donc, non pas 2, mais 77 spectateurs payants, sans parler des billets donnés et des « entrées. *»*

Peut-être n’y avait-il en effet que deux personnes au lever de la toile, et que la salle s’est garnie peu à peu. Quoi qu’il en soit, on fit *relâche* le lendemain, les frais (362 liv. 15 s.) n’ayant pas été couverts.

Je dois ajouter que ce ne fut pas la plus faible recette du mois. L’avant-veille, mardi 5 août, *L’Ecole des femmes* et *Le* *Mariage forcé* n’avaient fait que 59 livres devant 39 spectateurs (ce fut la plus basse recette de l’année). Le mardi 19 du même mois, le *Médecin malgré lui et L’Avocat Patelin* donnent une recette de 96 liv. 10 s., devant 71 spectateurs ; le mardi 26, *Le* *Joueur* et *L’Esprit de contradiction* font 95 liv. 10 s. devant *64* spectateurs. Mais jamais je n’ai vu de recette indiquant *deux* spectateurs. Faute de public, on faisait relâche « pour cause de chaleur. »

L’anecdote me paraît donc suspecte : en tout cas, elle ne saurait se rapporter à la date indiquée. Elle nous sert du moins à constater qu’à cette époque on joue souvent Molière (*Précieuses*, *Ecole des femmes*, *Mariage forcé*, *Misanthrope*, *Médecin malgré lui*, *Tartuffe*, *Amphitryon*, *George Dandin*, *Pourceaugnac*, *Scapin*, *Escarbagnas*), que le vieux répertoire fait peu d’argent, et que *L’Ecole des femmes* est particulièrement malheureuse.

Je ne serais pas étonné que la note fût du comte de Caylus, dont vous avez cru reconnaître récriture. C’était un grand amateur de théâtre, auteur à l’occasion, et surtout un assidu des représentations de la Comédie française. Je relève fréquemment son nom sur le *Journal de dettes* de 1748 et de 1750, (ce qui prouve qu’il ne payait pas régulièrement sa place, à la mode des grands seigneurs) ; l’année 1749 manque malheureusement, je ne puis donc vérifier si le comte de Caylus assistait effectivement, lui 78e, à la représentation du jeudi 7 août 1749.

Georges MONVAL.

## Edmond Cottinet : Le « cabinet » élucidé

source : « Le « cabinet » élucidé », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome V, no 53, août 1883, p. 147-150.

[1883

Après deux siècles de discussion, le dernier venu, le plus humble des Moliéristes pourra-t-il se flatter d’avoir résolu cette fameuse question de cabinet qui s’est « imposée » — pour me servir des fortes expressions du docteur Mathanasius, — « aux meilleurs esprits des deux mondes » ? On en jugera.

Et d’abord, deux points étaient acquis au débat. Le premier, qui fut toujours indéniable, c’est qu’Alceste, en renvoyant au cabinet le sonnet d’Oronte, prétend lui assigner une place fâcheuse, en rapport avec son peu de mérite.

Le second, c’est que le mot *cabinet* ne désignait rien de semblable en 1666, surtout point un cabinet d’aisances, et qu’il s’appliquait couramment à un petit meuble à tiroirs, où les dames serraient leurs joyaux.

La démonstration surabondante de cette acception par le docteur Mathanasius a marqué dans le numéro de février, présente année, et c’est celle où le docteur s’est arrêté, avec la plupart des commentateurs.

D’où cette conséquence étrange que, pour témoigner de son mépris envers le sonnet d’Oronte, Alceste l’aurait logé en la compagnie des plus précieux bijoux.

Voilà une logique à laquelle le bon sens de Molière ne nous a point habitués. Aussi, dès longtemps, nombre de scoliastes, la jugeant insuffisante, se sont-ils décidés à esquiver toute explication topique et à déclarer de leur autorité privée que : « du temps de Molière, des vers bons à mettre au cabinet ne signifiaient autre chose que des vers indignes de voir le jour et de recevoir les honneurs de l’impression. »

Ainsi s’exprime Aimé-Martin dans une note du Molière de Lefèvre, page 285. Littré lui-même, le sagace Littré, à la page 446 de son *Dictionnaire*, n’a pas eu honte d’adopter une aussi pauvre leçon. Voici sa glose : « Sonnet… bon à mettre au cabinet, c’est-à-dire à être gardé en portefeuille, non publié. Mol., *Misanthr*., I, 2. »

Tant d’impuissance ou tant de contradiction n’ayant pu me satisfaire, je me dis un beau jour qu’il fallait absolument retrouver l’acception, à la fois dédaigneuse et polie, du mot *cabinet*, telle qu’un Alceste avait dû la concevoir, et voici ce qui m’a tout de suite sauté aux yeux.

Le chef-d’œuvre de l’ébénisterie au xviie siècle, le *scrigno* des Italiennes, le *cabinet* des Françaises, prêta de bonne heure son nom à un genre particulier de recueils poétiques. Transformé en livre, le *Cabinet* fut l’écrin des sonnets et des rondeaux à la mode, de la poésie quintessenciée, chère aux dames.

Tel parut Le Cabinet ou trésor des nouvelles chansons recueillies des plus rares et excellents esprits modernes, à Paris, par Godefroy de Billy, en 1602.

Tel, le fameux *Cabinet satyrique,* imprimé en 1618, par Billaine.

Ou bien encore Le Cabinet des Muses ou nouveau recueil des plus beaux vers de ce temps, à Rouen, en 1619.

Tel enfin, Le nouveau Cabinet des Muses, ou l’élite des plus belles poésies de ce temps, par le sieur de la Mathe, à Paris, en 1658[[267]](#footnote-267).

La seconde édition de ce dernier Cabinet fut mise en vente en 1665, à la veille du *Misanthrope*, et il est fort possible que Molière en ait rencontré un exemplaire sur la table de sa femme. Les *Cabinets* traînaient chez les belles, comme firent plus tard les *Almanachs* et les *Etrennes*.

Et qui sait si les Saumaises futurs ne se tortureront pas à expliquer ce que les écrivains de 1800 entendirent par des *vers d’Almanach*, des vers *bons à mettre à l’Almanach*, lorsque seront totalement oubliés les fades Cabinets qui s’intitulaient, au commencement de notre siècle, *Almanach des Muses*, *Almanach des Beaux-Esprits*, etc. ?

Eh bien, Alceste ne l’entendit pas autrement que nos pères. Un sonnet bon à mettre au Cabinet fut pour lui un sonnet bon à mettre au *Cabinet des Muses*, ou à tout autre recueil semblable, en dépit de l’excellence attribuée bénévolement par les éditeurs aux auteurs des fadaises qu’on y rencontrait. Peu sensible à la réclame, Alceste n’ajoute-t-il pas, sans interruption :

Vous vous êtes réglé sur de méchants modèles,

sur le modèle des poètes du *Cabinet*, comme nos pères eussent dit, des poètes de l’*Almanach.*

Allons, me donne-t-on cause gagnée ? Je m’en tiendrais presque sûr, si les éditeurs daignaient à l’avenir imprimer le mot qui nous a servi de champ de bataille, tel qu’il se lisait aux premières éditions, avec un C majuscule. Quand on lira de nouveau :

Franchement, il est bon à mettre au Cabinet ;

Vous vous êtes réglé sur de méchants modèles,

on ne songera plus à l’interprétation saugrenue ou à l’interprétation biscornue, et l’on reconnaîtra d’un coup d’œil que, faisant parler un courtisan, un noble esprit, le fils de sa prédilection, Alceste enfin, Molière était également éloigné de mettre dans sa bouche une grossièreté ou un non-sens.

Edmond COTTINET.

# Tome V, numéro 54, septembre 1883

## Édouard Thierry : Histoire du théâtre de Molière. *Le Misanthrope* (*deuxième article*)

source : « Histoire du théâtre de Molière. *Le Misanthrope* (2e article) », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome V, no 54, septembre 1883, p. 163-171.

[1883

Tout est pour étonner, dans *Le* *Misanthrope* : une comédie sans précédent, qui ne se propose pas de mettre les rieurs de son côté contre un certain travers, mais de se mettre du côté de ce travers contre les rieurs et de se concerter avec lui pour dire son fait à la société tout entière ; une satire en cinq actes, non pas la censure des lettres et des auteurs contemporains comme celle qu’exerçait Despréaux, mais la censure des mœurs, de l’usage, de l’étiquette, du courtisan, de la magistrature, de l’état lui-même, et dans quel temps ? Dans un temps où la royauté couvre tout, où la royauté ne veut pas que l’état ait un autre nom que le sien, et où l’on ne saurait toucher à quoi que ce soit, qui ne soit la royauté elle-même.

Cinq actes remplis presque par un seul rôle, et ce rôle si particulier que le même personnage est à la fois le « ridicule » et le plus honnête homme de la pièce, sans que le rire provoqué par ses incartades fasse autre chose que de porter jusqu’à l’admiration la considération publique ; une œuvre comique d’un ordre si élevé que de nos jours, durant les interrègnes des grands acteurs tragiques, elle a presque suffi à remplacer leur répertoire, et à représenter le grand art aussi bien que la tragédie.

Ajoutez, pour dernier contraste, un ouvrage d’esprit qui ne ressemble qu’à lui-même, conçu d’une pensée unique (comment ne pas le croire à l’unité d’impression dont il vous saisit ?), composé toutefois d’éléments étrangers l’un à l’autre, et qui ne dissimulent pas leur diverse origine.

Sur quoi repose l’intérêt dramatique du *Misanthrope*? Sur le combat que se livrent en s’aimant (car Célimène aime Alceste, quoi qu’elle en ait,) ces deux dominateurs obstinés chacun à vaincre l’autre et qui, ne pouvant se réduire, quittent la lutte également blessés, sans vainqueur ni vaincu.

Ce combat, qui commence dès l’entrée de Célimène et qui ne cesse ou ne s’interrompt qu’à la chute du rideau, a ses deux reprises les plus terribles au quatrième et au cinquième acte, surtout au quatrième.

C’est là qu’Alceste, armé de la lettre livrée à Arsinoë par Oronte, cherche Célimène afin de la confondre, éclate à sa vue, s’emporte jusqu’à oublier, peu s’en faut, qu’elle est femme, et, de cette violence dont il a honte, passe à sommer la coupable de se justifier devant lui comme devant son juge, redescend par degrés à la supplier de se défendre, à l’absoudre même avant qu’elle se soit défendue, à finir par lui jurer un amour dont l’expression passionnée amusait les délicats du dix-septième siècle comme la plus folle de ses incartades.

La scène est admirable ; mais d’où vient-elle ? De *Don Garcie de Navarre* *ou le Prince jaloux*, cette tragi-comédie imitée de l’espagnol et morte en naissant, par laquelle Molière avait dû payer en 1661, comme on paie inévitablement tous les grands succès, la fortune des *Précieuses ridicules* et du *Cocu imaginaire*.

La situation n’est pas la même dans *Don Garcie* et dans *Le* *Misanthrope*. Ainsi que le prince de Navarre, Alceste est ombrageux et jaloux ; ainsi que lui, il a entre les mains une lettre qui lui met dans le sang la fièvre de la jalousie : voilà les points de ressemblance ; mais la lettre de Célimène écrite à Oronte est plus qu’une faute envers Alceste, tandis que la lettre de Done Elvire écrite à Don Garcie, sans les circonstances singulières qui n’en font retrouver qu’un fragment énigmatique, serait pour lui le comble de ses vœux.

Célimène est une imprudente qui joue incessamment à se perdre ; Done Elvire est une vaillante qui peut sacrifier son bonheur, mais qui ne hasarderait jamais sa gloire. En résumé, Célimène est une coquette, Done Elvire est une héroïne. Il n’importe ; Molière se contente d’échanger les deux noms, et le langage de l’héroïne devient celui de la coquette. Vérité chez l’une, artifice chez l’autre, voilà tout ; et Molière prend si peu le soin de donner le change à la mémoire de ses spectateurs qu’il semble plutôt compter sur elle pour renvoyer un lointain écho.

La seule insinuation que Célimène jette négligemment afin de ne pas rester sans réponse :

Et si c’est une femme à qui va ce billet ?

Ne repose sur aucune vraisemblance. Célimène n’a eu ni le temps, ni le moyen de s’assurer que son billet ne lui en donnait pas le démenti. Quant à supposer que toutes ses lettres sont ajustées d’avance de manière à lui préparer le même faux-fuyant, cela n’est pas possible. Célimène ne prend pas tant de précautions et nous connaîtrons plus tard la première ligne de sa lettre à Clitandre : « Vous êtes un étrange homme de blâmer mon enjouement. » Non, l’audacieuse échappatoire de Célimène n’est qu’un souvenir des détours ironiquement suggérés par Don Garcie à Done Elvire :

Mais ce sera sans doute, et j’en serais garant,

Un billet qu’on envoie à quelque indifférent,

Ou du moins, ce qu’il a de tendresse évidente

Sera pour une amie ou pour quelque parente.

Au rôle d’Eliante, — le plus modeste des rôles aimables, le plus aimable des rôles modestes, — si Molière veut ajouter quelque chose qui puisse faire applaudir Mlle de Brie, il lui trouve pour le second acte un joli couplet :

L’amour pour l’ordinaire est peu fait à ces lois,

Et l’on voit les amants vanter toujours leur choix…

D’où tire-t-il ce joli couplet ? On le sait : de la traduction qu’il a essayée sur le 4e livre de Lucrèce, de ce célèbre dizain :

Nigra melikr00s est : immunda et fœtida akosmos…

dont les poètes de la comédie se sont déjà fait un lieu commun avant lui.

La scène de Célimène avec Arsinoë, où la prend-il ? On l’ignore ; mais hasarderait-on beaucoup à supposer qu’elle était faite avant *Le* *Misanthrope*? En la regardant d’un peu près, on s’aperçoit bientôt que, si elle pénètre profondément dans l’action par ses suites, elle s’y introduit sans préparation à son début.

Et d’abord, Molière, en commençant sa pièce, savait-il lui-même ce que deviendrait le rôle d’Arsinoë ? C’est dans la première scène du premier acte que Philinte en prononce le noM. Philinte, l’esprit net et calme de la pièce, le galant homme sans prévention, inquiet du singulier choix où s’engage le cœur d’Alceste, rappelle à son ami deux partis bien mieux faits pour un homme de son caractère et qui viennent d’eux-mêmes au-devant de lui :

La sincère Eliante a du penchant pour vous,

La prude Arsinoë vous voit d’un œil fort doux.

Si Philinte s’étonne de ce qu’entre Célimène et Arsinoë Alceste ne donne pas la préférence à la seconde, bien plus, s’il la met sur la même ligne qu’Eliante dont il est discrètement épris, il témoigne pour elle une estime toute particulière, et, lorsqu’il dit « la prude Arsinoë », c’est un titre d’honneur qu’il lui donne avec tout le monde.

Prude véritable, belle et jeune aussi sans doute, au premier acte, au troisième Arsinoë se trouve être une fausse prude, une coquette sur le retour et réduite, comme l’Oronte de *Tartuffe*, à l’hypocrisie.

Cette Oronte en action, devenue femme d’intrigue et poussée dans les cabales, vient chez Célimène sans y être invitée, sans y être attendue, sans aucune raison qui soit dans la logique de ses intérêts, de son caractère ou de son personnage.

Elle est jalouse de Célimène. Elle veut lui enlever Alceste. Quel coup de partie en effet, si elle pouvait attacher à son char ce singulier homme de bien, cette vertu à côté, et plus encore au-dessus, de l’ordinaire. Voilà son but ; cela est clair. Quant aux moyens de l’atteindre, elle doit en avoir essayé plusieurs ; mais le pire assurément, surtout si elle n’a pas réussi à attirer Alceste chez elle, c’est de se fermer la porte de Célimène.

Qu’espère-t-elle donc en se brouillant avec celle-ci ? car elle ne se flatte pas de lui faire prendre pour une marque d’amitié le soin hasardeux de lui venir dire en face des vérités désobligeantes. Ne cherchons pas dans Molière ce qui n’y est pas. Il n’y a pas là de surprise et de malentendu ; la scène n’a rien de douteux ni d’équivoque : Arsinoë entre chez Célimène en ennemie. Sur l’invitation que la jolie coquette lui fait naturellement de s’asseoir, elle répond brièvement qu’il n’est pas nécessaire, et elle a raison ; c’est debout qu’on se tient pour le combat. À la façon dont elle attaque, on sent qu’elle est sûre de vaincre, soit ; ce n’est pas tout non plus que de vaincre : quel sera le prix de la victoire ? Supposons qu’Arsinoë l’emporte ; mais dans ces joutes d’esprit et de malignité, du moment où il n’y a pas de témoins, il n’y a pas de triomphe. Passe encore si les deux marquis restaient là pour juger les coups ; mais d’abord, en montant au hasard chez Célimène, Arsinoë ne pouvait pas compter sur leur présence, et aussitôt qu’ils se retirent elle n’a plus de raisons pour engager la partie. La galerie manque. Sans la galerie, Célimène vaincue ne sera pas humiliée, et si l’avantage lui reste, quelle confusion pour celle qui est venue à plaisir chercher une défaite ! De quelque façon que ce soit, l’entreprise d’Arsinoé était au moins une entreprise inutile.

Où vais-je cependant ? Et comment ne me suis-je pas encore aperçu que ma critique manque de respect au Maître incomparable ? C’est qu’elle n’est pas ma conclusion, elle ne fait qu’y conduire et que la préparer. Ma conclusion, la voici, c’est une admiration d’autant plus profonde pour ce prodige du génie qui anime tout, relie tout, reconstruit tout, réorganise tout, souffle sur la mort même et y fait renaître la vie !

La vie ! La vie ! C’est elle qui respire et qui palpite dans toute l’œuvre de Molière, c’est elle qui en fait l’inimitable caractère et la marque souveraine. Pas plus à Molière qu’aux autres enfants des hommes, il n’a été donné d’échapper à la loi de l’imperfection ; mais à personne, comme à lui, il n’a été donné de regarder les personnages de sa comédie et de pouvoir répondre à la critique en jouant sur le mot de Galilée : Et cependant ils vivent !

Les autres figures de notre théâtre comique, celles qui ont commencé par une heureuse ressemblance avec la vie, se réduisent peu à peu à la silhouette. Elles ont le profil, la netteté et l’esprit du dessin. Celles de Molière ont le muscle et le sang. Avec le muscle et le sang, avec l’os et la chair, Alceste a la passion et la pensée. Il vit, il est Alceste, comme Célimène est Célimène, comme Arsinoé est Arsinoé, comme Philinte est Philinte. Autant de personnalités dont chacune a ses traits, ses qualités et ses travers, sa manière d’être, ses habitudes et son histoire connue. Voir jouer *Le Misanthrope*, c’est assister au dix-septième siècle, toujours présent, impérissable dans l’immortalité du chef-d’œuvre de ses chefs-d’œuvre.

Grimarest, qui ne se refusait pas le plaisir d’accommoder l’histoire à son gré, a trouvé piquant de raconter que le chef-d’œuvre de Molière n’avait été goûté ni de la Cour ni des petites gens, qu’il le sentit dès la première représentation et se mit tout de suite à écrire *Le* *Médecin malgré lui* pour soutenir le spectacle, ce qui fit que le chef-d’œuvre fut sauvé par la farce.

La postérité enchérissant là-dessus pour venger Molière de ses contemporains, la chute du *Misanthrope* a passé en tradition et il n’est guères de commentateur, depuis Grimarest, qui n’ait tenu à honneur de gourmander le dix-septième siècle sur cette erreur imaginaire.

Taschereau, le premier, eut le mérite de ne pas s’en tenir à la légende. Il rechercha les preuves et s’assura qu’elles allaient toutes contre le dire de Grimarest. Il lui en a donné le démenti le mieux motivé ; mais son démenti n’a pas encore fait assez d’impression. C’est une cause à instruire une seconde fois ; on me permettra de l’étudier de nouveau. Je reprends les choses à la date de la première représentation, qui fut le 4 juin 1666, et je commence par appeler l’attention du lecteur sur cette date du 4 juin, du mois où le printemps se brûle déjà à l’été.

Il n’y a rien de nouveau sous le soleil, et le soleil lui-même n’est pas un ennemi nouveau pour le théâtre. De tout temps, la belle saison a fait baisser les recettes, et, au dix-septième siècle aussi bien que de nos jours, les auteurs en crédit se souciaient peu d’être joués dans la saison improductive.

Auteur accrédité comme l’était Molière, s’il n’eût pas été en même temps son propre directeur, peut-être n’aurait-il pas permis que son *Misanthrope* fut représenté pour la première fois au seuil de l’été ; mais il avait charge de théâtre ; s’il réservait sa pièce pour l’hiver, c’était le théâtre qu’il sacrifiait ; il aima mieux sacrifier sa pièce.

Voilà ce qu’il ne faut pas perdre de vue quand on examine les recettes du *Misanthrope*. Elles ne sont pas l’expression exacte du succès de la pièce ; elles n’en donnent la mesure qu’à une condition, c’est qu’on leur tiendra compte de la saison qui leur fait échec, comme on tiendra compte à l’auteur de son sacrifice volontaire.

Ed. THIERRY.

(À suivre).

## Paul d’Estrée : Pinchesne et Molière

source : « Pinchesne et Molière », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome V, no 54, septembre 1883, p. 180-187.

[1883

Les deux pièces que nous adressons au *Moliériste* (nous ne pouvions frapper à une porte plus hospitalière) n’ont été signalées, que nous sachions, par personne.

En vain les avons-nous cherchées d’abord dans la savante et curieuse *Bibliographie* de M. Paul Lacroix, puis dans les annales si intéressantes du *Moliériste* : nous n’en avons découvert aucune trace dans ces deux recueils, les plus complets et les plus compétents que nous ayons jusqu’à ce jour en matière de bibliographie moliéresque.

À vrai dire, qui se serait avisé d’aller les dénicher dans les poésies d’Etienne-Martin de Pinchesne, l’éditeur grotesque des œuvres de son oncle Voiture et l’auteur ridicule de sonnets si rudement maltraités par Boileau ?

La première se trouve à la page 141 des poésies héroïques du sieur de pinchesne *où se voient les éloges du roi, des princes et princesses de son sang, et de toute sa cour*, à Paris, chez André Cramoisy, rue Saint-Jacques, au sacrifice d’Abraham, proche Saint-Severin, 1670, in-4 avec privilège du Roi[[268]](#footnote-268). 1

Cette pièce est intitulée :

SONNET A M. DE MOLIERE

sur son poème de la gloire du val de grâce

La gloire de Mignard, Molière, fait la tienne,

Et tu nous peins si bien les beautés de son art,

Qu’aux fruits de son Pinceau ta plume prend sa part,

Et marque en même écrit ta grandeur et la sienne.

Si jamais l’Italie ou la Grèce ancienne

Surprirent l’Univers de leurs grâces sans fard,

Les vôtres sur les leurs règnent à cet égard,

Et n’ont rien qui partout votre nom ne soutienne.

Ce grand Dôme superbe aux yeux des regardants,

Egalement pompeux, et dehors, et dedans,

Presque à l’Eternité ravira tout le monde.

Mais ce divin écrit fait avec tant de soin,

Dont ta main de Mignard le chef-d’œuvre seconde,

Ira malgré le temps encore bien plus loin.

La seconde pièce, beaucoup plus intéressante, comme on le verra par la suite, fait partie d’un autre recueil in-4, qui ne porte ni date, ni nom de libraire, et qui est intitulé simplement :

Addition de quelques pièces nouvelles faites depuis l’impression des premières[[269]](#footnote-269).

À la fin de cette sorte de supplément, sous la rubrique : Civilités galantes de l’auteur en envoyant a ses amis les présents de son livre, se déroule toute une suite de dédicaces où nous découvrons celle-ci :

À MONSIEUR DE MOLIÈRE

Sois juge, célèbre Molière,

Si j’ai d’une veine écolière

Traité les vers qui sont ici :

De savoir quelque chose en mon art je me vante,

Si ta muse habile et savante

Les lit sans y trouver de si.

Homme ponctuel et méthodique (son métier le voulait : il était contrôleur de la maison du Roi), Pinchesne croit devoir nous apprendre qu’il « a écrit de sa main sur le premier feuillet de son livre » chacune de ces dédicaces, avant de les faire tenir à leur adresse respective.

Renseignement précieux sous son apparente puérilité ; car l’heureux possesseur d’un exemplaire qui porterait manuscrite « la civilité galante de l’auteur à Monsieur de Molière » serait certainement propriétaire d’un livre ayant appartenu à la bibliothèque de notre illustre Comique.

Etienne-Martin distribuait encore assez libéralement les exemplaires de ses œuvres ; il est vrai que le présent était de médiocre valeur, en raison inverse sans doute du mérite des personnages auxquels il était destiné. En voici du reste la liste :

MM. de l’Académie française, M. Chapelain, M. Charpentier, M. de Corneille, M. l’abbé Ménage, M. Perrault, M. Nublé, M. Conrart, M. l’abbé Cotin, M. de Racine, M. de Puymorin, M. Boileau des Préaux, Mme la comtesse de La Suze, Mlle de Scudéry, M. Amauld, M. Sorel, M. l’abbé Tallement, Mlle des Jardins, M. Le Nôtre, M. Mignard, M. de Nanteuil, MM. Beaubrun, M. de Linière, etc.

Quel pouvait bien être ce livre envoyé à de si grands et si glorieux personnages ?

Un exemplaire (no 6936) des « Poésies héroïques » appartenant à la Bibliothèque de l’Arsenal, nous fournit à cet égard de précieux renseignements. Il porte sur sa feuille de garde la dédicace manuscrite que les « Civilités galantes » des « Additions » mettent à l’avoir de Mlle de Scudéry. La signature de « son très humble serviteur de Pinchesne » dissipe toute incertitude. Les « Additions de quelques pièces, etc » sont donc bien d’Etienne-Martin ; et l’*ex-dono* de l’auteur, à l’adresse de Molière, est également l’œuvre de Pinchesne.

Puisque le culte que nous avons voué à la mémoire de notre premier poète comique nous a fourni l’occasion de nous occuper incidemment d’Etienne-Martin de Pinchesne, on nous permettra de consigner ici quelques renseignements sur ce pauvre diable de poète, à qui les biographies n’ont pas daigné consacrer une ligne.

Il était de bonne famille et jouissait d’une certaine fortune.

Sa publication des œuvres de Voiture, qui échauffa si fort la bile de Tallemant des Réaux, lui ouvrit les portes de l’hôtel de Rambouillet. Dans ses « Poésies mêlées »[[270]](#footnote-270) il rappelle à Mme de Montausier le fameux roman d’*Alcidalis* qu’elle écrivit en collaboration avec Voiture et qui resta inachevé.

Pinchesne fut en relation d’amitié avec les gens de lettres de son temps, Perrault, Montreuil, Costar, Nublé, Charpentier. D’ailleurs, il tenait table ouverte et se montrait joyeux compagnon.

Ses « Œuvres mêlées » ne sont en partie qu’une longue description de ces agapes pantagruéliques où la verve ne manquait pas plus que l’appétit. Car si la muse héroïque d’Etienne-Martin est mortellement ennuyeuse, sa muse badine est toujours vive de ton et d’allure. Le vers répond gaillardement à la pensée. Lisez plutôt cette épigramme sur le parasite Montmaur[[271]](#footnote-271) :

EPITAPHE DE MONTMOR,

FAITE DE SON VIVANT, COMME BEAUCOUP D’AUTRES.

Ci-git un pédant parasite

Que l’amour seul de la marmite

Rendit fameux par l’Univers,

Et qui, plein d’une faim extrême,

Mange encore après la mort même,

Au lieu d’être mangé des vers.

Quand ses dents auront fait la guerre

À tout ce qui vit sur la terre

Et n’auront plus de quoi ronger,

Son ventre affamé se propose,

Pour dernier repas, de manger

Le Temps qui mange toute chose.

Nous empruntons à ses « Poésies mêlées » un rondeau assez joliment tourné :

DEMANDE D’UN BAISER

Un baiser chaud et tout de flamme,

Pris sur les lèvres d’une dame,

Tant soit peu long et savoureux,

Du tourment d’un cœur amoureux 1

Est le plus souverain dictame.

Votre bouche donc ne me blâme,

Si de sa faveur je réclame

Au fort de mes maux rigoureux,

Un baiser.

Souffrez qu’en vos bras je me pâme,

Et que tout prêt de rendre l’âme

Du feu qui me rend langoureux,

J’applique à mes maux douloureux,

Tout de miel, de rose et de basme

Un baiser.

Enfin, dans ses « *Amours et poésies chrétiennes* »,[[272]](#footnote-272) à côté de ce vers devenu proverbial :

« La vertu tôt ou tard trouve sa récompense » (Amours d’Armide)

nous cueillons un sonnet que Voiture, l’oncle de Pinchesne, n’eût certes pas désavoué :

SONNET XXIV

Le jour n’est pas si beau qu’Iris me semble belle,

Et je ne me saurais lasser de l’admirer ;

Plus j’arrête mes yeux à la considérer,

Plus je trouve d’attraits et de charmes en elle.

Elle a le teint plus frais qu’une rose nouvelle ;

Son bras peut en blancheur aux lys se comparer ;

Et sans avoir recours à l’art de se parer,

Rien n’égale en éclat sa grâce naturelle.

J’aime tantôt à voir ses cheveux négligés

Se jouer sur sa gorge, en désordre rangés ;

Tantôt son sein caché sensiblement me touche.

Mais rien ne me plaît tant, qu’alors qu’en souriant

Elle nous laisse voir ces perles d’Orient

Qu’enferment deux rubis au trésor de sa bouche.

Voilà en vérité un bien mince bagage ; et peut-être eût-il été plus sage de n’en pas encombrer une Revue où les places sont rares et le terrain précieux. Mais le nom et le souvenir de Molière protégeront l’humble poète qui a su mettre son œuvre sous l’égide du plus grand de ses confrères et de ses contemporains.

Paul d’ESTRÉE.

# Tome V, numéro 55, octobre 1883

## Édouard Thierry : Histoire du théâtre de Molière. *Le Misanthrope* (*troisième article*)

source : « Histoire du théâtre de Molière. *Le Misanthrope* (3e article) », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome V, no 55, octobre 1883, p. 195-202.

[1883

La recette du 4 juin fut fort belle, 1 447 livres 10 sous, d’autant plus belle que Molière ne pouvait pas avoir la Cour, puisque le Roi, la Reine et le Dauphin étaient à Fontainebleau.

Étant donné qu’il fallait mettre le public dans son tort vis-à-vis de la pièce, on a dit que le parterre avait commencé avec elle par un malentendu, et que, s’apercevant de sa méprise, il en avait gardé rancune à l’ouvrage, d’où sa froideur pendant tout le reste de la représentation.

C’est l’histoire du sonnet d’Oronte, applaudi comme un chef-d’œuvre jusqu’au moment, où Alceste, donnant une leçon de bon goût au poète de cour, se trouva la donner à tout le monde.

Histoire suspecte. Qu’un applaudissement général ait suivi la lecture du célèbre sonnet, comment en aurait-il été autrement ? On applaudit bien encore de nos jours au même endroit. Est-ce le sonnet ? Evidemment non, mais c’est le comédien. On aurait eu grand tort, le 4 juin, de ne pas faire de même. C’était Du Croisy qui jouait Oronte. Est-ce que Molière avait oublié de l’avertir qu’Oronte est un ridicule ? Est-ce qu’un comédien comme Du Croisy avait besoin d’en être prévenu autrement que par son rôle ? Est-ce que, pendant toute la scène du premier acte, Oronte joue un autre personnage que celui d’un sot de qualité ?

C’est comme un sot qu’il se présente, ou plutôt qu’il se précipite, le visage en feu, avec toutes les contorsions de la politesse à la mode, juste dans le moment où Alceste donne à fond de train contre ce qu’il appelle les convulsions de la civilité.

C’est comme un sot qu’il vient lire à Alceste un sonnet évidemment fait pour Célimène. C’est comme un sot qu’il trahit sa vanité d’auteur par toutes les précautions que sa fausse modestie prend d’avance avec la critique. C’est comme un sot enfin qu’il se complaît et s’admire dans la lecture de son chef-d’œuvre. Le public n’a donc pas pu prendre le change et se figurer qu’on lui donnait à applaudir ce que l’acteur poussait à la caricature.

Sur ce sonnet proverbial, il y a eu une méprise, en effet, mais une autre méprise, et celle-là dure encore. Depuis deux siècles, on a regardé la plainte d’Oronte à Philis comme un hors-d’œuvre amusant, sans vouloir remarquer qu’il n’était rien de moins que le portrait de Célimène ou de la coquetterie, l’exposition de la pièce et la préparation du dénouement : mais, comme on voit, ce n’est pas cette distraction qui aurait pu empêcher le *Misanthrope* de passer tout de suite pour un chef-d’œuvre. Laissons donc de côté l’épisode du sonnet. Si *Le* *Misanthrope* est tombé à la première représentation, ce n’est pas parce que le public a boudé Molière de lui avoir tendu un piège ; mais la preuve que Molière n’est pas tombé à la première représentation, et cette preuve-là est décisive, c’est que la recette du second jour a dépassé de 167 livres celle du premier (1614 livres dix sous)

Après ce gros chiffre, on descend à 886, on remonte à 972 ; mais ce sont encore de très belles recettes pour le temps des chaleurs ; puis on arrive à l’interruption du dimanche 13, qui pourrait en effet donner lieu de croire à quelque fâcheux imprévu, si l’on ne savait pas que le mot interruption signifiait tout simplement relâche, et que l’interruption du 13 juin, commune à tous les théâtres, était le relâche de la Pentecôte.

Les recettes continuèrent à décroître, mais lentement, à mesure que montait la température. Les chiffres se soutenaient encore le 25 au-dessus de six cents livres. Le dimanche 27 dut envoyer Paris aux champs ; la recette fit une grosse chute (212 livres) et se releva un peu le mardi, 349 ; après quoi La Grange écrivit de nouveau « interruption » sur son registre, et le théâtre fermé ne se rouvrit que le 9 du mois suivant. L’interruption avait duré dix jours.

La Grange ne s’explique pas autrement sur cette clôture ; mais elle n’a peut-être pas besoin non plus d’une autre explication. Le Roi passe de grandes revues à Fontainebleau. Le public parisien est à Paris comme s’il n’y était pas ; les deux maîtres de Molière le laissent libre. C’est le moment, si la fatigue a passé ses forces, si ses poumons enflammés demandent l’air et le lait d’Auteuil pour se rafraîchir, c’est le moment où il ne s’interdit plus d’être malade et où ses camarades le pressent aussi de leur donner la clef des champs.

Cependant, le 9 juillet, les représentations du *Misanthrope* reprennent leur cours. La première donne aux comédiens un partage de *16* livres 17 sous, la seconde de 24 livres 8 sous, la troisième de 19 livres 3 sous, la quatrième de 18 livres 10 sous, la cinquième de 37 livres 10 sous, partages très honorables, que ne donnaient pas toujours les recettes d’hiver, et qui vont diminuant jusqu’au 1er août. Le 3 août, le Palais-Royal fait relâche, vraisemblablement sous le prétexte de répéter le *Médecin malgré lui*, et la première représentation du *Médecin malgré lui* a lieu le 6 août, précédée de *La* *Mère coquette*.

Nous lisons dans Grimarest : « À la quatrième représentation du *Misanthrope*, il (Molière) donna son *Fagotier*, qui fit bien rire le bourgeois de la rue Saint-Denis. On en trouva *Le Misanthrope* beaucoup meilleur, et insensiblement on le prit pour une des meilleures pièces qui aient jamais paru. » Nous sommes bien près de trouver moins sévère la boutade de Boileau sur son ouvrage : « Il est écrit par un homme qui ne savait rien de la vie de Molière, et il se trompe dans tout, ne sachant pas même les faits que tout le monde sait. »

Ainsi, *Le* *Misanthrope* était resté deux mois, seul, sur l’affiche. Il avait en réalité fourni sa pleine carrière, et si ses recettes démontrent que le chef-d’œuvre n’était pas tombé, celles du *Fagotier*, ou du *Médecin malgré lui*, celles du nouveau spectacle ne prouvent pas que la farce ait été portée jusqu’aux nues.

À la manière même dont Molière la présentait sous la *Mère coquette*, une comédie en cinq actes, le public dut se sentir médiocrement attiré, et la première chambrée ne donna pas plus de 632 livres.

Mauvaise affiche, soit : mais si la représentation avait produit un grand effet, la recette aurait monté tout de suite ; au lieu de monter, elle descendit. Molière changea l’affiche et remplaça la *Mère coquette* par *Le* *Favori ;* il y eut d’abord ce que nous appellerions un mouvement de hausse, assez peu prononcé d’ailleurs pour ne pas enfler beaucoup les espérances ; et, en effet, le même spectacle répété tomba la seconde fois à 299 livres, la troisième à 139. C’était aller vite en six représentations. En deux mois, *Le* *Misanthrope* n’était pas descendu là. Où est donc cette grande vogue du *Médecin malgré lui* qu’on oppose au prétendu échec du *Misanthrope*?

Le succès lui arriva cependant. D’abord on avait passé le relâche de l’Assomption ; août marchait vers septembre, et puis Molière avait repris *Les* *Fâcheux* pour accompagner *Le* *Médecin malgré lui*. L’affiche était riante : la comédie-ballet (même sans les agréments des grands jours) et la farce bourgeoise, l’amusement et la variété des scènes, les beaux costumes et le gros rire, un véritable spectacle d’été arrivant un peu tard, mais arrivant encore à propos. La combinaison fut heureuse. Il ne manquait au *Médecin malgré lui* que la longueur[[273]](#footnote-273) ; mais, la longueur manquant, il fallait toujours compléter le spectacle. *Les* *Fâcheux* étaient tout à point pour cela, et l’affiche qui réunissait les deux pièces donna, en six représentations, une moyenne de 700 livres ou peu s’en faut. Toutefois, il était temps de remplacer *Les* *Fâcheux*, qui n’avaient plus d’action sur la recette ; ce fut alors que Molière reprit *Le* *Misanthrope*, et Auger a eu raison de dire : « Il n’est pas vrai que *Le Médecin malgré lui* ait soutenu *Le Misanthrope*. » Il est plus vrai, aurait pu ajouter l’excellent commentateur, que *Le* *Misanthrope* a soutenu *Le* *Médecin malgré lui*.

La combinaison du *Misanthrope* et du *Médecin malgré lui* fut heureuse, plus heureuse même que celle du *Médecin malgré lui* et des *Fâcheux*, quoique la reprise des *Fâcheux* ait fourni dix représentations, celle du *Misanthrope* cinq seulement ; mais les cinq du *Misanthrope* donnèrent 790 livres en moyenne.

La dernière des *Fâcheux* était descendue à 498 livres ; celle du *Misanthrope* avait encore fait 866 livres.

Ce ne fut donc pas l’insuffisance de la recette qui raya *Le* *Misanthrope* de l’affiche. Qu’était-ce donc ? Ne cherchons pas bien loin, et, si nous songeons un moment que Molière jouait dans le même spectacle Alceste et Sganarelle, qu’avant cet effort imprudent il avait déjà joué Sganarelle, avec ses sept rôles des *Fâcheux*, nous verrons tout de suite qu’il avait abusé de ses forces et que l’état de sa santé lui commandait le repos.

On atteignait la mi-septembre ; l’été qui s’en allait rappelait encore la ville aux champs pour lui faire les honneurs de ses derniers beaux jours ; une fois les représentations du *Misanthrope* arrêtées, les recettes descendirent sans que la concurrence des autres théâtres y fût pour rien. Jetons d’ailleurs les yeux sur l’année dramatique : de l’*Agésilas* du grand Corneille, il n’en faut pas parler. L’Hôtel de Bourgogne avait donné la pièce avant la fin d’avril, elle était morte à la fin de mai, ou du moins elle cédait la place à l’*Antiochus* de Thomas Corneille, qui, pour avoir mieux réussi, comme font souvent les pièces de second ordre, ne paraît pas davantage avoir fourni une longue carrière. Il n’est même pas sûr que la première représentation du *Misanthrope* ait encore trouvé *Antiochus* sur l’affiche de la rue Mauconseil.

Les *Intrigues amoureuses* de Gilbert, très ingénieuse comédie, composée trop tard sur un sujet hors de mode, durent fléchir aussi vite que le reste, puisque *La* *Noce de Village* de Brécourt vint à temps pour leur prêter l’épaule, et *La* *Noce de Village* date vraisemblablement du commencement de juin, comme *Le* *Misanthrope*.

Quant à la farce de Brécourt, il est certain qu’elle eut la vogue d’une grosse paysannerie en langue rustique (pour ne pas dire poissarde) et d’un pugilat plus brutal que nature ; sans cette vogue Théodore Girard n’aurait pas fait de la pièce la curieuse édition que les bibliophiles recherchent encore pour les gravures de Le Pautre ; ce n’était toujours qu’un acte et un appoint dans un programme. Après être venue en aide aux *Intrigues amoureuses* de Gilbert, la *Noce* s’étayait, ou plutôt Brécourt l’étayait, le 20 août, du *Jaloux invisible*, qu’il avait traduit de l’italien à la hâte et pour la circonstance. C’était donc là le spectacle de l’Hôtel de Bourgogne, le 3 septembre, lorsque Molière remit *Le* *Misanthrope*, et on a vu que l’affiche avait été heureuse. Molière avait donc encore barres sur les comédiens de l’Hôtel.

Le théâtre du Marais, qui ne comptait guères que quand il représentait des pièces à machines, n’avait eu, depuis *Les* *Amours de Jupiter et de Sémélé*, que *Les* *Aventures de nuit*, c’est-à-dire qu’il ne comptait plus ; en réalité, si les recettes du Palais-Royal tombèrent rapidement à partir de la mi-septembre, c’est que c’était la mi-septembre, c’est qu’on jouait *Le* *Médecin malgré lui* avec la *Marianne* de Tristan, avec *Sertorius*, avec *Le* *Menteur*, avec *Le* *Dépit amoureux*, etc. Les affiches manquaient de nouveauté.

Edouard THIERRY.

## Paul Lacroix : Une note de Bayle sur Molsa, Boccalini et Mascarille

source : « Une note de Bayle sur Molsa, Boccalini et Mascarille », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome V, no 55, octobre 1883, p. 203-207.

[1883

Mon cher ami moliériste,

En feuilletant le second volume de l’édition des *Œuvres* de Molière qui fait partie de l’admirable collection des *Grands écrivains de la France*[[274]](#footnote-274), j’ai été surpris de ne pas retrouver dans le commentaire de la scène xi des *Précieuses ridicules* une très curieuse note du *Dictionnaire historique et critique*, que je ne me rappelle pas, il est vrai, avoir vue citée ailleurs.

Voici un court extrait de la note de Bayle, laquelle se rattache à l’article du poète italien François-Marie Molsa :

*Le Boccalini s’est bien diverti aux dépens du Molsa* », lisons-nous dans l’article de ce poète, et Bayle met en note une analyse d’un passage du livre de Boccalini, *Ragguagli di Parnasso,* cent. II, cap. XC :

« Il introduit Christophe Colomb, Fernand Cortès, Magellan, Vasco de Gama, Americ Vespuce, etc., qui demandent à Apollon que, vu la découverte d’un nouveau Monde dont on leur est redevable et dont ils étalent les utilités, leur mémoire soit consacrée à l’immortalité par des monuments proportionnés à leurs services. Le chancelier du Parnasse minutait déjà l’Arrêt, lorsque le Molsa comparut pour s’opposer à leur Requête. Il avait la tête toute pelée, le menton sans aucun poil, le nez pourri, le visage plein de croûtes et d’emplâtres ! « Voilà, s’écriait-il, les beaux présents que ces messieurs nous ont apportés de leur nouveau Monde ! Ils nous en ont apporté une maudite maladie inconnue à nos ancêtres, contagieuse, honteuse, funeste à la génération, un vilain mal de Naples, dont vous voyez les effets sur mon visage et dont tout mon corps est affecté. » Là-dessus, il se tourne vers Christophe Colomb et commence à déboutonner son haut-de-chausses. Mais les Muses, qui craignirent qu’un objet trop malhonnête ne salît la pureté de leurs regards, lui firent faire défense de passer outre. Il s’arrêta ; mais il continua de parler…

Il y a bien des gens qui, en comparant ce chapitre de Boccalini avec une scène des *Précieuses* de Molière, affirmeraient, sans hésiter, que notre Comique a pillé l’auteur italien ; mais je n’ai garde d’en user ainsi. Molière n’avait besoin que de son génie pour imaginer cet incident ; mille et mille personnes moins ingénieuses que lui l’eussent inventé. Voici le fait. Jodelet et Mascarille racontent devant deux précieuses leurs prétendus beaux exploits. » Et Bayle cite le passage de la scène xi, où Mascarille, mettant la main sur le bouton de son haut-de-chausses, dît aux précieuses : « Je vais vous montrer une furieuse plaie ! » À quoi Magdelon répond : « Il n’est pas nécessaire, nous le croyons sans y regarder. » Et Mascarille reprend. " Ce sont des marques honorables, qui font voir ce qu’on est, » Cathos, convaincue, réplique : « Nous ne doutons point de ce que vous êtes. »

Contrairement à l’opinion de Bayle, nous ne doutons pas que Molière n’ait lu Boccalini, dont le *Ragguagli di Parnasso* avait été réimprimé plusieurs fois, depuis la première édition de 1612-13, faite à Venise. On sait que sous le règne de Louis XIII les livres italiens étaient fort répandus en France, et figuraient dans toutes les bibliothèques, en aussi grand nombre que les livres espagnols. Ce fut la cour de Marie de Médicis qui mit à la mode la littérature italienne, et le cardinal Mazarin ne cessa de la propager pendant son ministère. On parlait italien encore plus qu’espagnol à la Cour, pendant la régence d’Anne d’Autriche. Molière savait l’italien comme l’espagnol, puisque, dès son retour à Paris, en 1658, il se trouva en relations journalières avec les comédiens de la Troupe italienne, qui parlaient leur langue plutôt que le français. On peut donc assurer que Molière avait lu, dans l’original, l’ouvrage satirique et facétieux du Boccalini ; on doit supposer même qu’il possédait un vieil exemplaire des *Ragguagli di Parnasso*, que les poètes et les écrivains français connaissaient aussi bien que la *Pietra del Paragone politico*, qui forme la troisième partie des *Ragguagli* et qui avait été traduite par L. Giry, en 1626. Th. Fougasse avait traduit aussi la première partie des *Ragguagli*, en 1613, sous ce titre : *Les cent premières nouvelles et avis du Parnasse*. Quant à la seconde partie ou centurie, où se trouve l’épisode de Molsa, elle ne fut pas traduite. C’était une raison de plus pour que Molière eût la curiosité de la connaître.

Ses amis les comédiens italiens, qui étaient des lettrés, n’avaient pas manqué de lui en parler, lorsque Molière traduisait ou imitait leurs pièces de théâtre : « Il est certain qu’il est singe en tout ce qu’il fait, dit Baudeau de

Somaize dans la préface de sa comédie des *Véritables précieuses* (166o), et que non-seulement il a copié *Les* *Précieuses* de M. l’abbé de Pure, jouées par les Italiens ; mais encore qu’il a « imité, par une singerie dont il est seul capable, *Le Médecin volant* et plusieurs autres pièces de ces mêmes italiens. » C’est un fait incontestable que Molière cherchait son bien dans une foule de livres italiens et espagnols, qu’on ne lisait plus et qui étaient tombés sur les étalages du Pont-Neuf. L’auteur anonyme de *Zélinde ou la véritable critique de l’Ecole des femmes* (1663) ne dit-il pas dans cette comédie : « Pour réussir, il faut prendre la manière de Molière ; lire tous les livres satiriques, prendre dans l’espagnol, prendre dans l’italien et lire tous les vieux bouquins. Il faut avouer que c’est un galant homme, et qu’il est louable de se servir de tout ce qu’il lit. » Puisque Molière lisait *tous les satiriques,* il avait lu les *Ragguagli* de Boccalini ; puisqu’il prenait dans les italiens, il leur avait pris la plaisante scène de Molsa, se préparant à mettre culotte bas devant les Muses. Le sieur de la Croix, dans *La* *Guerre comique ou la défense de l’Ecole des femmes* (1664), nous montre aussi Molière épluchant ses bouquins et y faisant d’heureuses trouvailles : « Il n’est pas de bouquin qui s’échappe de ses mains, dit le sieur de la Croix, qui n’était pas un ennemi de Molière, mais le bon usage qu’il fait de ces choses les rend encore plus louables. »

Il n’est pas impossible, non plus, que Molière, qui a représenté Mascarille mettant la main sur le bouton de son haut-de-chausses, se soit rappelé aussi un passage des *Aventures du baron de Fœneste*, de d’Aubigné, que M. Eugène Despois n’a pas oublié de citer dans une note de son commentaire et dans lequel ce baron gascon déboutonne son pourpoint, pour donner des preuves, non de son courage, mais de sa noblesse : « Beaujeu. Monsieur, vous avez connu Renardière qui, à force d’être noble, dès la première vue connaissait fort bien un Gentilhomme, et au sentir même ; car il voulait qu’un vrai Noble eût un peu l’aisselle surette et les pieds fumants. — Fœneste. Tenez, je me dévoutonne : bous sentirez. — Beaujeu. Ho vertubieu ! Quel parfum ! »[[275]](#footnote-275) C’est malpropre, si la scène est typique et telle qu’elle devait se passer entre des soudards peu raffinés. Mais nous aimons mieux croire que dans la scène des *Précieuses* Molière s’est souvenu du pauvre Molsa, maléficié par ce mal de Naples, voulant mettre à nu ses infirmités devant les Muses, comme Mascarille, ses cicatrices, devant les Précieuses*.*

P.-L. JACOB, bibliophile.

## Edmond Cottinet : Les originaux de Pancrace, d’Oronte et de la partied’Alceste

source : « Les originaux de Pancrace, d’Oronte et de la partied’Alceste », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome V, no 55, octobre 1883, p. 208-217.

[1883

On trouve dans les œuvres de Théophile de Viau, (1590-1626) certains *Fragments d’une Histoire comique*, — ainsi les a-t-il lui-même intitulés, — où figure un pédant nommé Sydias. C’est Th. Gautier, dans sa notice sur le poète, insérée au beau livre d’Eugène Crépet[[276]](#footnote-276), qui a signalé comme possible la filiation de Sydias à Pancrace : « Il est permis de croire, dit-il, que de cette caricature charbonnée sur la muraille d’un cabaret Molière a tiré son Pancrace et son Marphurius. » Gautier aurait pu affirmer davantage, tout en se restreignant ; car le pyrrhonien et l’aristotélicien, Marphurius et Pancrace, ne sauraient dériver d’un père commun ; mais, pour le dernier, la descendance est certaine, et je l’établirai par un simple rappel du texte de l’*Histoire comique*. Je communiquerai ensuite ce qu’un hasard heureux m’a découvert, à savoir l’emprunt bien plus important des personnages d’Oronte et de la *partie* d’Alceste, fait par Molière, non plus à un écrit, mais à la vie même de Théophile, et, pour Oronte, à un trait de cette vie que les plus récents biographes de Théophile ont ignoré.

I

Pancrace est, à mon gré, une des maîtresses-statues du monument que Molière a laissé. Je ne m’en approche guère sans ressentir le trouble qu’imprime le voisinage d’une création surhumaine, et je respecte Pancrace, dans l’ordre bouffon, à peu près comme, dans l’ordre tragique, je vénère ces géants que Michel-Ange a couchés sur les sarcophages de ses Médicis. Pancrace aussi est un colosse. Dans ses yeux fous j’entrevois le Moyen -Age éclairé du reflet des bûchers. Il personnifie une race formidable, qui achevait à peine de s’éteindre en 1664, celle de ces terribles docteurs de l’Université de Paris qui, pendant tant de siècles, avaient égalé l’infaillibilité d’Aristote à celle de l’Eglise ; qui, pour les venger ensemble, avaient égorgé Ramus, moins de cent ans avant de prêter main-forte aux persécuteurs de Molière ; et qui, du vivant de celui-ci, avaient encore eu le crédit de faire bannir du royaume des citoyens coupables d’avoir nié les *formes substantielles* du philosophe de Stagire, l’arrêt du Parlement portant « défenses à toutes personnes, sous peine de la vie, de tenir ou enseigner aucunes maximes contre les anciens auteurs et approuvés ». Pancrace est une incarnation du fanatisme, et Molière, au mouvement farouche qu’il lui prête, à la fureur aveugle, bestiale, inextinguible dont il l’enflamme, nous rappelle assez, entre deux éclats de rire, de quels dangers le monstre, sous toutes ses formes, nous a si longtemps menacés.

Théophile, je le reconnais, avait visé moins haut, et bien que son Sydias « *sangle le visage »* de certain contradicteur d’Aristote « d’une ceinture qu’il portait ordinairement » et que les meurtrissures causées par les boucles « y paraissent bien fort », le père putatif de Pancrace n’a rien, en somme, de redoutable. Mais comme cette esquisse d’un chef-d’œuvre est déjà accentuée ! Comme tous les traits du type que le Maître développera s’y retrouvent en raccourci !

« J’entr’ouis du bruit qui se faisait au logis, et me tournant vers la porte, voici venir Sydias tout en désordre, sans collet et sans chapeau, nous conjurant par tous les devoirs de la société humaine de lui aider à tirer raison d’un affront qui lui venait d’être fait avec la plus grande injustice du monde, car tous les Anciens bien entendus étaient pour lui et la plupart des Modernes. — Et qu’est-ce, dit Clitiphon ? — Cet ignorant, dit-il, n’a jamais su les voix de Porphire : *O quam dura res est cum insipiente rem habere !* [[277]](#footnote-277) — Mais quelle est donc votre querelle ? — Il m’a voulu soutenir que *odor in porno non erat accidens !*[[278]](#footnote-278) — Et que vous importe-il, lui dis-je, que ce soit accident ou substance ? — Autant, répondit Sydias, qu’il m’importe d’être savant ou ignorant, d’être homme ou bête. »

Et il ajoute « qu’il était faux que odor in pomo fût autre chose qu’accident, et qu’il était résolu de mourir sur cette opinion. »

La querelle se termine par une concession de l’adversaire, qui avouera tout ce qu’on voudra, « disant qu’il ne croyait pas que son honneur dépendit de la frénésie d’un Philosophe. Cette façon de parler faillit à rebrouiller tout, car le Pédant se piqua de nouveau par cette injure, et reprit tout haut que les Philosophes n’étaient point frénétiques *: Frenesis enim*, dit-il, *est alienatio quœdam mentis et furor animi destituti*[[279]](#footnote-279), etc. Là-dessus nous leur imposâmes silence, et ordonnâmes que Sydias s’excuserait et que l’autre tiendrait *odor in pomo* pour accident ; cela conclu nous les fîmes embrasser et boire ensemble. »

II

J’ai dit que Molière avait rencontré l’original d’Oronte dans une aventure de la vie de Théophile. L’étrange est que le contemporain à qui nous en devons le récit n’ait pas remarqué tout le premier à qui elle a si bien profité.

Je parle ici de Boursault qui, après avoir été ce que l’on sait, à l’époque de *L’Ecole des femmes*, était devenu plus tard le plus chaud, le plus sincère apologiste de Molière. À preuve ces bons vers de lui, extraits d’un dialogue peu connu *sur l’Indigence du Théâtre*. C’est Melpomène qui répond à la Renommée :

Le Ciel à peu de gens fait de pareilles grâces ;

À peine en tout un siècle en voit-on deux ou trois

Dignes de ton suffrage et dignes de mon choix.

Depuis combien de temps la fidèle Thalie

Dans un habit lugubre est-elle ensevelie,

Le front ceint de cyprès, les yeux baignés de pleurs,

Sans qu’un autre Molière apaise ses douleurs ?

Dans les siècles passés comme au siècle où nous sommes

La nature était lente à faire de grands hommes,

Et l’aimable Thalie a longtemps à pleurer

Avant que son malheur se puisse réparer.

Boursault défendit et loua Molière jusque dans une lettre publique adressée à Mgr de Harlay, archevêque de Paris. Il goûtait aussi singulièrement Théophile. Dans une Ode au Roi, il fait un mérite à Louis le Juste de l’avoir estimé et, dans deux de ses lettres, il rapporte de lui des particularités qui n’auraient pas dû échapper à M. Alleaume, le studieux éditeur et biographe du poète[[280]](#footnote-280).

Voici le récit de Boursault. J’en soulignerai les passages les plus concluants pour ma thèse :

« Un jeune fat de la vieille Cour, devenu amoureux d’une des Filles d’honneur de la Reine-mère, fit des vers à sa louange qu’il communiqua à Théophile, avant que de les lui présenter. Elle aimait passionnément la chasse, et pour lui donner un nom convenable à l’inclination qu’elle avait, il crut que celui de Diane était le plus beau qu’il pût choisir. Théophile, après avoir lu ses vers, lui dit sincèrement ce qu’il en pensait, et tant de sincérité ne lui plut pas. Il lui soutint qu’il n’en avait jamais fait de si beaux, et que c’était purement par jalousie qu’il ne les approuvait point. Il ne s’en tint pas là : partout où l’on parlait de Théophile, il le déchirait d’un bout à l’autre, et l’affront qu’il lui avait fait de ne pas trouver bons ses méchants vers lui causa une si grande aversion pour lui qu’il ne manqua aucune occasion de lui nuire. Théophile qui n’était que feu et salpêtre, ne pouvant souffrir tant d’indignités sans lui répondre, le régala de ces quatre vers :

Tu ne dois point nommer Diane

La jeune Beauté que tu sers,

Car Diane prenait des cerfs

Et ta maîtresse a pris un âne.

L’inégalité qui était entre Théophile et l’ennemi que sa sincérité lui avait fait, l’empêcha de faire courir publiquement cette épigramme, mais aussi ne la pût-il tenir si secrète qu’elle n’allât jusqu’à celui qui y avait intérêt, ce qui redoubla tellement sa haine que, dans le malheur de Théophile, ce fut sous-main l’une de ses plus dangereuses Parties. »

Tournons-nous maintenant du côté du Misanthrope auquel, je le répète, Boursault ne songeait plus en écrivant cette lettre, vingt et un ans après sa représentation. Alceste, comme Théophile, après avoir écouté les vers d’Oronte, lui dit sincèrement ce qu’il en pense, et tant de sincérité ne lui plait pas (à Oronte) :

Et moi, je vous soutiens que mes vers sont fort bons […]

Je voudrais bien, pour voir, que de votre manière

Vous en composassiez sur la même matière.

Alceste, comme Théophile, a un procès sur les bras, et Oronte, comme le jeune fat de la vieille Cour, outré de l’affront qu’Alceste lui a fait de ne pas trouver bons ses méchants vers, devient sous-main l’une de ses plus dangereuses parties. L’une… car nous verrons bientôt qui est l’autre, la principale !… Relisons d’abord la plainte d’Alceste. Elle est pleine de sous-entendus et d’allusions auxquelles on n’a pas pris garde :

Un traître, dont on sait la scandaleuse histoire,

Est sorti triomphant d’une fausseté noire ! […]

Le poids de *sa grimace,* où brille l’artifice,

Renverse le bon droit et tourne la justice ; […]

Et, non content encor du tort que l’on me fait,

Il court parmi le monde *un livre abominable*,

Et de qui la lecture est même condamnable,

Un livre à mériter la dernière rigueur,

Dont le fourbe a le front de me faire l’auteur !

Et là-dessus on voit Oronte qui murmure

Et tâche méchamment d’appuyer l’imposture […]

Il aide à m’accabler d’un crime imaginaire !

Le voilà devenu mon plus grand adversaire !

C’est assez. L’identité d’Oronte et de l’ennemi que Théophile s’était fait est évidente, mais celle d’Alceste lui-même et de Théophile (du moins dans leurs procès) va ressortir non moins patente, quand nous aurons relevé les étrangetés du couplet qu’on vient de lire.

Et d’abord, n’est-on pas frappé de la singularité du procès où Alceste est compromis ? Molière ne souffle pas mot de l’objet du litige, mais l’imputation subsidiaire d’un « livre abominable », attribué au gentilhomme que nous savons, à celui qui fait profession de mépriser l’état de « ridicule et misérable auteur », quelle invraisemblance est-ce là ? Je m’étonne qu’on ne se soit jamais arrêté à cette disparate entre la condition sociale, entre le caractère d’Alceste et la nature de la calomnie qui pèse sur lui.

Et quel est son adversaire ? Qui est la *partie* du grand seigneur dont il est dit que l’« Etat n’a rien qui ne soit au-dessous de son mérite » ? Sans doute, c’est un homme de son rang, quelque Montausier, quelque Saint-Simon, comme lui d’humeur chagrine, comme lui sans charge à la Cour ? Non ; c’est un Pied-plat :

On sait que *ce pied-plat,* digne qu’on le confonde,

Par de sales emplois s’est poussé dans le monde […]

Nommez le fourbe, infâme et scélérat maudit,

Tout le monde en convient et nul n’y contredit ;

Cependant *sa grimace* est partout bienvenue.

C’est un scélérat :

De cette complaisance on voit l’injuste excès

Pour le *franc scélérat* avec qui j’ai procès.

Au travers de son masque on voit à plein le traître […]

Et ses roulements d’yeux et son ton radouci

N’imposent qu’à des gens qui ne sont point d’ici.

Alceste parle de lui dans les mêmes termes que Damis de *Tartuffe :*

J’en prévois une suite et qu’avec ce *pied-plat*

Il faudra que j’en vienne à quelque grand éclat.

Tout cela décidément est extraordinaire. Alceste accusé d’être l’auteur d’un livre abominable ! Alceste accusé d’un crime imaginaire ! Alceste persécuté par un pied-plat, par un scélérat dont on sait la scandaleuse histoire ! Que d’énigmes !… Eh bien, non. Tout s’explique avec la clé que Boursault nous a fournie, sans avoir pensé nous la fournir. Molière a su, comme Boursault, comme tout le monde, l’histoire des malheurs de Théophile et, tout en lui empruntant l’épisode du sonnet, dont il a grandi l’importance, il a fait encore son profit de traits accessoires, de traits de physionomie pris sur le vif, de détails personnels qui devaient donner du relief et de la réalité à son tableau. Nous pouvons les dénommer tous : le Livre abominable, c’est *Le Parnasse satyrique*, auquel Théophile fut accusé d’avoir contribué ; le Crime imaginaire, d’une fausseté noire, c’est celui que Théophile renvoie à ses adversaires :

Mais leurs soupçons injurieux

Sont le crime de leurs pensées.

Le pied-plat, le scélérat, le fourbe, celui dont la grimace, les roulements d’yeux et le ton radouci n’imposent à personne, oh ! Celui-là, il n’y a pas à s’y tromper, car Molière n’a pas qualifié de la sorte deux espèces d’hommes, c’est un jésuite ; et si l’on tient à savoir son nom, c’est le Père Voisin.

Un traître dont on sait la scandaleuse histoire…

Son histoire avec Sajot, un des témoins qu’il suborna contre Théophile ; Sajot, homme de mœurs infâmes, convaincu depuis d’avoir eu commerce avec le révérend Père, qui dut en faire pénitence, si bien que la cabale fut obligée de remplacer Voisin par Garasse. Il faut lire là-dessus l’admirable *Apologie* de Théophile, un des morceaux les plus nerveux, les plus éloquents, les plus touchants de la prose française[[281]](#footnote-281).

Et comment s’étonner que Molière ait été attiré par Théophile ? Qu’il se soit plu à identifier les malheurs du poète avec ceux de son héros, de cet Alceste où l’on prétend le reconnaître lui-même ? N’eurent-ils pas mêmes ennemis ? Ne coururent-ils pas mêmes risques ? Molière ne fut-il pas accusé, lui aussi, d’un crime contre nature, d’inceste, comme Théophile d’amour anti-physique ? Ses comédies furent-elles moins diffamées que les odes à Tyrsis ? Assurément les mœurs du P. Bourdaloue étaient pures, et je ne lui ferai pas l’injure de le comparer, sur ce point, avec son ignoble confrère, le P. Voisin ; mais, dans son *Sermon sur l’hypocrisie*, Bourdaloue a calomnié Molière avec une intrépidité de mauvaise foi plus inexcusable que les fureurs de Garasse et que les impostures de Voisin.

Et si les jésuites ont pu faire brûler Théophile en effigie, s’ils l’ont tenu pendant deux longues années, chargé de chaînes énormes, dans un cachot pourri, privé d’air et de jour, livré aux insultes de geôliers fanatisés, s’ils l’y ont tourmenté, affamé, brisé, mais non dompté ni flétri, qui doutera des raffinements exquis de supplice qu’ils réservaient à Molière, si le Valet-de-Chambre du Roi avait pu leur être livré ? Lui-même, bien certainement, n’en douta jamais. Aussi, leur sut-il gré de l’intention et leur donna-t-il, dans les tirades d’Alceste citées plus haut, un à-compte de sa reconnaissance. Songea-t-il en même temps à venger expressément Théophile ? On pourrait contester là-dessus, mais on contestera difficilement qu’il ait reçu des mains de l’illustre victime des jésuites et le scélérat qui l’avait torturée et le ridicule auteur, complice du scélérat, et qu’il les ait marqués, l’un d’une chiquenaude et l’autre d’un fer rouge, également ineffaçables.

Edmond COTTINET.

## Charles-Louis Livet : Une parodie du *Tartuffe*

source : « Une parodie du *Tartuffe* », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome V, no 55, octobre 1883, p. 219-220.

[1883

Un certain nombre de pièces ont pour sujet et pour titre : la Foire Saint-Germain. Dans celle que firent jouer, le 26 décembre 1695, sur le Théâtre Italien, Regnard et du Fresny, et qui se trouve au 6e volume du Recueil de Gherardi, édition de 1701, se trouve une scène qui n’a pu être composée comme elle l’est sans que les auteurs aient eu l’intention de rappeler un souvenir parodié du *Tartuffe*. Ni Tarquin, insolent et brutal, ne ressemble à Tartuffe, ni Lucrèce n’a le caractère d’Elmire : le rapprochement n’en semble pas moins curieux.

Tartuffe, à Elmire.

Enfin votre scrupule est facile à détruire.

Vous êtes assurée ici d’un plein secret,

Et le mal n’est jamais que dans l’éclat qu’on fait.

Le scandale du monde est ce qui fait l’offense,

Et ce n’est pas pécher que pécher en silence.

Tarquin, à Lucrèce.

On peut bien en sa vie avoir une faiblesse.

Le Soleil quelquefois s’éclipse dans les Cieux,

Et n’en est pas moins pur, revenant à nos yeux.

Plus d’une femme ici dont la vertu, je gage,

A souffert mainte éclipse, y passe encor pour sage.

Toute l’adresse gît à bien cacher son jeu.

Vous pouvez avec moi vous éclipser un peu.

Elmire, à Tartuffe.

Quoi ! Vous voulez aller avec cette vitesse,

Et d’un cœur tout d’abord épuiser la tendresse ?

On se tue à vous faire un aveu des plus doux :

Cependant ce n’est pas encore assez pour vous,

Et l’on ne peut aller jusqu’à vous satisfaire

Qu’aux dernières faveurs on ne pousse l’affaire ?

Lucrèce, à Tarquin.

On pourrait par bonté, d’un amour mutuel…

Mais, Seigneur, vous allez d’abord au criminel.

Tartuffe, à Elmire.

C’est sans doute, Madame, une douceur extrême

Que d’entendre ces mots d’une bouche qu’on aime…

Mais s’il faut librement m’expliquer avec vous,

Je ne me fierai point à des propos si doux

Qu’un peu de vos faveurs, après quoi je soupire,

Ne vienne m’assurer tout ce qu’ils m’ont pu dire…

Tarquin, *à Lucrèce.*

Madame, j’aime en Roi, cela veut dire en Maître.

La tendresse est avide et veut de quoi repaître.

Un regard, un soupir affriole un amant ;

Mais c’est viande creuse à mon amour gourmand.

Ce n’est ni toute la scène d’Elmire et de Tartuffe, ni toute la scène de Tarquin et de Lucrèce. Mais ne sent-on pas ici comme une réminiscence ? Peut-on croire à un hasard ? Ne trouve-t-on pas ici quelque chose de Molière, comme dans le *Virgile travesti* de Scarron on trouve encore quelque chose de Virgile ? C’est une parodie, soit ; mais il nous a semblé curieux de noter que cette parodie a été faite, dans quelle pièce, et par quels auteurs.

Ch. -L. LIVET.

## A. Nalis : Question de cabinet et cabinet élucidé

source : « Question de cabinet et cabinet élucidé », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome V, no 55, octobre 1883, p. 221.

[1883

M. E. Cottinet, dans *Le* *Moliériste* d’août, écrit : « Me donne-t-on cause gagnée ? »

Il croit avoir trouvé le sens du mot « Cabinet » en supposant qu’Alceste a voulu répondre à Oronte que son sonnet n’était bon qu’à rester enfoui et oublié dans un *Cabinet des Muses* ou dans un *Cabinet ou trésor de nouvelles chansons*, etc., etc.

Je ne suis pas de cet avis et, pour ma part, ne donne pas « cause gagnée » à M. Cottinet.

Ouvrez l’*Histoire amoureuse des Gaules ;* la partie intitulée : *Les Vieilles amoureuses* est précédée d’un avis au lecteur, qui commence ainsi :

Cette histoire s’est trouvée dans un *cabinet* (avec un petit c) longtemps après qu’elle eut été composée ; je n’ai pas jugé à propos d’y toucher, pour la laisser dans son naturel, etc.

Voyez l’édition de 1754 (5 vol., titre gravé, etc.) et celle de la *Bibliothèque gauloise*. L’avis y est.

Voici, je crois, une preuve venant à l’appui du sizain de Maynard, cité par Chrysostome II Mathanasius (*Moliériste*, tome IV, page 343).

Ce manuscrit ne serait pas resté dans un retrait, un privé, une garde-robe enfin, sans que quelque faiseur ait mis le nez dessus. C’est donc dans le meuble appelé « Cabinet » qu’on a dû le trouver, et sans nul doute Alceste a voulu désigner ce meuble à Oronte.

Cette question de Cabinet sera-t-elle enfin vidée ?

A. NALIS.

# Tome V, numéro 56, novembre 1883

## Émile Perrin : Deux portraits de Molière

source : « Deux portraits de Molière », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome V, no 56, novembre 1883, p. 226-231.

[1883

Sous ce titre, M. Emile Perrin a lu, dans la séance publique annuelle des cinq Académies, le jeudi 25 octobre, une très remarquable étude sur les seuls portraits de Molière qui méritent de fixer l’attention du critique et de l’érudit.

Nous n’avons pas à publier *in extenso* un travail dont tout le monde a pu lire une partie dans le supplément littéraire du *Figaro* du samedi 27 et qui va paraître à la librairie Didot ; nous le résumerons aussi fidèlement que possible.

Pas un document écrit de la main de Molière ne subsiste aujourd’hui : ce fait inexplicable a donné lieu aux légendes les plus bizarres ; M. Perrin raconte successivement, d’après Cailhava, Beffara et Eud. Soulié, celle des trois valises perdues, l’une en Languedoc, l’autre à Ferrières, la troisième à Feucherolles. Cette dernière surtout excite les regrets de M. Perrin, qui s’écrie : « Quel dommage pourtant, et que c’eût été une jolie légende : la malle de Molière retrouvée par M. Victorien Sardou, aux environs de Marly-le-Roi ! » (Rires et bravos).

Ces mystères, ces incertitudes, M. Perrin les retrouve dans l’étude des portraits de Molière.

Dans le nombre considérable de peintures, dessins, gravures, lithographies, statues, bustes et médailles catalogués par l’*Iconographie moliéresque*, qui est loin d’être complète, « combien peu présentent le caractère de l’authenticité, combien ne sont que des imitations, des interprétations plus ou moins fidèles, entées les unes sur les autres, et s’éloignant ainsi de plus en plus de la vérité ! »

M. Perrin pose d’abord un principe bien simple qui doit être ici la règle et la loi : « Quand il s’agit de reconnaître l’authenticité d’un portrait, son mérite au point de vue de l’art doit passer avant tout. Un portrait n’existe que s’il est l’œuvre d’un artiste distingué, habile, connaissant bien toutes les difficultés et toutes les ressources de son art, rompu aux fortes études, maître de sa main et de sa volonté. »

C’est dire que de cet homme « dont le génie illuminait le visage, dont le front gardait l’empreinte des hautes pensées et de la méditation, dont le regard pénétrait dans les cœurs, dont les traits merveilleusement mobiles avaient pris l’habitude de traduire la succession infinie des sentiments et des passions » (applaudissements prolongés), il n’existe de portraits dignes d’attention et d’étude que ceux attribués à Mignard ou à Sébastien Bourdon.

Aussi M. Perrin commence-t-il par écarter de l’examen toutes les altérations, copies, figures de fantaisie, qu’on prétend donner comme des portraits de Molière, et dont quelques collectionneurs d’apocryphes possèdent jusqu’à cinq ou six interprétations n’ayant aucun rapport les unes avec les autres. Il jette par-dessus bord tout ce bagage inutile qui avait encombré M. Henri Lavoix et le bibliophile Jacob dans leurs études antérieures, et cette première élimination ne réserve que deux œuvres, peintes d’après nature par deux maîtres, à deux époques différentes de la vie du modèle :

1o Le *Molière jeune* de la Comédie-Française, qui n’est autre que celui du musée de Versailles affublé du costume d’empereur romain et couronné de lauriers ;

2o Le *Molière vieux* du château de Chantilly, appartenant à Mgr le duc d’Aumale.

Au premier, que M. Perrin n’hésite pas à attribuer à Mignard, se rattachent : le portrait plus petit, dont parle l’abbé de Monville, biographe du peintre, et qui appartient aussi à la Comédie-Française (salle du comité) ; la gravure d’Audran (1705) ; le beau portrait peint par Coypel, gravé par Lépicié (1734) et plus tard par Ficquet ; la gravure de N. Cathelin (1773) enfin, le buste de Houdon (1778), dont il existe au moins quatre exemplaires signés de l’artiste.

Le portrait de Chantilly, qui a successivement appartenu à Alexandre Lenoir, au duc de Sunderland et à ses héritiers, et qui a été rendu à la France par le duc d’Aumale, a été gravé par Nolin en 1685, et malgré l’attribution, faite à cette date par le graveur ou l’éditeur, de l’original à Mignard, M. Perrin n’hésite pas à déclarer, après long et minutieux examen, après mûre réflexion, que ce portrait ne peut être l’œuvre de l’artiste qui a vu et interprété déjà Molière d’une façon si différente : dans ce portrait, qui donne une impression profonde, mais un peu douloureuse, M. Perrin — qui se souvient d’avoir été peintre, et qui est resté un fin connaisseur, un amateur délicat, un véritable *dilettante* — ne sent pas le *tempérament* de Mignard « qui voyait plutôt la nature par son côté brillant et aimable, qu’en observateur morose et en philosophe attristé »[[282]](#footnote-282).

Le portrait de Chantilly « par son harmonie voilée, par sa couleur un peu fluide et sourde, par la mélancolie dont il est empreint », rappellerait plutôt à M. Perrin la manière de Sébastien Bourdon, qui a représenté un autre que Molière dans le portrait du musée de Montauban, et qui ne peut être l’auteur du pseudo-Molière sans moustaches gravé par Beauvarlet en 1773, et connu sous le nom de « Molière des quatre gentilshommes ».

À ces deux beaux portraits, M. Perrin voudrait joindre l’admirable marbre de Houdon, qu’il appelle « le Molière de la Postérité » : c’est un nom qui lui restera.

On voit que, sous ce titre beaucoup trop modeste : *Deux portraits de Molière*, l’Administrateur général de la Comédie-Française a écrit tout ce qu’on peut dire sur la matière jusqu’à ce que de nouveaux documents viennent préciser les faits et démêler les attributions contradictoires.

« Je n’ai d’autre prétention — a dit M. Perrin en terminant — que d’exprimer mon sentiment personnel. J’apporte ma modeste part de travail dans l’étude d’une question qui a été traitée avant moi, qui le sera encore parce qu’elle est digne de l’attention de tous ceux qui s’intéressent aux Arts, aux Lettres, au Théâtre, c’est-à-dire à une grande partie et — on peut bien se hasarder à le dire ici sans craindre d’être contredit — à la meilleure partie du public. »

Et le public a fait fête, de toutes ses mains, à cette excellente étude, sobrement et simplement écrite, d’un style clair et sans prétention, pleine de faits et de renseignements, instructive même pour cette réunion d’élite, et et qui peut-être aura pour résultat de faire rentrer à l’Académie l’image de Molière, trop longtemps séparée du vers réparateur :

« Rien ne manque à sa gloire, il manquait à la nôtre ! »

G. M.

## Georges Monval : Les camarades de Molière. Brécourt et les De Surlis

source : « Les camarades de Molière. Brécourt et les De Surlis », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome V, no 56, novembre 1883, p. 232-239.

[1883

Guillaume Marcoureau, sieur de Brécourt, appartient à notre galerie comme comédien de la troupe du Palais-Royal (qui représenta son *Grand benêt de fils aussi sot que son père*, où l’on a voulu voir le germe de Thomas Diafoirus,) et comme auteur de *L’Ombre de Molière*, le premier hommage public rendu au grand homme après sa mort, et dont le prologue renferme un si beau portrait de Molière.

Nous n’avons pas à refaire ici la biographie de Brécourt, pour laquelle nous nous bornerons à renvoyer aux travaux de MM. Lemazurier, Hillemacher, Soleirol, Jal et Fournel. Qu’il nous suffise de rappeler, en les rectifiant ou complétant, les grandes dates de sa vie, les titres de ses ouvrages et les noms de ses rôles principaux.

Né au commencement de 1638 — en Hollande, a-t-on dit — de Pierre Marcoureau[[283]](#footnote-283), plus connu sous son nom de comédien, Beaulieu, et de Marie Boulanger, mariés à Paris, paroisse Saint-Gervais, le 18 mai 1637, le « petit Beaulieu » parcourut d’abord les provinces avec son père, dont le nom figure à côté de celui de Beauchasteau dans *Les* *Boutades du capitan Matamore*, de Scarron, représentées en 1646 à l’hôtel de Bourgogne.

En 1650, le père, la mère et l’enfant font partie de la troupe de Philandre et des Guérin, qu’ils suivent en Hollande[[284]](#footnote-284). Brécourt a douze ans, il joue l’un des chevaliers de l’*Agésilan de Colchos*. Huit ans plus tard, en 1658, on a prétendu le trouver à Rouen, avec Molière ; mais il devait plutôt à cette époque débuter au théâtre du Marais, dont il épousa, le 18 décembre 1659, l’une des comédiennes, Estiennette de Surlis. En tout cas, il faisait certainement partie de la troupe du Marais en 1660, date de la représentation de sa *Feinte mort de Jodelet*, puisqu’il signa, le 1er décembre, avec La Roque, Hubert, La Thorillière et Chevalier, un reçu des fameux décors et machines de *La* *Toison d’Or.*

Brécourt entre chez Molière, c’est-à-dire au théâtre du Palais-Royal, le 10 juin 1662, en même temps que son camarade La Thorillière, y crée Alain dans *L’Ecole des femmes*[[285]](#footnote-285), Dorante dans la *Critique*, son propre personnage et le chevalier dans *L’Impromptu de Versailles*, enfin Pancrace du *Mariage forcé.*

II fallait que Molière le considérât comme un acteur de mérite pour lui confier des rôles de cette importance, appartenant à des emplois si opposés. Pourquoi Brécourt ne resta-t-il que deux ans au Palais-Royal ? Je répondrais volontiers — si je n’étais ennemi des conjectures — que ce fut l’auteur froissé qui fit démissionner le comédien. On venait de représenter son *Grand benêt de fils* le 18 janvier ; la pièce n’avait eu que quelques représentations, et peut-être ses camarades avaient-ils refusé sa *Noce de Village* ou son *Jaloux invisible*, qui toutes deux furent représentées en 1666 à l’Hôtel de Bourgogne (où Brécourt s’était engagé par contrat du 17 mars 1664) et dédiées à Mgr le duc d’Enghien, protecteur déclaré de Boursault, des Montfleury et des comédiens de la rue Mauconseil.

C’est *La* *Noce de Village* qui nous a fourni le portrait de Brécourt, reproduit ici d’après la gravure de Le Potre, le Callot du temps[[286]](#footnote-286).

Insérer fichier molieriste\_articles-1883\_image-1.png

On connaît l’anecdote de Molière faisant l’essai de cette comédie sur la bonne Laforest, qui ne prit point le change et n’écouta pas jusqu’au bout la lecture, soutenant que cette pièce n’était point de son maître.

Laforest avait le goût bon, et l’arrêt fait honneur à son jugement, que Molière venait d’éprouver sans doute avec son *Médecin malgré lui*. *La* *Noce de Village* est à la fois grossière et insignifiante : on y trouve quelques réminiscences du Pierrot de *Dom Juan*, qui avait été représenté l’année précédente. Comme Molière, Brécourt donne de la « carogne » et du « cocu. »

Je ne veux point porter les cornes, si je peux

est un souvenir par trop fidèle de *L’Ecole des femmes*.

En revanche, Molière pourrait bien lui avoir emprunté, pour son *George Dandin*, outre plusieurs passages du *Jaloux invisible*, le

In’ faut point tant de lard pour faire un quarteron

qui n’était peut-être pas encore passé proverbe populaire. La scène du juge d’Aubervilliers est fort plaisante, deux ans avant *Les* *Plaideurs*. Mais quelques détails amusants ne peuvent suppléer à l’absence de sujet, et le plus grand mérite de l’œuvre est pour nous dans les huit gravures de Le Potre, qui a représenté, au frontispice, le comédien-poète dans le rôle de Collin, le marié de village.

Nous devons considérer ce portrait comme authentique, Brécourt l’ayant pour ainsi dire approuvé par le quatrain signé de son noM. Nous le préférons de beaucoup au portrait de fantaisie donné par M. F. Hillemacher dans sa *Troupe de Molière*, et à cette vague description de M. de Tralage : « Brécourt était de moyenne taille, bien facé, mais extrêmement pâle ; il aimait avec excès le jeu, les femmes et le vin ; il était très brave, mais bretteur. » Ce fut donc en pleine connaissance de cause qu’il composa sa *Louange au Roy sur l’Edit des Duels*, pièce de vers à laquelle fut préférée celle de La Monnoye, au concours de l’Académie Française (1671).

Entre temps, Brécourt avait fait représenter l’*Infante Salicoque ou les Héros de Roman* (août 1667) à l’Hôtel de Bourgogne, où il crée un rôle dans *La* *Femme juge et partie* (mars 1669) à côté de Raymond Poisson, de Villiers, de Hauteroche (tous les trois, comme lui, comédiens-auteurs) et de Mlles d’Ennebaut et de Beauchasteau[[287]](#footnote-287).

En mars 1674, il donne *L’Ombre de Molière*, encore dédiée au duc d’Enghien, et la *Régale des cousins de la cousine*, pièce imprimée à Francfort, on ne sait pourquoi.

Le 13 septembre 1675, il sert de père à son camarade Baron pour son contrat de mariage, et à l’automne 1678, dans une chasse à Fontainebleau, il tue un sanglier devant le Roi, qui le complimente sur sa vigueur et son sang-froid.

En 1680, Brécourt ne figure plus à l’Hôtel de Bourgogne et n’est pas de la « Jonction des troupes » à l’Hôtel de Guénégaud. C’est que, l’année précédente, il avait tué un cocher sur la route de Fontainebleau ; forcé, pour échapper aux suites de ce meurtre, de se réfugier à l’étranger, il avait de nouveau pris parti dans la troupe française du prince d’Orange, à La Haye, où nous le trouvons encore en décembre 1681.[[288]](#footnote-288)

Le 8 janvier 1682, il rentre à demi-part à l’Hôtel Guénégaud, « mis dans la Compagnie par ordre du Roi »,[[289]](#footnote-289) dit La Grange. On reprend son *Ombre de Molière*, et, dès le mois d’octobre, il est prisonnier pour dettes, et conduit chaque jour au théâtre sous b garde d’un huissier jusqu’à la mi-décembre.

En mars de l’année suivante, il fait représenter *Les* *Appartements*, et le 19 juin *La* *Cassette*, ces deux comédies chez Mme de Thianges.

Le 2 mai 1684, il donne, avec son camarade Champmeslé, *Les* *Fragments de Molière*, et le 19 juin il obtient la part entière, dont il ne jouit pas longtemps, étant mort le 28 mars suivant, à l’âge de 48 ans, laissant plus de 20 000 livres de dettes.

Il avait fait représenter le 13 août 1684 sa dernière pièce, *Timon* *ou* *les Flatteurs trompés*, comédie en un acte, en prose, dont il jouait le rôle principal. On a dit que les efforts qu’il y faisait avaient causé sa mort, et qu’il se rompit une veine dans le corps en la représentant à la Cour[[290]](#footnote-290).

L’anecdote, comme la plupart des légendes de cette époque, n’est pas absolument vraie : *Timon* fut représenté pour la dernière fois le dimanche 17 décembre 1684, à Versailles ; le 4 janvier 1685, c’est-à-dire dix-huit jours après, Brécourt jouait encore à Versailles *L’Avare*[[291]](#footnote-291), et le 14, *Ajax* et *L’Ombre de Molière*.

Ce fut donc seulement un mois après l’accident qu’il quitta le théâtre ; il renonça à sa profession le 15 mars et mourut le 28, trois mois et demi après avoir représenté *Timon*,

Il est infiniment regrettable que Jal, toujours si précis, ne nous ait pas conservé le texte de l’acte de renonciation du 15 mars (signé par Brécourt et quatre ecclésiastiques, dont le curé de Saint-Sulpice), qu’il avait pu lire dans les registres de cette paroisse, aux archives de l’Etat-Civil, avant les incendies de la Commune, au-dessous de l’acte d’inhumation, que je réimprime d’après l’excellent *Dictionnaire critique* :

Le 29e jour dud. mois (mars 1685) a été fait le convoi, service et enterrement de Guillaume Marcoureau, comédien de la troupe du Roi, qui avait renoncé à la comédie par acte dont la copie est ci-dessous, âgé de quarante-huit ans, mort le 28e de mars, demt rue de Seine, aux *Trois Poissons ;* et ont assisté aud. Enterremt François Du Perrier, son neveu[[292]](#footnote-292), André Hubert[[293]](#footnote-293), et autres amis.

François du Perrier. — Hubert.

Ajoutons, pour ce qui concerne Brécourt, qu’il avait eu deux sœurs : l’une, Marguerite, baptisée le 9 février 1639 ; l’autre, Marie, était comédienne de campagne en 1664.

On ne sait rien de cette dernière, qui portait probablement au théâtre le nom de Mlle Brécourt, et qu’on a pu ainsi confondre quelquefois avec la femme de notre comédien.

Nous avons dit, en effet, que Brécourt épousa l’une de ses camarades du Marais.

Voici leur acte de mariage, tel que Jal l’a relevé sur les registres de la paroisse Saint-Gervais :

Le jeudi 18 décembre (1659), Guillaume Marcoureau, fils de feu Marcoureau et de Dme Marie Boullanger, de la paroisse de St Nicolas des Champs, et daMlle Estiennette Desurlis, fille d’Estienne Desurlis, bourg. de Paris et de Françoise Lesguillon, présents, demt vieille rue du Temple… ont été fiancés et mariés, présents Claude Deschamps, sr de Villiers, porteur de la procuration de la mère dud. pour consentir en son nom aud. mariage, attaché au contrat dud. mariage passé par Monhenault, notaire au Châtelet de Paris.

Marcoureau. Estiennette De Surlis.

Deschamps. — De Surlis. — F. Lesguillon.

Françoise Boulanger. Catherine De Surlis.

Le père et la mère de la mariée étaient tous deux de Montargis, et se trouvaient dans cette ville de 1630 à 1634, époque de la naissance de plusieurs de leurs enfants.

Les Archives de l’état civil de Montargis, qui remontent à 1566, nous ont été très hospitalièrement ouvertes, et nous y avons relevé plusieurs actes qui nous permettront de dresser le tableau de la famille De Surlis, assez mal connue jusqu’ici.

Etienne de Surlis, bourgeois de Paris, commis au greffe du Conseil privé du Roi, avait épousé Françoise Lesguillon. Il fut parrain, à Montargis, le 18 août 1630, d’Estienne Molin, fils de Charles Molin[[294]](#footnote-294) et de Louise De Surlis (probablement sa sœur), avec dame Anne Souverain, femme de noble homme M. Charles Bossard, receveur du taillon, pour marraine.

Il était déjà père, à cette époque, de *Catherine* De Surlis, dont nous n’avons pu découvrir l’acte de baptême, mais qui figure comme marraine à celui de « Chaterinne Marin, fille de Marin et de Margueritte Ménard, ses père et mère. Son parrain René Marchant, sa marraine Chaterinne Desurlis et suppléant à son âge femme Françoisse Lesguillon[[295]](#footnote-295), sa mère. Signé : René Marchant. — Françoies (sic) Lesguillon. » (9 octobre 1632).

Nous ne serons pas bien loin de la vérité en donnant à la petite marraine quatre ou cinq ans, ce qui porterait la date de sa naissance à 1627 ou 1628.

Catherine De Surlis avait donc environ quinze ou seize ans quand elle signa, avec Molière et les Béjart, l’acte de fondation de l’Illustre Théâtre, le 30 juin 1643, assistée de sa mère, Françoise Lesguillon. Elle entra plus tard au théâtre du Marais, qu’elle quitta en 1673, et mourut à Paris, cul-de-sac Saint-Sauveur, le 2 janvier 1679, âgée d’environ 32 ans.

Nous n’avons pas trouvé non plus l’acte de baptême de sa sœur Estiennette, née en 1630, puisqu’elle mourut âgée de 83 ans, le 2 avril 1713. Comédienne du Marais, elle avait épousé Brécourt, était passée avec son mari à l’Hôtel de Bourgogne, où elle jouait les confidentes, et quitta le théâtre en 1680 avec la pension de 1 000 liv. qui lui fut servie pendant 33 ans[[296]](#footnote-296).

Sa sœur *Madelaine* naquit à Montargis le 25 janvier 1631 et ne fut baptisée que le 16 mai suivant ; voici l’acte, que j’ai retrouvé :

Le seizième jour de mai mil six cent trente-un fut baptisée *Magdelaine* Desurlis, fille de maître *Estienne* De Surlis, et de *Françoise* L’eguillon. Son parrain fut maître Pierre Tambon, avocat ; sa marraine damoiselle Jehanne Chelotte, femme de Henry de la Valée, écuyer, sieur de la Grange St Marsoil, et naquit le vingt-cinquième Janvier audit an.

Janne Chelot. — Pre Tambon.

Madelaine De Surfis, comédienne de campagne, épousa, avant 1654, Claude Jannequin, plus connu sous son nom de théâtre : Rochefort. Molière fut le parrain de l’un de leurs enfants, à Notre-Dame d’Auteuil, le 30 mars 1671. Eudore Soulié, qui a publié l’acte d’après M. Parent de Rosan, a défiguré le nom de Mlle Rochefort ; il l’appelle Madelaine Dessales. Elle vivait encore en 1713.

La quatrième fille d’Estienne Desurlis et de Françoise Lesguillon, Charlotte, née à Montargis le 14 mai 1634, ne paraît pas avoir été comédienne, ce qui donne à penser qu’elle mourut en bas âge. Son acte de baptême est signé de « Charles Fontenay, lieutenant colonel et me de camp entretenu au régiment de Navarre, qui lui a donné le nom » et de damoiselle Rachel Moireau, sa marraine.

Nous eussions préféré trouver l’extrait baptistaire de son frère, Jean De Surlis, comédien de S. A. électorale et prince de Liège, qui épousa, le 21 avril 1661, à Paris, Madeleine Hazard, fille de feu Pierre Hazard, comédien du Roi en l’hôtel de Bourgogne, et de Jeanne Bresson. Jean de Surfis fit partie de la troupe du Marais, dans l’emploi des seconds rôles tragiques et des grands amoureux de comédie : il se retira vers 1672, en même temps que sa femme, Mlle de Surlis, qui jouait avec succès les seconds rôles dans la tragédie. Il vivait encore en 1695 : M. Faber a trouvé à Bruxelles un passeport, du 17 octobre, mentionnant son nom et celui de son fils.

Voilà donc à peu près reconstituée la famille de la femme de Brécourt. Peut-être un nouvel examen des registres nous permettra-t-il de combler quelques lacunes ; nous n’avons pas dit adieu à l’hospitalière mairie de Montargis, dont les archives nous ont mis sur la piste d’une autre famille bien intéressante pour nous, celle des Gassot, à laquelle appartint Du Croisy. Le créateur du rôle de Tartuffe a bien droit à une place d’honneur dans cette petite galerie des *Camarades de Molière*.

Georges MONVAL.

## Charles Marie : À propos d’une nouvelle édition du *Misanthrope*

source : « À propos d’une nouvelle édition du *Misanthrope* », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome V, no 56, novembre 1883, p. 244-248.

[1883

En parcourant les notes de la nouvelle édition du *Misanthrope*, publiée chez Paul Dupont, par M. Ch. -L. Livet, nous avons remarqué celle où l’érudit commentateur énumère toutes les faveurs dont le duc de Montausier fut l’objet de la part de Louis XIV, et cela pour bien faire voir que Molière n’avait pu songer exclusivement au mari de Julie d’Angennes en créant le personnage d’Alceste. Rien de mieux ; mais M. Livet ajoute (p. 126) :

Qu’on se figure une représentation du *Misanthrope* devant le Roi ; quel succès devait avoir Molière quand, jouant le rôle d’Alceste, et jetant à la dérobée un regard sur Sa Majesté, il voyait l’effet produit par ces trois vers :

On sait qu’auprès du Roi je fais quelque figure ;

Il m’écoute, et dans tout il en use, ma foi,

Le plus honnêtement du monde avecque moi !

Nous avouons ne plus comprendre. Il y a là, évidemment, une erreur — mettons une équivoque — d’autant plus fâcheuse qu’il s’agit d’une édition dite scolaire, destinée à la jeunesse.

Littéralement, le passage reproduit donne à entendre que les trois vers ci-dessus sont dits par Alceste ; et chacun sait, M. Livet tout le premier, qu’ils font partie du rôle d’Oronte.

Que veut donc dire M. Livet ? et comment supposer qu’en écoutant la déclaration vaniteuse d’Oronte, Molière-Alceste ait pu, par un coup d’œil furtif lancé au Roi, essayer de faire comprendre aux spectateurs que le crédit dont Oronte se vante de jouir auprès du Roi, s’appliquait en réalité à lui, Molière ? Cela est inadmissible ; et M. Livet fait tort à la fois au poète et au comédien.

Si Molière auteur avait voulu donner à entendre ce que M. Livet suppose, il aurait bien su mettre dans le rôle de son misanthrope les paroles en question ou d’autres analogues ; mais il se serait bien gardé de le faire. Un pareil langage aurait singulièrement détonné en passant par les lèvres d’Alceste, car ce langage se serait trouvé en désaccord complet avec le caractère de l’homme aux rubans verts. D’un autre côté, Molière avait trop la science et la conscience du parfait comédien pour s’oublier en scène, et sortir de l’enveloppe de son personnage en redevenant, ne fût-ce qu’un instant, Molière auteur ou Molière homme privé. Nous croyons que, dans une prochaine édition, M. Livet fera bien de supprimer ou de modifier la partie de sa note reproduite plus haut ; ce qui en restera sera excellent et mettra suffisamment en lumière cette vérité que Balzac a formulée ainsi : « en littérature, on ne compose un type qu’en employant les singularités de plusieurs caractères similaires. »[[297]](#footnote-297)

En ce qui concerne le mot *cabinet*, M. Livet admet seulement la signification restreinte de meuble ou de cabinet de travail. M. Livet s’est trop souvenu, nous semble-t-il, de l’article publié par le docteur Mathanasius dans *Le* *Moliériste* de février 1883.

Dans cet article, le docteur Mathanasius constatait, on se le rappelle, que le mot dont il s’agit ne figurait dans aucun dictionnaire contemporain de Molière, avec le sens admis aujourd’hui.

D’accord ; mais qu’est-ce que cela prouve ?

N’est-il pas arrivé à bon nombre de mots de courir le monde et d’être employés dans le langage usuel avec une signification étendue, longtemps avant que l’acception nouvelle fût indiquée par un lexique ?

Sans avoir égard à ce qu’ont pu dire ou taire les dictionnaires au xviie siècle, il faut surtout considérer ceci : Molière, voulant faire dire simplement à Alceste que le sonnet d’Oronte est bon tout au plus à serrer dans un meuble, n’eût certes pas écrit son admirable scène telle que nous la connaissons ; il n’eût pas fait prendre à Alceste toutes les précautions imaginables avant d’indiquer nettement sa pensée ; il ne nous eût pas montré son héros si discret, si adroit à faire emploi de détours et de sous-entendus pour se faire comprendre à demi-mot. Et telle est l’habile disposition du dialogue, qu’il devient rigoureusement nécessaire, pour l’effet théâtral, d’entendre Alceste lancer une riposte formant contraste, une riposte quelque peu insolite, si l’on veut, mais qu’on ne saurait taxer de réponse grossière, vu les circonstances qui la préparent.

Même en accordant au mot cabinet le sens contesté, on peut soutenir que l’homme poli, l’homme aux bonnes manières, celui qui connaît le mieux les usages du monde et les observe jusqu’aux dernières limites de la patience humaine, c’est Alceste. Il le prouve. L’homme inconvenant, importun, c’est Oronte. C’est lui qui vient à brûle-pourpoint se jeter au travers de la conversation de Philinte et d’Alceste et qui, de vive force, contraint ce dernier d’écouter ce qu’il n’est pas disposé à entendre. Alceste compose alors et fait ses conditions. Oronte les accepte :

C’est ce que je demande ; et j’aurais lieu de plainte

Si, m’exposant à vous pour me parler sans feinte,

Vous alliez *me trahir et me déguiser rien*.

Il s’expose d’autant plus qu’il s’impose.

Par sa déclaration, Oronte excuse d’avance Alceste. Il sera donc fort mal venu tout à l’heure quand il se montrera piqué des vérités qui lui seront dites ; et, par suite, c’est Oronte qu’on doit trouver ridicule de se fâcher, et non Alceste d’être sincère.

Tu l’as voulu, George Dandin !

Nous demanderons encore à M. Livet comment M. Loiseleur, dans ses *Points obscurs*, qui datent de 1877, a pu « critiquer l’interprétation de M. du Boulan » dont le livre n’a paru qu’en 1879 ?

Pour finir, signalons à M. Livet plusieurs erreurs matérielles qui se sont glissées dans le texte même de Molière :

Page 80, nous lisons :

ELIANTE.

Une lettre peut bien tromper par l’apparence,

Et n’est pas, quelquefois, si coupable qu’on pense.

ALCESTE.

Monsieur, etc.

Si l’on remplace le nom d’Eliante par celui de Philinte, l’erreur aura disparu.

Page xiii :

*Eh !* Ce n’est pas, madame, un bâton qu’il faut prendre…

et

Je voudrais, *en* coûtât-il grand chose…

Hors qu’un commandement exprès du Roi *ne* vienne…

Page xv :

Non ; est-ce que ma cause est injuste ou *mauvaise ?*

Le *renom qu’à* la cour vous avez d’honnête homme….

S’il n’avait observé qu’on ne l’applaudît pas… etc.

Une édition *classique* doit être irréprochable, au moins quant au texte.[[298]](#footnote-298)

CH. MARIE.

# Tome V, numéro 57, décembre 1883

## Louis-François Beffara : Lettre inédite sur les Béjart et l’abbé Arnauld

source : « Lettre inédite sur les Béjart et l’abbé Arnauld », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome V, no 57, décembre 1883, p. 261-265.

[1883

Un de nos plus dévoués correspondants de province, M. Ulric Richard Desaix, veut bien nous communiquer une lettre inédite de Beffara, dont nous sommes heureux d’offrir la primeur aux lecteurs du Moliériste :

À Monsieur

Monsieur Aimé Martin, homme de lettres,

Rue des Petits-Augustins, no 15, fbg St-Germain.

8 mai 1830.

Monsieur,

La promptitude que vous avez mise à m’honorer de votre réponse du 5 du courant, ne vous a pas permis de vous rappeler ni de revoir les notes que vous avez ajoutées à la *Vie de Molière*, par Grimarest, 1824, 8o , aux pages xxxiv, xxxv, lviii, lxxxi.

Vous paraîtriez soupçonner qu’Armande Béjart n’était ni la sœur ni la fille de Madelaine, mais sa nièce, etc.

Je vais vous rappeler les termes de votre lettre et j’y joindrai quelques observations qui prouvent qu’Armande n’était point la nièce de Madelaine :

« L’inutilité de vos recherches… » (elles n’ont été faites que sur environ la moitié des registres des paroisses de Paris, Armande peut être née sur une autre ou en province) « …m’a toujours fait soupçonner, malgré l’acte de mariage de Molière, qu’Armande n’était ni la sœur ni la fille de Madelaine, mais sa nièce ».

Vous avez dit dans vos notes et dans les articles de Madelaine et Armande (pp. clxxxviii, clxxxix) qu’Armande était sœur de Madelaine et des Béjart. Une nièce de Madelaine ne pourrait être que une fille de Jacq. Béjart, baptisé en 1622 et qui aurait pu être marié vers 1640 ou 1642.

« Ne penserons pas quelle pourrait être la fille naturelle du baron de Modène qui vécut longtemps avec une sœur de Madelaine… »

Une sœur de Madelaine ne pourrait être qu’Elisabeth, baptisée le 1er octobre 1620 et qui aurait pu, à 17 ans, contracter des liaisons avec Modène, mais ces liaisons existèrent bien plus réellement avec Madelaine, la preuve s’en trouve dans l’acte de baptême de Françoise.

À la vérité vous n’avez point inséré cet acte dans vos notes, quoiqu’il se trouve dans ma *Dissertation*, page 13. Le voici :

Le dimanche 11 juillet 1638 baptême de Françoise,

NEE DU SAMEDI 3, FILLE DE MESSIRE ESPRIT DE RAYMOND,

CHEVALIER, SEIGNEUR DE MODÈNE, ET DE DAMOISELLE Madelaine BEJARD, sa mere, demt rue St Honoré. Parrain, JEAN-BAPte DE L’HERMITTE, SIEUR DE VAUSELLE, TENANT LIEU DE MESSIRE GASTON Jn BAPte DE RAYMOND, CHEVALIER, SEIGNEUR DE MODÈNE[[299]](#footnote-299) ; LA MARAINE, DAMlle

Marie Hervé, femme de Joseph Béjart, écuyer.

« … et qui finit par l’épouser, suivant Grimarest ? » (p. xxxiv de vos notes). « La Béjart, avant quelle connût Molière, avait eu une petite fille de M. de Modène, avec qui j’ai su par des témoignages très assurés que la mère avait contracté un mariage secret. »

Cette petite fille est bien Françoise, baptisée le 11 juillet 1638.

« Notez bien que M. de Modène n’épousa point Madelaine, mais une de ses sœurs. »

Les témoignages « très assurés » sont faux : Modène n’épousa point Madelaine, ni une de ses sœurs.

Voyez : 1o *Dissertation sur la femme de Molière*, par M. le mis de Fortia, Paris, Lebègue, 8o , 1824, p. 11.

2o *Supplément aux diverses éditions des œuvres de Molière, ou Lettres sur la femme de Molière*, etc. Paris, Dupont et Roret, 1825, 8o , p. 27 et suiv.

« C’est ce que savaient très bien les contemporains et ce que confirment les Mémoires de l’abbé Arnaud, tome 2, p. 103, publiés à Amsterdam, J. Neaulme, 1736, in-12. »

On ne connaît aucun écrit des contemporains sur cette matière, excepté la requête de Montfleury, au Roi, dont parle Racine, dans une de ses lettres d’octobre 1663.

L’abbé Arnauld, écrivant 94 ans après le mariage de Molière, et sur quels matériaux ?, a vraisemblablement été induit en erreur. Boudou a publié, en 1808 (Imprimerie de Valade, Léopold Collin librre), en 3 vol. in-8o , les *Œuvres complètes* de l’abbé Arnaud, de l’Académie française et de celle des Inscriptions et belles-lettres.

On n’y trouve rien sur Molière et sa femme. Est-ce que Boudou n’aurait pas connu les *Mémoires* publiés en 1756, ou leur auteur serait-il un autre Arnauld que le Arnauld, membre des deux Académies, tous deux abbés ? Je ne le pense pas.

Il est donc bien constant que des liaisons de Modène et de Madelaine Béjart, et non d’une sœur, naquit une fille Françoise, baptisée le 11 juillet 1638 ; que l’acte du 20 février 1662 (*Dissertation sur Molière*, p. 7), constate que Jean Poquelin et Armande Gresinde Béjart, fille de feu *Joseph Béjart* et de *Marie Hervé*, furent mariés sur la paroisse de Saint-Germain-l’Auxerrois, en présence, entre autres, de ladite Marie Hervé, mère, de Louis Béjart et Madelaine Béjart, frère et *sœur* de la mariée.

Il a donc existé deux demoiselles portant le nom de Béjart ou Béjard :

1o Françoise, fille de Madelaine ;

2o Armande Gresinde (Claire-Elisabeth), fille de Joseph Béjart et de Marie Hervé.

M. le marquis de Fortia prétend que c’est la même, que Françoise, lors du mariage, a été transformée en Armande-Gresinde, fille de Joseph Béjart.

Je prétends le contraire, d’après les actes authentiques, et je ne crois pas qu’on puisse trouver, dans les *Mémoires* de l’abbé Arnauld, des documents qui soient capables de donner une solution certaine sur cette controverse et par conséquent d’établir que ce fut Françoise transformée en Armande que Molière épousa.

La lecture des *Mémoires* de l’abbé Arnauld (1756) me fournira peut-être matière à d’autres observations. Je tâcherai de les trouver pendant votre absence.

J’ai l’honneur d’être avec une parfaite considération, Monsieur,

Votre très humble et très obéissant serviteur,

BEFFARA.

Rue Saint-Lazare, no 12.

Beffara confond ici l’abbé François *Arnaud* (1721 -1784) avec l’abbé Antoine *Arnauld* (+ en 1698), fils aîné de Robert Amauld d’Andilly, dont les *Mémoires* (1634 à 1675) publiés en 1756, ont été réimprimés dans la *Nouvelle collection relative à l’Histoire de France* de Michaud et Poujoulat.

Voici, en effet, ce qu’on lit, à la page 523 du tome XXIII, sous l’année 1647 : « Le baron (depuis comte) de Modène, par une continuation des désordres de sa vie, épousa en secondes noces la sœur de la Béjart, fameuse comédienne. »

L’abbé Arnauld a confondu Madeleine Béjart avec une autre *Madeleine*, *comédienne* aussi, Madeleine L’Hermite de Souliers, dite *Magdelon*, fille du sieur de Vauselle, avec laquelle Molière avait été parrain à Angers, en 1650, et qui épousa, le 26 octobre 1666, M. de Modène, veuf de Marguerite de La Baume depuis février 1649.

G. M.

## Auguste Baluffe : Alceste-Montausier

source : « Alceste-Montausier », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome V, no 57, décembre 1883, p. 266-268.

[1883

Est-ce le duc de Montausier qui a bien réellement servi d’original au type d’Alceste ?

— Oui et non !

Les avis sont et demeurent partagés, selon la connaissance qu’on a du caractère, de l’esprit, de l’éducation de cet austère intrigant chez qui l’instinct misanthropique donna le change sur les calculs de sa vertu. Il avait intérêt à cacher l’habit du courtisan sous le manteau du philosophe. L’intégrité de cet ambitieux ressemble beaucoup et souvent, quoiqu’il cache son jeu et son rôle, à la sagesse intéressée d’un habile homme. « S’il n’avait pas l’âme d’Alceste, dit M. Cousin, il en avait la tournure et le langage ; et Molière qui, en traversant la Cour, n’en voyait guère que les masques, a pu très bien emprunter à Montausier son tour et ses manières pour en parer son héros. »

Quoi qu’il en soit, et sans intention personnelle d’intervenir dans le débat, je crois utile ou tout au moins intéressant de verser au dossier de cette petite affaire de psychologie dramatique, certaine lettre fort curieuse de Montausier, qui offrira désormais aux commentateurs du *Misanthrope* un piquant contraste entre les procédés d’Alceste et ceux de Montausier, dans leurs rapports particuliers avec les mauvais poètes. Cette lettre, découverte par M. l’abbé Fabre à la Bibliothèque nationale, a été récemment éditée dans son ouvrage sur la *Jeunesse de Fléchier.* On y est aux antipodes de la fameuse scène du sonnet !

Fléchier, que son ami le poète Antoine Halley, ami aussi de Huet et du P. de la Rue, avait chargé de faire hommage à Montausier du recueil de ses *Poésies*, appréhendait sans doute un peu pour l’auteur, sinon le sort d’Oronte, du moins l’effet d’un excès de franchise brutale. Fléchier s’en défiait comme s’il en savait le duc coutumier. Il crut honnête et prudent de le disposer à la bienveillance, à la douceur d’une aimable politesse de forme. Or voici la surprenante réponse du prétendu misanthrope intraitable et farouche ;

Ce 17 mars 167 J, à Saint-Germain.

Vous me faites tort, Monsieur, de m’exhorter à faire quelques civilités au bonhomme M. Halley, sur l’édition de ses poésies, car je ne manque jamais à ces sortes d’honnêtetés, qui sont un devoir indispensable à ceux qui n’ont pas sucé la barbarie avec le lait ; et, ne pouvant rien faire de plus pour ce bonhomme, je lui écris, et je le flatte contre ma conscience, n’ayant, entre nous, rien trouvé que de faible et de languissant, et, pour le mieux, que de très médiocre, en tout ce que j’ai lu de çà et de là, en feuilletant ce gros volume. Mais je crois qu’il y aurait plus de mal à être sincère, en cette occasion, qu’à ne l’être pas…

Nous sommes loin, n’est-ce pas, de la rudesse de mœurs d’Alceste ? Si l’idée de trouver des « vers bons à mettre au cabinet » venait à Montausier, il est, vous le voyez, trop homme du monde pour le dire ou l’écrire.

Maintenant (vu la date) faut-il voir dans cette lettre, postérieure de près de neuf ans au *Misanthrope*, et où perce comme la malice d’une allusion, faut-il y voir le démenti donné, par un homme d’esprit qui s’est corrigé, à un défaut qu’on lui reprochait autrefois ?

De toute façon, l’aveu est bon à noter.

Auguste BALUFFE.

## Charles-Louis Livet : Réponse à un article de M. Charles Marie

source : « Réponse à un article de M. Charles Marie », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome V, no 57, décembre 1883, p. 269-274.

[1883

Vichy, le 10 nov. 1883.

Mon cher Directeur,

À la fin d’un article dirigé contre mon édition du *Misanthrope* par M. Ch. Marie et publié dans le dernier numéro du *Moliériste*, je trouve un post-scriptum où vous me demandez « comment on peut chanter la chanson d’Alceste sur la musique que j’ai fait graver à la page 227, et qui n’a aucun rapport avec l’air consacré par la tradition. »

Je ne puis mieux vous faire comprendre comment on peut chanter cet air qu’en joignant à cette lettre la même musique, accompagnée des paroles de la chanson, le tout disposé par le savant directeur de la musique à la Comédie française, M. L. Léon, à qui cette adaptation n’a paru présenter aucune difficulté.

Cette musique, dites-vous, n’a aucun rapport avec l’air consacré par la tradition. Si vous aviez dit : « avec l’air chanté par Bressant », j’en conviendrais volontiers. Mais la tradition ? Où avez-vous vu que, depuis Molière jusqu’à Bressant, tous les Alceste aient chanté la chanson ? Comment savez-vous que pas un d’eux n’a adopté le timbre dont j’ai donné la notation ? Vous avez, pour répondre à ces questions, des ressources que je n’ai pas, et que je vous serais bien reconnaissant de me communiquer.

Quant à l’air de Bressant, c’est précisément celui du timbre « ma pinte et ma mie, ô gué », indiqué au bas de la p. 227 de mon édition. M. Léon a bien voulu m’en donner l’assurance ; il a fait mieux : il a traduit pour moi en notation moderne la notation ancienne du *Recueil de Parodies* où je l’ai trouvé : je dis « pour moi » ; mais ce sera aussi pour les lecteurs du *Moliériste*, auxquels je vous prie de l’offrir, en attendant que je l’introduise dans une réimpression de mon édition du *Misanthrope*. Et précisément, si je n’ai pas adopté cet air pour mon édition, c’est que le timbre que j’ai préféré est celui qui m’était indiqué par la tradition écrite : « La bonne aventure, ô gué », abandonné par Bressant pour des motifs que j’ignore.

Puisque la présente explication me ramène à l’article de M. Ch. Marie, voulez-vous me permettre de répondre aussi à quelques questions qu’il me fait l’honneur de m’adresser ?

J’ai dit que ce devait être un grand succès pour Molière de voir combien les trois vers où un fat se vante de son crédit auprès du Roi étaient plaisants aux yeux de Sa Majesté. Le sens de ma phrase a paru clair à quelques personnes à qui j’ai demandé leur avis depuis l’article de M. Ch. Marie : aucune n’a cru que j’avais voulu représenter Molière comme un fat qui se plaisait à rappeler sottement au Roi le crédit dont il jouissait ; aucune n’a pensé que Molière avait besoin de s’oublier en scène et de sortir de l’enveloppe de son personnage pour voir, hors de la scène, l’impression produite par son langage ou par son jeu. Cependant, bien que ma pensée et les termes dans lesquels je l’exprime aient paru clairs à plusieurs, comme j’ai été obscur pour quelqu’un, je m’efforcerai de dissiper cette obscurité, sans rien changer d’ailleurs à l’idée, que je persiste encore à croire juste.

Ceci réglé, je reviens, avec M. Ch. Marie, au « cabinet » d’Alceste. M. Ch. Marie juge Alceste assez grossier pour envoyer le sonnet d’Oronte à la garde-robe ; je le crois assez poli pour qu’il engage le poète improvisé à mettre ses vers là où lui-même cache ceux « qu’il se garderait de montrer aux gens », c’est-à-dire dans son *cabinet* ou secrétaire.

M. Ch. Marie fait remarquer, avec raison, que certains mots courent longtemps par le monde avec une acception nouvelle, avant que cette acception soit admise par les dictionnaires ; par conséquent l’argument que je tire du silence des dictionnaires sur l’emploi du mot *cabinet* dans le sens de *latrines* ne prouverait rien. J’admets que ce silence ne soit pas décisif. Mais celui des écrivains du temps ? Mais les exemples tirés de Maynard ne prouvent-ils rien, surtout s’ils viennent s’ajouter aux données fournies par les dictionnaires ?

Hier m’est tombé sous les yeux un ouvrage qui m’apporte un nouveau motif de m’en tenir à mon interprétation ; c’est la *Nova nomenclatura quatuor linguarum*, par Nath. Duez. Duez, voulant faire le plaisant, traduit les mots *latrina*, *cloaca* à l’aide de tous les synonymes qu’il a pu trouver dans la langue française : « le privé, l’aisance, la chambre basse, la chambre dorée, la chambre des comptes, la chancellerie ou garde-robe ». — Le *cabinet* aurait été le bien-venu, à côté de la *chancellerie* ou de la *chambre des comptes :* il n’y figure pas. Ce silence, en pareil cas, n’est-il pas significatif ?

Je n’insiste pas : M. Ch. Marie a une opinion ; j’en ai une autre ; nous ne pouvons ni l’un ni l’autre être juges dans notre propre cause ; donc, laissons au public le soin d’apprécier nos raisons.

La critique de M. Ch. Marie sur ce point m’a bien moins ému que le reproche peu déguisé qu’il m’adresse d’avoir commis un plagiat. Je me suis trop souvenu, dit-il, d’un article publié par le Dr Mathanasius dans *Le* *Moliériste*. Vous, mon cher Directeur, qui avez été mon intermédiaire auprès du docteur illustrissime, veuillez dire à M. Marie et aux lecteurs du *Moliériste* que j’ai demandé et obtenu la permission de copier l’article du docteur en l’abrégeant ; si je ne l’ai pas nommé, c’est que la modestie bien connue de Chrysostôme II, modestie traditionnelle dans la dynastie des Chrysostôme Mathanasius, n’a pas souffert que l’attention fût rappelée sur son nom pour si peu de chose.

M. Ch. Marie arrive à des points plus intéressants. Comme il n’est pas préoccupé du souci de savoir s’il y a quelque chose de bon dans mon édition, soit dans l’introduction, soit dans les notes, soit dans le lexique, et qu’il n’en veut qu’aux fautes, son application a eu un excellent résultat : il en a trouvé, il me les a signalées ; je l’en remercie cordialement, et, si j’ai la bonne fortune de diriger une réimpression, je m’empresserai de lui faire remettre le premier exemplaire dont je pourrai disposer ; il y verra avec quelle docilité reconnaissante j’aurai tenu compte de ses précieuses indications.

Me sera-t-il permis, cependant, de protester contre une assertion erronée de M. Ch. Marie ? Il signale quatre fautes matérielles « dans le texte même de Molière », et appuie sur ce reproche en disant, à la fin de son article, « une édition classique doit être irréprochable, au moins quant au texte ». — Or, le texte du *Misanthrope* occupe les p. 1-114 de mon édition : les fautes indiquées ne s’y trouvent pas ; elles existent cependant, je l’avoue, mais c’est aux p. xiii et xv, c’est-à-dire dans des citations de mon introduction, citations que j’ai eu le tort de faire sans les vérifier, trompé par ma mémoire et entraîné par la marche de ma démonstration, qui n’avait rien à gagner ni à perdre, au point de vue où je me plaçais, à l’exactitude absolue des mots, pourvu qu’on y trouvât l’idée. À cette place, le mal existe ; mais c’est jouer sur les mots que de dire que « le texte » du *Misanthrope* a plusieurs fautes matérielles. Il en a sans doute ; mais *une seule* a été signalée, et elle est de celles, hélas !

*Quas humana parum cavit natura.*

Je m’aperçois que j’ai laissé sans réponse un dernier grief de M. Ch. Marie : j’ai attribué à M. Loiseleur une critique de l’interprétation de M. du Boulan ; jusque-là, je suis dans le vrai : j’ai lu cette critique, qui est excellente, et elle est bien de M. Loiseleur. M. Ch. Marie aurait bien dû le dire ; mais en niant qu’elle se trouve dans les *Points obscurs*, il semble en nier aussi l’existence : c’est aller trop loin ; elle a paru dans un article de journal.

Je vous demande pardon, mon cher Directeur, d’avoir ainsi étendu ma réponse. Mais en présence d’une attaque aussi dure que celle de M. Ch. Marie et de son parti-pris évident de ne rien trouver de bien dans un travail qui m’a pris tant de temps, m’a obligé à tant de recherches, m’a coûté tant de peine, je n’ai pu résister à la tentation de plaider les circonstances atténuantes et de risquer *pro domo meâ* un plaidoyer où quelques-uns peut-être trouveront en grande partie ma justification.

Agréez, mon cher Directeur, etc.

Ch. -L. LIVET.

P. S. — Je vois un blanc au bas de mon épreuve. Me sera-t-il permis, pour le remplir, de revenir sur « l’homme vraiment nu » dont il a été parlé déjà dans *Le Moliériste* de cette année, p. 20 et 86 ? — Comment se fait-il que ni M. Cottinet, ni le Dr Chrysostôme II Mathanasius, ni aucun de nos collaborateurs ne se soit rappelé ces vers de *L’École des femmes* (I, III, cf. II, V) :

ARNOLPHE.

Que faites-vous donc là ?

AGNÈS.

Je me fais des cornettes.

*Vos chemises de nuit* et vos coiffes sont faites.

CH.-L. L.

title : Choix d’articles relatifs à Molière (1884)

creator : Le Moliériste : revue mensuelle

copyeditor : Léa Delourme (OCR, Stylage sémantique)

publisher : Université Paris-Sorbonne, LABEX OBVIL

issued : 2016

idno : http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/moliere/molieriste\_articles-1884/

source : *Le Moliériste : revue mensuelle*, publiée par G. Monval, Paris, Librairie Tresse et Cie, 1879-1889 ; rééd. Slatkine Reprints, Genève, 1967, 10 vol. Source : [Gallica](http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb32817823s/date).

created : 1884

language : fre

# Tome V, numéro 59, février 1884

## Georges Monval : Le Banquet-Molière

source : « Le Banquet-Molière », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome V, no 59, février 1884, p. 324-325.

[1884

Mardi 15 janvier, à l’occasion du 262e anniversaire de la naissance de Molière, a eu lieu, à 6 heures précises, au café Corazza, notre banquet annuel, sous la présidence de M. Halanzier-Dufrénoy, président de l’Association des Artistes dramatiques.

Trente-six convives avaient répondu à notre appel :

MM. Halanzier, Arsène Houssaye, François Coppée, de Lapommeraye, Paul Mesnard, de Montaiglon, Jacques Léman, F. Hillemacher, Ritt, Depping, Jules Guillemot, D. Jouaust, Lalauze, Prud’hon, Garraud, Martel, Saint-Germain, Lucien Pâté, Henri Jouin, Louis Noël, Gouget, Aderer, Larroumet, Jules Favre, Adolphe Brisson, E. Thoinan, Georges Monval, Bodinier, Grosselin, Th. Cart, vicomte René de Kerret, Charles Marie, Chagot, Mareuse, Marcellin-Estibal et Violet.

S’étaient excusés : MM. Paul Lacroix, indisposé ; Ed. Thierry et Maubant, retenus au Conservatoire par les examens trimestriels ; Mounet-Sully, Coquelin cadet et Truffier, de service à la Comédie-Française ; Talien, relevant à peine d’une grave maladie qui ne l’a pas empêché de faire donner le nom de Molière à l’une des rues de Châteauroux ; Bertol-Graivil, qui faisait à cette heure même une conférence au *Journal Parlé* sur les à-propos du 15 janvier depuis soixante ans ; Auguste Baluffe et Ch. Varat, fidèles à des deuils de famille ; enfin, Jules Claye, l’excellent imprimeur du *Registre de La Grange*, qui avait envoyé les vers suivants :

M’asseoir à vos côtés au banquet de Molière,

Et parmi les fervents coudoyer des amis,

Echapper au dîner fait par ma cuisinière,

Pour me tenter, bon Dieu ! Que d’attraits réunis !

Mais, hélas ! Dans mon lit où m’a cloué la fièvre,

De ce lâche ennemi je subis le blocus.

Si d’aller à Molière il faut que je me sèvre,

C’est lui qui vient à moi… par mon Diafoirus.

Au dessert, M. Monval, après avoir transmis les regrets des absents, a porté un toast à l’Association des Artistes dramatiques ; « La présence de son Président et de quelques comédiens — hélas ! Trop peu nombreux — rend au banquet son ancienne physionomie, le caractère qu’il n’aurait jamais dû perdre ; depuis quatre ans, nous formions un dîner de Moliéristes : ce soir, le Banquet-Molière est ressuscité ! »

M. Halanzier a répondu par quelques mots aimables, et a donné la parole à M. de Lapommeraye qui, dans une brillante improvisation sténographiée par l’un des convives, s’est fait chaleureusement applaudir.

Messieurs,

Je crois que j’aurais absolument mauvaise grâce à ne pas prendre la parole : on m’embarrasse beaucoup, car enfin je ne comptais pas parler, et ce qu’a dit Monval s’adressait surtout aux artistes dramatiques. Mais puisque M. Halanzier m’a provoqué, et que ni Saint-Germain, ni Prud’hon, ni Garraud, ni Martel ne veulent se lever, il faut bien que je m’exécute. En ma qualité de critique — et l’on sait que le critique est l’ami des artistes comme les artistes sont les amis du critique *(sourires)* — je puis dire à Monval qu’en effet nous étions, jusqu’à présent, un peu trop entre nous : nous sommes plus nombreux, il est vrai, mais nous ne le sommes pas encore assez, et il faudrait, l’année prochaine, que toute la famille artistique fût réunie autour de cette table. Oui, tous les artistes devraient venir à nous, et ce banquet qui, d’abord, ne comptait que quelques critiques et quelques admirateurs de Molière, il faut l’étendre en reprenant la grande tradition d’autrefois. Et c’est pourquoi je suis heureux de voir M. Halanzier parmi nous. *(Approbation unanime)*. Votre présence ici, M. le Président de l’Association des Artistes dramatiques, est, je puis le dire, une date : elle renoue cette grande tradition, c’est la main mise dans la main de ceux qui s’occupent d’une façon théorique de Molière, avec ceux qui s’en occupent d’une façon pratique. *(Applaudissements).*

Nous essayons de répandre de plus en plus, partout, en France et dans tout l’univers, le culte de Molière : nous essayons de montrer Molière à ce peuple qui doit l’aimer, car enfin — je ne fais pas l’éloge de Molière : on ne le fait plus, on dit : Molière ! et cela suffit — mais il faut que chaque année, dans une salle plus grande ou dans celle-ci — en abattant les murs — l’on fasse une fête digne de lui : il faut que cet homme qui a été pour le peuple, pour la France, pour les auteurs, pour l’univers entier la représentation de ce qu’il y a de meilleur, de la raison, du cœur, de tout ce qui est le génie français, il faut, dis-je, que cet homme soit l’objet d’une véritable fête nationale. (*Applaudissements unanimes).*

C’est donc à cette fête nationale que je vous donne rendez-vous *(Nouveaux applaudissements).*

M. Lucien Pâté a lu ensuite un sonnet imprimé en tête de cette livraison, qui a obtenu le plus vif succès.

Après le café, M. le vicomte René de Kerret a communiqué à l’assemblée un curieux manuscrit qu’il a trouvé aux environs d’Avignon. C’est la copie d’une pastorale en vers attribuée à Molière, datée de 1667, et — détail très inattendu — dédiée à Madame la marquise de Sévigné. M. Monval a donné lecture de la meilleure scène de l’ouvrage, qui n’a pu réunir les suffrages des moliéristes présents.

Nous espérons, l’an prochain, dépasser le chiffre de cinquante, et nous comptons sur nos collaborateurs et lecteurs pour nous y aider de tout leur pouvoir.

G. M.

Le « Dîner de Molière » des *Parisiens de Paris* avait eu lieu le Jeudi précédent 10 janvier, chez Vantier, 8, Avenue de Clichy. MM. Léon Duvauchel et Jules Christophe y ont dit des sonnets à Molière, que nous regrettons de ne pouvoir publier, faute de place.

## Arsène Houssaye : Molière artiste

source : « Molière artiste », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome V, no 59, février 1884, p. 330-335.

[1884

Molière comprenait bien qu’il y a un mariage intime, fécond, indissoluble entre les Beaux-Arts et le Théâtre.

Dans sa Comédie comme sur la Scène, Molière peint des tableaux ; tableaux vivants pour l’esprit, tableaux vivants pour les yeux. Seul de son temps parmi les poètes, seul après Rotrou qui parle si bien peinture dans *Saint*-*Genest*, Molière connaissait tous les mirages et tous les miracles de la palette. Corneille et Racine ne peignent que les caractères et les sentiments ; La Fontaine est un adorable paysagiste ; mais Molière a fréquenté l’atelier de Lebrun et de Mignard où il a pris des leçons pour les physionomies visibles, comme les autres en ont pris dans Homère, Eschyle, Sophocle, Virgile, pour les physionomies idéales. Avant que Boileau n’écrivît l’*Art poétique*, le grand Molière écrivait l’Art de peindre. Comme il n’est pas pédant, lui, il ne veut pas donner des leçons aux rapins ; il va voir avec Mignard, ce peintre aujourd’hui trop décrié, la coupole du Val-de-Grâce ; il prend la plume, il écrit quatre cents vers et il les donne tels sans les retoucher. Il pourrait intituler ce poème *L’Art de peindre*, il se contente de l’intituler *La Gloire du Val-de-Grâce :*

Cet éclatant morceau de savante peinture,

Dont elle a couronné ta noble architecture.

C’est le plus bel effet des grands soins qu’elle a pris,

Et ton marbre et ton or ne sont point de ce prix.

Toi qui, dans cette Coupe, à ton vaste génie

Comme un ample théâtre heureusement fournie,

Es venu déployer les précieux trésors

Que le Tibre t’a vu ramasser sur ses bords,

Dis-nous, fameux Mignard, par qui te sont versées

Les charmantes beautés de tes nobles pensées

[…]

La beauté des contours observés avec soin,

Point durement traités, amples, tirés de loin,

Inégaux, ondoyants, et tenant de la flamme,

Afin de conserver plus d’action et d’âme…

[…]

Et tous au caractère amplement mariés.

Et c’est là qu’un grand peintre, avec pleine largesse,

D’une féconde idée étale la richesse,

Faisant briller partout de la diversité,

Et ne tombant jamais dans un air répété.

Mais un peintre commun trouve une peine extrême

À sortir dans ses airs de l’amour de soi-même ;

De redites sans nombre il fatigue les yeux…

Il nous enseigne aussi les belles draperies

De grands plis bien jetés suffisamment nourries,

Dont l’ornement aux yeux doit conserver le nu,

Mais qui, pour le marquer, soit un peu retenu.

[…]

Il nous montre à quel air, dans quelles actions

Se distinguent à l’œil toutes les passions,

Les mouvements du cœur peints d’une adresse extrême

Par des gestes puisés dans la passion même.

Il passe au coloris, et voyez comme il est familier à la pratique de l’atelier et aux termes techniques :

L’union, les concerts et les tons des couleurs,

Contrastes, amitiés, ruptures et valeurs,

Qui font les grands effets, les fortes impostures,

L’achèvement de l’Art, et l’âme des figures,

Il nous dit clairement dans quel choix le plus beau

On peut prendre le jour et le champ du tableau,

Les distributions et d’ombre et de lumière

Sur chacun des objets et sur la masse entière,

Leur dégradation dans l’espace de l’air,

Par les tons différents de l’obscur et du clair,

Et quelle force il faut aux objets mis en place

Que l’approche distingue et le lointain efface,

Les gracieux repos que par des soins communs

Les bruns donnent aux clairs, comme les clairs aux bruns.

Un poète qui comprend si bien les lois de la peinture, devait comprendre les lois de la perspective au théâtre, qui est une peinture vivante. Molière a donc, à n’en pas douter, cherché la vérité du décor, de la mise en scène des costumes.

Comme Raphaël lui-même, il parle d’abord

De l’inspiration, cette faveur des Cieux

Qui du nom de divine est nommée en tous lieux,

Elle dont l’essor monte au-dessus du tonnerre

Et sans qui l’on demeure à ramper contre terre,

[…]

Et dont la Poésie et sa sœur la Peinture

Parent l’instruction de leur docte imposture.

Molière décrit tout le génie de l’invention ; il veut que tout soit à sa place :

Il nous apprend à faire avec détachement

De groupes contrastés un noble agencement.

Il veut non-seulement la poésie, mais la musique dans la peinture. Il prêche le concert des nuances ; il enseigne la richesse de l’imagination ; il veut que dans un tableau rien ne soit « ni mendié, ni redit » ; il soulève le péplum de l’Antiquité toujours jeune ; mais il jette l’oubli sur « le faux goût des ornements gothiques ».

Il nous montre à poser avec noblesse et grâce

La première figure à la plus belle place.

Car il faut qu’elle s’empare « d’abord des yeux du spectateur »

Pour jouer aux regards le plus beau personnage.

Tout en contenant l’imagination par la vérité, il permet à la peinture les licences de la fantaisie, si ces licences doivent enfanter des beautés.

Vous voyez que Molière est trop profondément artiste pour ne pas animer, colorer, harmoniser et accentuer le spectacle. Combien de fois il a dû aller au parterre voir si ses camarades étaient bien en perspective, s’ils avaient le mouvement pittoresque, si le costume était dans l’esprit du caractère, si le cadre — c’est-à-dire le décor — était digne du tableau.

Le théâtre pour lui était comme la fresque :

Mais la fresque est pressante, et veut sans complaisance

Qu’un peintre s’accommode à son impatience,

La traite à sa manière, et d’un travail soudain

Saisisse le moment qu’elle donne à sa main.

La sévère rigueur de ce moment qui passe

Aux erreurs du pinceau ne fait aucune grâce.

Avec elle il n’est point de retour à tenter,

Et tout au premier coup se doit exécuter.

Elle veut un esprit où se rencontre unie

La pleine connaissance avec le grand génie,

Secouru d’une main propre à le seconder,

Et maîtresse de l’Art jusqu’à le gourmander,

Une main prompte à suivre un beau feu qui la guide

Et dont, comme un éclair, la justesse rapide

Répande dans ses fonds, à grands traits non tâtés,

De ses expressions les touchantes beautés.

Perrault, qui s’y entendait, a fort bien remarqué que Molière comprenait la scène en artiste autant qu’en comédien. En ce temps-là, le décor était moins rudimentaire qu’on ne le suppose aujourd’hui, témoin les apothéoses et les triomphes dans *Amphitryon* et dans *Psyché*. La tradition, qui est un peu pédante, a trouvé plus commode de jouer presque tout Molière dans un vague décor qui ne peint ni le lieu ni le temps. On serait bien plus près de l’esprit de Molière en faisant marcher ses personnages dans les intérieurs très caractéristiques du xviie siècle, avec les ameublements, les étoffes et les costumes. Perrault constate que « Molière a entendu admirablement les habits des acteurs, en leur donnant leur véritable caractère »*.* Le grand comédien comprenait si bien la plastique qu’il ne distribuait jamais un rôle sans regarder la figure de l’acteur ; aussi, comme le dit encore Perrault, les camarades de Molière « semblaient moins des acteurs de comédie que les vraies personnes qu’ils représentaient ».

Molière était donc artiste, comme il était poète. Il avait tout aussi bien que les peintres le génie de l’invention, du dessin et du coloris ; il savait mettre ses bonshommes debout dans toutes les attitudes de la vérité, avec tous les jeux de la physionomie. Aussi ses portraits si variés de l’Humanité sont non-seulement des chefs-d’œuvre qui se détachent de la toile ou qui descendent du piédestal, mais ce sont des portraits parlants. Et comme ils parlent ! Et comme c’est le cri de l’humanité ! Et comme ils expriment les nobles passions ou grimacent les ridicules !

Arsène HOUSSAYE.

## Auguste Baluffe : Lesclache et Molière

source : « Lesclache et Molière », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome V, no 59, février 1884, p. 336-341.

[1884

L’infatigable et pénétrante curiosité des Moliéristes, qui s’exerce si activement et en tant de directions, n’a ni expliqué, ni même remarqué certain article énigmatique de l’Inventaire après décès de la maison de Molière, publié par M. Eudore Soulié. Cet article, sur lequel je me permets d’appeler l’attention, est ainsi conçu (page 291, *Documents*):

Dû… à la dame de Lesclache, quatre-vingt-une livres.

Si je ne pressentais là qu’un détail domestique étranger à la littérature, je passerais outre, — n’ayant nulle envie de vérifier les comptes de cuisine de Molière. Mais je crois qu’il ne s’agit pas ici d’une simple affaire de ménage ; et, ce qui me le fait croire, c’est le nom de la dame, qui n’est autre que la veuve d’un écrivain fort à la mode dans les premières années du règne de Louis XIV. Je soupçonne la critique historique des idées d’avoir intérêt là-dedans. Comment ? La question est sans doute plus facile à poser qu’à résoudre.

Posons-la d’abord, et posons-la dans les termes où la solution à intervenir se justifierait par son utilité réelle.

Louis de Lesclache, né dans le village de ce nom, près Clermont-Ferrand, en 1620, fut pendant vingt ans, à dater de 1649, une sorte d’instituteur public véritablement influent et faisant école, au double titre de professeur de philosophie et de grammairien. Soit dit tout de suite, pour obtenir en faveur de cet illustre oublié le crédit de deux mots de biographie, Lesclache peut compter au nombre de ses disciples, parmi cette génération d’esprits qui s’engoua quelque temps de ses doctrines, Lesclache peut compter la Bélise et l’Armande des *Femmes savantes*, mariées, comme on sait, à la philosophie.

En tant que professeur de grammaire, Lesclache avait tenté, ou plutôt repris, après Meigret, Des-Autelz, Peletier et La Ramée, une réforme plus ou moins rationnelle de l’orthographe française. Les théories de Lesclache (et de ses précurseurs) sont de celles qui n’aboutissent pas ; et l’abbé de Saint-Pierre, de Wailly, le naturaliste Adanson, sans trop s’en douter, les ont reproduites, mais en vain. Comme dit Walkenaër à ce propos : « En fait de langage, l’habitude et l’usage prévalent sur tous les raisonnements. » Le Livre des *Véritables régies de l’orthographe française* (1668) par Louis de Lesclache n’est plus qu’un objet archéologique ; mais en son temps, il eut son heure de succès et il vint ajouter à l’autorité comme à la réputation de son auteur. En ce temps-là Lesclache était quelqu’un !

Je n’invente pas, en vérité. Lisez ce passage de La Bruyère, au chapitre *De la Fille :*

Narcisse se lève le matin pour se coucher le soir ; il a ses heures de toilette comme une femme ; il va tous les jours fort régulièrement à la belle messe aux Feuillants et aux Minimes : il est homme de bon commerce et l’on compte sur lui au quartier \*\*\* pour un tiers ou pour un cinquième à l’hombre ou au reversi ; là il tient le fauteuil quatre heures de suite chez Aride, où il risque chaque soir cinq pistoles d’or. Il lit exactement la *Gazette de Hollande* et le *Mercure galant* ; il a lu Bergerac, Desmarets, Lesclache, les *Historiettes* de Barbin, et quelques recueils de poésies. Il se promène avec des femmes à la Plaine ou au Cours, et il est d’une ponctualité religieuse sur les visites. Il fera demain ce qu’il fait aujourd’hui et qu’il fit hier ; et il meurt ainsi après avoir vécu.

Lesclache était donc une manière d’écrivain à l’usage des gens du monde, — un philosophe pour la bonne compagnie. Il avait débuté dans la carrière par un *Cours de Philosophie expliquée en tables* (1650) ; il mit le sceau à sa célébrité par les *Avantages que les Femmes peuvent recevoir de la philosophie et principalement de la morale*[[300]](#footnote-300). Les doctrines contenues dans ce volume eurent les honneurs d’une grande et générale vogue ; qui plus est, on ne fit pas que les lire, on les discuta, on les réfuta. Sommaville et Mauconduit s’employèrent à cette besogne.

La vente de ses ouvrages avait procuré une manière de fortune à Lesclache ; mais il avait épousé une femme dépensière et légère, et les écus finirent par se lasser plutôt d’arriver que de partir. On raconte que, ruiné sans merci et par sa femme et par le discrédit où tombaient ses productions, Lesclache se retira à Grenoble, puis à Lyon, où il mourut de chagrin et de misère en 1671. Sa femme revint à Paris, si tant est qu’elle eût consenti à suivre son mari ; et c’est elle que nous retrouvons sur l’Inventaire de la maison de Molière. — Et ceci nous ramène à la question.

Quel rapport y a-t-il entre Lesclache ou sa veuve, et Molière ? Celui qui existe ou paraît exister entre certaines maximes philosophiques de Lesclache et celles de Bélise et d’Armande. Le premier chapitre du livre sur les *Avantages de la philosophie*, publié en 1667 (cinq ans avant les *Femmes savantes)* a pour titre : *La perfection de la femme par la philosophie*. Titre significatif ! Voici comment Lesclache entend cette perfection. Il la considère dans la femme comme le résultat d’un détachement pareil à celui que prône Armande, — un détachement

Qui donne à la raison l’empire souverain,

Soumettant à ses lois la partie animale.

Jugez-en par cette maxime : « La beauté, la santé et la force du corps peuvent nuire à ceux qui les possèdent et aux autres ; car la plupart des beautés sont criminelles, ou, si elles sont innocentes, elles font beaucoup de coupables. » Le rôle de la femme tourne à la quintessence morale, à l’abstraction métaphysique. En un mot, la femme n’est plus qu’un pur esprit desservi par des organes. — Tel est le point de contact et d’attache des idées de Bélise et d’Armande avec la philosophie enseignée avec succès par Lesclache. La filiation est sensible ; je me borne à l’indiquer.

Il y a des familles d’esprits. La confraternité, la parenté intellectuelle que je signale entre les deux personnages de la comédie de Molière et le type de perfection féminine rêvé par le livre de Lesclache, prouve, je le suppose, que les auteurs se sont connus, autrement dit, que le Comique, qui lisait jusqu’aux « plus vieux bouquins », n’a pas ignoré les écrits de l’étrange moraliste. Que la connaissance de l’œuvre ne soit pas allée jusqu’à celle de l’auteur, c’est possible. Je ne jurerais point cependant que Lesclache, qui avait débuté à Lyon avant de se faire une situation à Paris, n’eût rencontré là Molière, entre 1646 et 1649 ; car si rien n’atteste le passage de Molière dans cette ville entre ces deux dates, rien n’en démontre l’invraisemblance. Quoi qu’il en soit, à sa mort, Molière était en relations avec la veuve de Lesclache, en relations littéraires, sans doute ; et il se pourrait bien que, flairant d’utiles documents dans la succession d’un homme jadis à la mode dans la meilleure société, Molière eût acquis en effet tout ou partie de sa bibliothèque et de ses manuscrits. Molière en avait fait autant déjà à la mort de Guillot-Gorju. L’acquisition des papiers, livres et pièces rares de Lesclache est-elle inadmissible ? Je ne vois pas pourquoi. Au demeurant, si « les quatre-vingt-une livres » « dûes à la dame de Lesclache » ne représentent pas le montant, pour solde, d’une livraison partielle de cette bibliothèque, je renouvelle, sous réserve de n’être pas trop indiscret, ma question sous une autre forme, et je demande la cause de ce rapprochement de noms. Que vient faire la veuve de Lesclache chez Molière, si elle n’y vient pas comme autrefois la veuve de Guillot-Gorju ?

C’est vrai, *Les* *Femmes savantes* sont postérieures de deux ans à la mort de Lesclache, et dix mois se sont écoulés entre la première représentation de cette pièce et le décès de Molière à son tour. Mais, j’ai eu soin d’appliquer les 81 livres à une livraison partielle, voire pour solde. Rien d’invraisemblable à cette hypothèse, j’imagine. Les livres et papiers du pauvre Lesclache n’étaient pas tous à Paris, puisqu’il était mort à Lyon. Les plus importants, ceux dont Molière pouvait avoir besoin pour les *Femmes savantes*, ayant été remis en temps opportun, le reste pressait moins. Cette conjecture me tente — à moins qu’on n’en préfère une autre. Faudrait-il croire à un secours charitable accordé généreusement par Molière à la veuve d’un auteur, par un sentiment de solidarité qui ferait honneur à l’homme de lettres ? Dans ce cas, mettons que « les quatre-vingt-une livres » n’ont été ici qu’un prétexte pour indiquer entre Molière et Lesclache une assimilation d’idées — et portons à l’actif du grand homme un acte de bienfaisance de plus. On n’en est pas d’ailleurs à les compter !

Auguste BALUFFE.

## Anatole Loquin : La chanson du *Misanthrope*

source : « La chanson du *Misanthrope* », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome V, no 59, février 1884, p. 342.

[1884

Bordeaux, le 23 décembre 1883.

Monsieur le Directeur,

Vous ne commettiez pas une bien grande hérésie en pensant que l’air de la chanson du *Misanthrope* était le timbre connu de tout le monde, puisque M. Weckerlin, bibliothécaire du Conservatoire, et une autorité en matière de timbres anciens, dans les *Chansons populaires des provinces de France* (Bourdilliat, 1860), page 200, donne ladite chanson, et la note précisément sur le timbre même que vous lui attribuiez. C’est là du moins, il faut en convenir, se tromper en bonne compagnie.

M. Livet, de son côté, a parfaitement raison de soutenir que le timbre *La bonne aventure au gué,* populaire au dix-septième siècle, n’était nullement celui de *Ma pinte et ma mie ô gué*, qui lui est postérieur et a fait aujourd’hui complètement oublier l’autre en usurpant sa place il y a environ cent cinquante ans.

Mais je demanderai maintenant par contre à votre honoré et très apprécié correspondant où il a trouvé que la chanson du *Misanthrope* se chantait du temps de Molière sur l’air (ancien) *La bonne aventure au gué*.

Votre numéro de décembre 1883 contient les deux airs en question. — Permettez-moi de vous faire remarquer en passant que M. Paul Mesnard est tombé dans une erreur singulière lorsque, note 2 de la page 556 du tome V de son édition de Molière, il dit en toutes lettres : « L’air noté dans *La Clef du Caveau*, sous le no 302, tout à fait comme il l’est sous le no 5 de *La Musique des chansons de Béranger*, est, avec quelques variantes, le même que celui qui a été noté dans *La Clef des chansonniers*, 1717 (tome II, p. 240). » — Comme vous avez donné précisément l’un et l’autre de ces deux timbres dans votre dernier numéro, tous vos lecteurs peuvent facilement se convaincre qu’il n’y a pas entre eux le moindre rapport.

À ces deux airs, je vous demande la permission d’en ajouter un troisième qui a bien son petit mérite, tout étrange et tout intonal qu’il semble être et qu’il est en effet (il commence en *ré* mineur et finit en *sol* mineur), puisque c’est celui-là même sur lequel Molière avait appris et chantait d’ordinaire — sinon en scène, du moins en son particulier — la fameuse chanson du Roi Henry.

— Mais où avez-vous pris cet air ? Me demanderez-vous sans doute.

— Eh ! Mon Dieu, tome III, no 156, de ce même recueil des *Parodies du Nouveau Théâtre Italien* (à Paris, chez Briasson, mdccxxxi) que cite M. Livet dans votre numéro 57. Il y est noté tout au long sous ce titre : *Si l’Roi me voulait donner*…

Je vous prie d’agréer, Monsieur le Directeur, l’expression de mes salutations les plus empressées.

Anatole LOQUIN,   
collaborateur musical du Dictionnaire de Littré.

# Tome V, numéro 60, mars 1884

## Gustave Larroumet : *Les Précieuses ridicules* à la scène[[301]](#footnote-301)

source : « *Les Précieuses ridicules* à la scène », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome V, no 60, mars 1884, p. 355-364.

[1884

Du temps de Molière et de ses successeurs immédiats, l’improvisation tenait une assez grande place dans la représentation des *Précieuses ridicules*. Bien que plus voisines de la comédie de mœurs que de la farce, elles se rattachaient encore d’assez près à ces canevas italiens, longtemps imités par Molière, où les *lazzi* faisaient une partie du dialogue et où les jeux de scène bouffons étaient très multipliés. Les rôles de Mascarille et de Jodelet, surtout, se prêtaient admirablement à ce genre de saillies ; aussi l’imagination plaisante des acteurs dût-elle s’y donner libre carrière.

De ces *lazzi* la tradition a conservé un certain nombre, principalement dans le rôle de Mascarille, et de nos jours encore ils agrémentent la représentation des *Précieuses*. C’est ainsi que, dans la scène iv[[302]](#footnote-302), Madelon scande tantôt par de petits cris d’indignation, tantôt par des formules approbatives, la tirade de sa cousine sur la carte de Tendre et la visite des prétendants évincés ; que, dans la scène ix, Mascarille développe largement son commentaire sur ses propres vers : « Ne trouvez-vous pas la pensée bien exprimée par le chant ?… » ; que, dans la scène xi, le même Mascarille, parlant de sa blessure, au lieu de dire simplement, comme le porte le texte imprimé : « C’est un coup de mousquet que je reçus la dernière campagne que j’ai faite… », dit, en se reprenant : « C’est un coup de cotret… de mousquet, veux-je dire… » ; etc.

De même pour les jeux de scène. Parmi ceux-ci, il en est d’excellents. Ainsi, vers la fin de la scène ix, le « Ahi ! Ahi ! » de Mascarille est si brusque et si fort, que Madelon et Cathos s’enfuient effarées et toutes tremblantes à l’extrémité du théâtre. Sur son explication : « Quoi ! Toutes deux contre mon cœur en même temps ?… », les deux précieuses reviennent, rassurées et souriantes, en disant : « Il est charmant ! » Mais il en est d’autres d’un goût fort douteux. Pour dissimuler sa maigreur, Jodelet s’est couvert d’un grand nombre de vestes superposées qu’on lui enlève successivement. Il se trouve enfin vêtu, en chef de cuisine, de simple toile blanche, et, après avoir tiré de sa ceinture un long bonnet de coton dont il se coiffe, il s’agenouille devant Madelon qui le repousse avec horreur. Autrefois même on ne s’en tenait pas là : Jodelet, dépouillé et grelottant, venait se chauffer les mains à la rampe. Ceci n’est-il pas plus digne d’une parade que de la comédie, et du théâtre de Gherardi que de celui de Molière ? On nous dit que cette tradition est fort ancienne, qu’elle a toujours été pratiquée[[303]](#footnote-303). Qu’importe ? Puisque ni Molière, ni La Grange et Vinot n’ont jugé à propos de la noter dans leurs indications scéniques, ils ne voulaient pas la perpétuer. En admettant qu’elle soit contemporaine des premières représentations des *Précieuses*, — ce qui est fort douteux, car Mlle des Jardins n’en dit rien dans son *Récit*[[304]](#footnote-304), — elle dût être imaginée par le vieux Jodelet, dont la mesure et le tact n’étaient point les qualités dominantes. Si on la faisait disparaître, on peut être certain qu’elle serait peu regrettée.

Mais, pour en revenir aux est-il bon de les maintenir ? Quoiqu’il y en ait dans le nombre de très amusants, il est permis d’en douter. La première raison, c’est que Molière était en droit de se permettre avec sa prose des libertés que devrait nous interdire maintenant notre respect pour un chef-d’œuvre deux fois séculaire. En outre, ce qui n’était pour lui et ses contemporains qu’une simple « farce »[[305]](#footnote-305), est estimé aujourd’hui à l’égal de la plus haute comédie, et celle-ci répugne à toute altération d’un texte consacré. Enfin, le comique des *Précieuses*, telles qu’on les imprime, est assez puissant et assez nourri pour se suffire à lui-même. On peut considérer encore qu’à la distance où nous sommes des premières représentations de la pièce, il est bien difficile de distinguer, dans ces *lazzi* traditionnels, ce qui appartient aux premiers interprètes et, à ce titre, mériterait d’être conservé, de ce qui est le fait des interprètes postérieurs. Les *lazzi* tenaient de même une assez grande place dans une autre pièce du répertoire comique, *Le* *Jeu de l’amour et du hasard* de Marivaux, un petit chef-d’œuvre dans son genre, mais combien inférieur aux *Précieuses* ! En le remettant à la scène, il y a deux ans, la Comédie-Française prit soin de le débarrasser de tout ce qui n’était pas le texte même de l’auteur. Il serait fort à souhaiter que *Les* *Précieuses* fussent l’objet d’une semblable restitution.

Non-seulement le texte des *Précieuses* est altéré par des additions d’une utilité contestable, mais, par un abus contraire, on y pratique de larges coupures. Celles-ci peuvent être blâmées sans hésitation ; car, au lieu d’abréger une pièce où rien ne faisait longueur, elles nuisent beaucoup à sa clarté et diminuent d’une manière notable la portée de certains passages.

Voici le relevé de ces suppressions :

Dès la première scène, entre La Grange et du Croisy, on coupe : dans le rôle de La Grange, depuis « À peine ont-elles pu se résoudre… » jusqu’à « … nous avons pu leur dire » ; depuis « Je connais ce qui nous a fait mépriser », jusqu’à « un peu mieux leur monde » ; on coupe aussi le membre de phrase « car il n’y a rien à meilleur marché que le bel esprit maintenant ». Avec ces suppressions, il est impossible, pour un spectateur qui ne connaîtrait pas la pièce par une lecture préalable, de comprendre pourquoi La Grange et du Croisy sont si fort en colère ; leur vengeance, légitimée par l’accueil qu’ils ont reçu, devient excessive et par trop « sanglante », s’il n’est plus question de cet accueil ; de plus, sans la définition de la maladie précieuse, Cathos et Madelon, n’étant plus annoncées et expliquées, semblent, dès leurs premiers mots, deux filles par trop extravagantes. Si le spectateur a lu la pièce, ce qui est le cas pour l’immense majorité, il regrette d’autant plus de ne pas retrouver, traduit devant ses yeux, le souvenir de ses lectures, car on n’oublie guère *Les* *Précieuses* une fois lues.

Dans la scène ix, entre Mascarille et les deux précieuses, il nous souvient d’avoir vu, à deux représentations différentes et assez éloignées l’une de l’autre, supprimer jusqu’à huit répliques après la profession de foi dramatique de Mascarille : « Quand j’ai promis à quelque poète, je crie toujours : "Voilà qui est beau !" devant que les chandelles soient allumées. » Ainsi disparaît la vive attaque contre les « Grands Comédiens », c’est-à-dire les comédiens de l’hôtel de Bourgogne. On essaierait peut-être de justifier cette suppression en disant que ce passage n’a qu’un intérêt de curiosité littéraire, qu’il y faudrait un commentaire, et que les érudits, toujours en minorité dans une salle de spectacle, sont seuls à le regretter. Cependant, il y a trois ans, au cours des fêtes de son second centenaire, la Comédie-Française ne craignit pas de remettre à la scène, pour le plus vif plaisir du grand public aussi bien que des lettrés, *L’Impromptu de Versailles* où la querelle de Molière avec l’hôtel de Bourgogne tient une si large place.

Il y a plus. Dans les six dernières scènes (xii à xvii), les « voisines de Gorgibus », que l’édition de 1734 appelle Célimène et Lucile, ne paraissent pas ; aussi coupe-t-on, à la scène xi, la dernière réplique de Madelon « Voici nos amies qui viennent », et à la scène xii, les quatre premières répliques entre Madelon, Lucile, Mascarille et Almanzor, depuis « Mon Dieu ! Mes chères, nous vous demandons pardon » jusqu’à « Allons donc, mes chères, prenez place ». Cette suppression des voisines est très regrettable, non pour l’importance de leur rôle, qui tient tout entier dans une réplique d’une ligne mise dans la bouche de Lucile, mais pour la portée générale de la pièce ; en effet, la leçon donnée aux Précieuses est bien moins forte et leur humiliation bien moins vive, si, au lieu d’avoir pour spectatrices leurs amies, « des chères » comme elles, tout se passe à huis-clos.

Dans la scène xv, on coupe depuis « Ah ! Ah ! Coquins, vous avez l’audace d’aller sur nos brisées », jusqu’à « qu’on emporte toutes ces hardes, dépêchez ; » et, faute de ces explications données par La Grange et du Croisy, les Précieuses ne doivent plus rien comprendre à la bastonnade appliquée au faux vicomte et au faux marquis par ces deux muets qui sortent on ne sait d’où et qui disparaissent sans autre explication. Très logiques et on ne peut mieux motivés dans le texte de Molière, les coups de bâton deviennent de la sorte aussi peu clairs que dans une farce ou une parade. Encore, ici, l’essentiel n’est-il pas de les expliquer, mais de les donner, ce qui suffit à soulever le gros rire ; car il est admis, dans ce genre de divertissement, que les coups de bâton, donnés ou reçus, sont un genre de comique irrésistible et qui se suffit à lui-même. Mais, dans une pièce de Molière, on peut, sans trop d’exigence, désirer un comique moins sobre de mots et qui ne doive pas tout son effet à la plus facile et à la plus vulgaire des pantomimes.

Les trois dernières scènes (xvi, xvii et xviii) sont complètement bouleversées ; on transporte à la fin de la scène xv la demande du violon et la réponse de Gorgibus, lesquelles, dans le texte, sont au début de la scène xviii ; on coupe, dans la scène xvi, à la seconde réplique de Gorgibus, depuis « infâmes », jusqu’à « je boive l’affront », ce qui rend la vengeance de La Grange et de du Croisy encore moins intelligible ; on coupe aussi, dans la réplique de Mascarille, depuis « Traiter comme cela un marquis » jusqu’à « ceux qui nous chérissent », ce qui rend bien moins piquante l’ironie du faux marquis. Enfin, la scène xviii disparaît tout entière, avec les reproches de Gorgibus aux précieuses : « Nous allons servir de fable et de risée… », et son amusante boutade : « Et vous, qui êtes cause de leur folie, sottes billevesées… » La pièce finit ainsi sur la réflexion philosophique de Mascarille ; « Allons, camarade, allons chercher fortune autre part etc. » Or, cette fin est tout à fait invraisemblable. Comment admettre que Gorgibus laisse la place libre aux deux valets démasqués, et sorte lui-même avant de les avoir chassés de chez lui ? Peut-être a-t-on voulu que Mascarille, qui est le rôle principal de la pièce, restât le dernier en scène et que le rideau tombât sur ses derniers mots, afin qu’il recueillît le principal honneur des applaudissements qui suivent toujours la fin d’une pièce. On comprendrait un calcul de ce genre dans un petit théâtre, avec la vanité exigeante et mesquine de certains acteurs en vedette ; rien ne le justifie à la Comédie-Française, dont les artistes éminents doivent être au-dessus de ces petitesses.

Il y aurait beaucoup à dire aussi sur les costumes ; ils sont loin d’être exacts. Sauf Mascarille, dont l’ajustement, réglé par le dialogue lui-même, répond bien à la date de la pièce, les personnages des *Précieuses*, au lieu des modes de 1660, nous donnent celles de la fin du siècle. La Grange et du Croisy, sans manteau, avec leur justaucorps et leur veste, représentent assez bien la tenue de ville d’un officier vers 1680. Gorgibus, le vieux bourgeois de Paris, que Mlle des Jardins nous dit « vêtu comme les paladins français » devrait avoir au moins le costume du temps de Richelieu, c’est-à-dire les chausses longues à aiguillettes et le pourpoint ; or, il porte lui aussi la veste et le justaucorps, les mêmes que Chrysale dans *Les* *Femmes savantes*, qui sont de 1672. Madelon et Cathos sont coiffées de la fontange ; or, celle-ci ne fut inventée que vers 1679, par Mlle de Fontanges, qui n’était pas née en 1660. Pour Jodelet, le vieux brave, l’élégant de l’ancienne cour, nous lui voyons aussi la veste et le justaucorps de 1680, mais taillés dans une étoffe à ramages qui n’est d’aucun temps, et son épée est suspendue au large baudrier dont l’usage ne date que de 1670.

Hâtons-nous de dire qu’il ne faut pas attribuer exclusivement aux interprètes actuels des Précieuses ces altérations de texte et ces anachronismes de costumes ; ils ne font que suivre une tradition déjà fort ancienne. C’était bien pis, en effet, au siècle dernier. M. Georges Monval possède un exemplaire de la pièce ayant appartenu à Dazincourt, qui fit partie de la Comédie de 1776 à 1809. Toutes les coupures que nous venons de signaler y sont indiquées. Ce curieux exemplaire nous apprend encore autre chose. Comme on jouait alors Molière en habit de ville, on n’hésitait pas, afin de mettre le texte d’accord avec des costumes faux, à remplacer par des expressions modernes tout ce qui désignait des particularités du vêtement d’autrefois. Tout se tient dans l’art dramatique : souci historique de la mise en scène, vérité de l’interprétation, respect du texte, et la moindre négligence dans l’une de ces parties compromet aussitôt les autres. À la scène iv, Cathos disait « indigence de broderies », au lieu de « rubans » ; à la scène ix, Mascarille remplaçait « devant que les chandelles soient allumées » par « devant que la toile soit levée », et « que vous semble de ma petite-oie ? » par « que vous semble de ma veste ? » On coupait les sept répliques qui suivent, car le ruban, Perdrigeon et les canons ne signifiaient plus rien avec un Mascarille sans canons ni rubans. Les « plumes » étaient remplacées par des « manchettes », et, par suite, disparaissait la plaisante gasconnade : « Savez-vous que le brin me coûte un louis d’or ? » Enfin, Madelon disait « jusqu’à mes mouches » au lieu de « jusqu’à mes chaussettes ».

Ces malheureuses altérations ont disparu, et, sous ce rapport du moins, nous sommes en progrès sur le dix-huitième siècle. Mais on a vu tout ce qui nous reste à faire pour revenir à la fidélité d’une interprétation vraiment exacte. Il serait digne, croyons-nous, de la Comédie-Française, qui entoure la mémoire de Molière d’un culte si fervent et la représentation de ses pièces d’un soin si consciencieux, qui fait des *Précieuses ridicules*, en particulier, un si vif plaisir des yeux et de l’esprit, qui ne les a jamais jouées avec plus de force comique et de- verve, il serait digne d’elle de les rétablir dans leur intégrité, de les débarrasser d’additions parasites, d’accorder enfin à leur mise en scène un peu de ce soin consciencieux et délicat, de ce respect de l’histoire, de cette attention artistique à la différence des temps, qu’elle ne ménage jamais aux pièces contemporaines, que le sujet soit moderne ou ancien. Elle nous donnerait ainsi, pour une pièce au moins de Molière, le sentiment de cette chose exquise et rare, la perfection dans la représentation d’un chef-d’œuvre dramatique.

Gustave LARROUMET.

# Tome VI, numéro 61, avril 1884

## Édouard Thierry : Histoire du théâtre de Molière. *Le Ballet des Muses*

source : « Histoire du théâtre de Molière. *Le Ballet des Muses* », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome VI, no 61, avril 1884, p. 3-15.

[1884

La vie s’endormait au Palais-Royal. N’oublions pas que le deuil du Roi et l’éloignement de la Cour étaient toujours pour quelque chose dans ce sommeil. Heureusement le réveil allait venir. Les divertissements recommençaient à Saint-Germain. La Comédie y fut appelée le 21 octobre 1666, juste neuf mois après la mort de la Reine-mère. Ce ne fut pas toutefois la troupe de Molière, ce fut la troupe Royale qui eut l’honneur de donner le spectacle à Leurs Majestés, soit que le Roi eût jugé plus à propos de n’avoir pas encore le rire en cette première rencontre, soit que la représentation eût lieu chez la Reine dont les préférences étaient toujours pour l’Hôtel de Bourgogne et pour la tragédie. Au reste, l’important était que le théâtre reprît ses fonctions auprès du Roi. L’Hôtel de Bourgogne avait inauguré les représentations, Molière allait avoir son tour.

En effet, la troupe du Palais-Royal partit pour Saint-Germain le 1er décembre et ne revint à Paris que la veille du Dimanche gras, c’est-à-dire le 20 février 1667. Encore ne fit-elle sa réouverture que le 25. Paris resta donc trois mois sans Molière ; mais Paris n’avait pas le droit de s’en plaindre. Ordre du Roi : cela répondait à tout. D’ailleurs, la Troupe appartenait au Roi de fait comme de noM. Il la prêtait aux Parisiens, quand elle n’était pas retenue pour son service. C’était encore une générosité.

Le service qu’elle remplit du 1er décembre au 22 février suivant fut de contribuer pour sa part aux agréments du Ballet des Muses.

Le temps n’était pas encore arrivé où Louis XIV renoncerait à figurer de sa personne dans les divertissements qu’il donnait à sa Cour ; mais le temps n’était plus aussi où l’invention des Ballets-Royaux n’allait qu’à présenter le jeune souverain sous toutes les formes allégoriques de son âge, où les Beaux-esprits trop complaisants chantaient sans scrupule à ce Printemps encore timide, en le conduisant vers les Fleurs :

Il ne faut pas laisser sur la tige vieillir

Toutes ces belles Fleurs qui sont de son domaine ;

C’est le Printemps qui les amène ;

C’est au Printemps de les cueillir.[[306]](#footnote-306)

Le Dieu de la saison des fleurs n’avait pas eu longtemps besoin de ces imprudentes sollicitations ; ce qu’il aurait demandé aujourd’hui, c’était le silence discret, ou plutôt le silence s’imposait de lui-même devant des situations qui n’étaient un secret pour personne, et que tout le monde devait d’autant plus ignorer.

Si jeune d’ailleurs que fût encore Louis XIV, il touchait à l’apogée de sa grandeur. La flatterie qui le proclamait le modèle des Rois n’allait pas beaucoup plus loin que la vérité. Suscitées par lui, toutes les gloires de son règne se réunissaient dans sa gloire et s’élevaient avec elle. Sa louange était dans toutes les merveilles que créaient autour de lui son regard, sa protection et le soin universel de lui plaire. Tous les arts lui devaient un tribut de reconnaissance publique. Cet hommage éclatant rendu au souverain par tous les arts fut le dessin général du *Ballet des Muses* :

Les Muses, dit l’argument du Ballet, les Muses, charmées de la glorieuse réputation de notre Monarque et du soin que Sa Majesté prend de faire fleurir les arts dans l’étendue de son Empire, quittent le Parnasse pour venir à sa Cour.

Mnémosyne [en marge : « C’est la Mémoire »] qui, dans les grandes images qu’elle conserve de l’Antiquité, ne trouve rien d’égal à cet auguste Prince, prend l’occasion du voyage de ses filles pour contenter le juste désir qu’elle a de le voir.

Les neuf Muses, accompagnant leur mère, abordent aux rives de notre France, que Mnémosyne salue heureuse entre toutes les nations d’avoir à sa tête le plus grand des Princes. Et les Muses en chœur :

Rangeons-nous sous ses lois,

Il est beau de les suivre ;

Rien n’est si doux que de vivre

À la cour de Louis, le plus parfait des Rois.

Remarquons, en passant, que les Muses chantantes étaient figurées par sept pages de la musique de la Chambre et deux de la musique du Roi (MM. Legros, Fernon aîné et cadet, Lange, Cottereau, Saint-Jean et Buffequin, Auger et Luden). Mnémosyne était Mlle Hilaire, la brillante chanteuse, belle-sœur du fameux Lambert, le Lambert du *Repas* de Boileau, élève de deux maîtres excellents, Niert et son beau-frère.

À la nouvelle de l’arrivée des Muses, tous les arts nouvellement établis dans le royaume se réunissent pour fêter les immortelles filles d’Apollon d’où vient aux hommes l’influence secrète. Le plan de la fête est bientôt arrêté : honorer chacune des neuf Sœurs par une entrée assortie à ses fonctions particulières, et les honorer toutes ensemble par une dernière qui serait leur victoire sur les présomptueuses filles de Piérus.

La première entrée appartenait donc à Uranie, la seconde à Melpomène, la troisième à Thalie, la quatrième à Euterpe, la cinquième à Clio ; Calliope avait la sixième et la septième, Erato la huitième ; la neuvième à Polymnie, la dixième à Terpsychore.

Ainsi se succédaient le pas des sept Planètes, exécuté par les gagistes du ballet, *Les* *Amours de Pyrame et de Thisbé* dansés par le marquis de Mirepoix (Thisbé) et M. Le Grand (Pyrame), la *Pastorale comique* par la troupe du Palais-Royal, une idylle dansée aux chansons par quatre bergers dont l’un était le Roi, et quatre bergères qui s’appelaient Madame, Mme de Montespan, Mlle de La Vallière et Mme de Toussé ; *Alexandre vainqueur de Porus*, grand combat « exprimé par des démarches et des coups mesurés au son des instruments » ; les écots de cinq poètes, dansant chacun selon son caractère de sérieux ou de ridicule ; *Orphée et la Nymphe*, dialogue entre le violon de Lulli et la voix de Mlle Hilaire ; les Amours des plus beaux Romans, *Cyrus et Mandane*, *Polexandre et Alcidiane*, *Théagène et Chariclée*[[307]](#footnote-307), *L’Éloquence et la Dialectique* burlesques, parodie à l’impromptu par six comédiens, trois de la troupe Italienne, trois de l’Hôtel de Bourgogne ; puis les premiers essais de la danse dans les bois : Faunes et Faunesses figurant mille dessins avec de jeunes branches et s’interrompant à la voix d’un Satyre ; enfin le grand défi chorégraphique porté aux Muses par les Piérides : ces audacieuses vaincues au jugement des Nymphes et changées en oiseaux par Jupiter pour s’être révoltées contre la sentence.

De ces entrées ingénieuses, la seule dont nous ayons à nous occuper ici est la troisième. L’argument même en est bon à recueillir :

Troisième entrée : Thalie, à qui la Comédie est consacrée, a pour son partage une pièce comique représentée par les Comédiens du Roi et composée par celui de tous nos poètes [en marge : « Molière et sa troupe »] qui dans ce genre d’écrire peut le plus justement se comparer aux anciens.

Ce n’est pas tout : parmi les portraits par allusion dont Bensserade accompagne l’entrée de chacun, Molière avait aussi son esquisse en quatre vers :

Le célèbre Molière est dans un grand éclat ;

Son mérite est connu de Paris jusqu’à Rome ;

Il est avantageux partout d’être honnête homme,

Mais il est dangereux avec lui d’être un fat.

Qu’on trouve ce quatrain médiocre, à la bonne heure ; insignifiant ? Prenons-y garde. Ce n’était pas ordinairement par là que pêchaient les vers de Bensserade. On peut d’abord regarder comme un singulier honneur pour un comédien — les ennemis du théâtre disaient un bouffon — d’être blasonné par le blasonneur à brevet de la grande noblesse. Ce seul fait, indépendamment du premier vers, constaterait la haute faveur dont Molière jouissait auprès du Roi. La banalité du second en dissimule la malice ; mais s’il est naturel de n’y voir qu’une cheville au premier chef, il est permis aussi de croire que « Rome », sans en avoir l’air, insinue le lointain retentissement du *Tartuffe.* Quant à la vérité du trait final, messieurs les Marquis savaient qu’en dire.

Un éloge moins bien placé, soit dit sans vouloir rabaisser la *Pastorale comique*, est celui qui prend l’occasion de quelque parade à l’italienne pour mettre Molière presque au niveau d’Aristophane, de Plaute et de Térence.

La *Pastorale comique* n’a pas affaire avec les anciens, pas plus qu’avec la critique moderne, par cette double raison que les anciens n’ont sans doute pas connu ce genre de bucolique burlesque mêlée de danses et de chant ; en outre, que nous savons trop peu de chose de la pièce de Molière.

Elle se composait, on le voit au moins par la distribution des rôles, d’une partie d’opéra (avant l’Opéra) et d’une partie de comédie.

Voici cette distribution curieuse :

Une jeune bergère, Mlle de Brie.

Coridon, jeune berger, La Grange.

Lycas, riche pasteur, Molière.

Berger enjoué, Blondel.

Filène, jeune pasteur, Destival.

Un pâtre, Châteauneuf.

Les acteurs de la troupe de Molière, on les reconnaît : Mlle de Brie, Molière et La Grange, plus Châteauneuf, gagiste à trois livres par représentation, dont nous retrouverons le « cachet » dans l’engagement de Beauval et de sa femme.

Destival et Blondel étaient deux pages de la musique du Roi, voix appréciées, puisque Blondel avait chanté, en 1664, le grand dialogue de *Marc-Antoine et de Cléopâtre* avec Mlle Hilaire, dans le ballet des *Amours déguisés*. L’année suivante, c’est-à-dire en 1665, Destival avait été choisi pour chanter avec Mlle de la Barre le *Récit de Neptune et de Thétis* dans le *Ballet Royal de la naissance de Vénus*. Tous deux en outre étaient du chœur des bergers dans la 4e entrée (1ère partie) du *Ballet des Muses*.

Quand Destival et Blondel auraient été médiocrement doués pour la comédie, on sait que les plus maladroits finissaient par la jouer entre les mains de Molière.

Dans la *Pastorale comique*, les deux pages chantaient et ne parlaient pas. Mlle de Brie, La Grange, Châteauneuf ne chantaient probablement pas et parlaient. Molière chantait, assez du moins pour faire sa partie avec Destival dans le premier duo entre Lycas et Philène (scène troisième) ; mais, à la scène treizième, Molière laissait Philène chanter seul et parlait ses répliques.

Singulière disposition ; mais ce qu’il ne faut pas moins remarquer, c’est qu’ici les acteurs de la troupe du Palais-Royal jouaient à l’impromptu, sur canevas, comme dans la IXe entrée (1ère partie), celle de la Philosophie et de l’Éloquence « représentées en ridicule », Harlequin, Scaramouche et Valerio d’un côté pour la Comédie-Italienne, de l’autre Montfleury, Poisson et Brécourt pour l’Hôtel de Bourgogne, étaient laissés libres de composer leurs rôles.

Molière voulut donc accepter le défi de ses rivaux sur le terrain même de l’improvisation. Toujours est-il que des deux éléments qui composaient la Pastorale comique : l’opéra et la comédie plus ou moins bouffonne, les scènes de l’opéra seules ont été imprimées, celles de l’impromptu ne sont pas même indiquées par l’argument le plus sommaire ; nous n’en avons que les chiffres, avec les noms des personnages :

Scène iv : Iris, Lycas.

Scène v : Lycas, un pâtre. (Un pâtre apporte à Lycas un cartel de la part de Philène).

Scène vi : Lycas et Coridon. […]

Ainsi du reste. Il n’y a pas là de quoi donner l’idée d’une pièce qui n’a pas laissé d’autres traces.

Quant aux vers chantés, on est en droit de ne pas les mettre au-dessus des vers du *Misanthrope*, et les scènes de Philène avec Lycas ne valent ni plus ni moins que l’ordinaire des scènes à mettre en musique ; mais on serait injuste de ne pas remarquer les couplets de l’incantation badine qui sert de prologue à la pièce, et par laquelle trois magiciens conjurent une nouvelle Vénus, la Vénus aux chiffons, de changer en beauté la laideur du riche Lycas :

Déesse des appas,

Ne nous refuse pas

La grâce qu’implorent nos bouches,

Nous t’en prions par tes rubans,

Par tes boucles de diamants,

Ton rouge, ta poudre, tes mouches,

Ton masque, ta coiffe et tes gants.

Ô toi, qui peux rendre agréables

Les visages les plus mal faits,

Répands, Vénus, de tes attraits

Deux ou trois doses charitables

Sur ce museau tondu de frais !

On a souvent fait remarquer dans combien de genres différents Molière avait donné des modèles ; on aurait pu signaler ce joli échantillon de la comédie italienne telle que devait la voir le siècle suivant, la comédie de la mode du jour, de la féerie amusante, de la spirituelle parodie.

Et puis, songeons-y bien : il ne faut pas être plus royaliste que le Roi, il ne faut pas vouloir obliger les grands hommes à être plus grands hommes qu’ils ne le sont de nature. Il faut avant tout leur permettre d’être des hommes, au moins de leur vivant, de prendre simplement la vie telle qu’elle est pour tous, avec ses humbles plaisirs comme ses plus grandes joies, ses plus lourds comme ses plus légers ennuis.

Quelqu’un de bien étonné, c’eût été Molière, si on lui eût dit qu’un jour la postérité le plaindrait d’avoir eu quelquefois à descendre de son génie pour faire à la hâte le dessin plus ou moins terminé d’une pièce de commande.

Molière ne le portait pas si haut. Commande, soit ; mais quand un ordre du Roi appelait à Saint-Germain la troupe du Palais-Royal, quand un ordre du Roi associait Molière à la mise en œuvre d’un superbe divertissement comme le *Ballet des Muses*, c’était un honneur au-devant duquel il allait avec reconnaissance, c’était un devoir qu’il remplissait avec orgueil.

Quelque part qu’on lui donnât dans une telle entreprise, l’idée ne lui venait pas de la trouver au-dessous de lui. Il en acceptait les conditions nécessaires, conditions de mesure, de genre, de costume, vers ou prose, improvisation au besoin, et il se trouvait bien payé d’être un des acteurs principaux de la fête, d’y avoir partout son éloge, de le lire dans le livret imprimé, dans les félicitations des courtisans, dans un compliment comme savait les faire Louis XIV, avec sa grâce personnelle, relevée par la toute-puissance royale.

Vain mot, hélas ! Que la toute-puissance royale ! À peine l’a-t-on prononcé qu’il faut se reprendre et ajouter : Il n’y a pas de toute-puissance humaine.

C’était le 2 décembre que la Cour avait eu pour la première fois le divertissement du *Ballet des muses*. Madame y représentait une des Bergères et une des Piérides.

Tandis que la Bergère dansait dans la quatrième entrée, le livret de Bensserade lui rendait ce gracieux hommage :

Non, je ne pense pas que jamais rien égale

Ces manières, cet air et ces charmes vainqueurs ;

C’est un dédale

Pour tous les cœurs.

Elle vous prend d’abord, vous enchaîne, vous tue,

Vous pille jusqu’à l’âme, et puis, après cela,

Sans être émue,

Vous laisse là.

L’assassinat commis, qu’est-ce qu’il en arrive ?

Sur le pauvre défunt, hélas ! le meilleur sort

Qui s’en ensuive,

Est d’être mort…

On ne badine pas impunément avec la dure loi de l’humanité. Depuis la veille, c’est à dire depuis le 1er décembre, le petit duc de Valois, le premier fils du duc d’Orléans, se trouvait pris d’une fièvre assez grave. Peut-être n’en avait-on pas donné avis à sa mère. La maladie était l’état habituel de ce pauvre enfant qui n’avait pas quatre ans et demi, et qui s’étiolait depuis treize mois. La fièvre s’obstina sur cette créature de douleur arrivée au dernier degré de la faiblesse. Le ballet n’en fut pas moins donné le 5 pour la seconde fois, et Madame fut obligée d’y paraître dans ses deux entrées ; mais les tristes nouvelles arrivaient de Paris. Le petit prince s’éteignait. Il n’y avait plus qu’à prendre les devants sur la mort, pour lui assurer la vie éternelle. Le baptême lui fut apporté en grand appareil dans son appartement. Le duc d’Enghien le tint pour le roi d’Angleterre, Mademoiselle pour la Reine que sa grossesse retenait à Saint-Germain. On le nomma Philippe-Charles, afin qu’il laissât au moins ses noms comme trace de son passage sur la terre. Deux jours plus tard, une dernière convulsion l’enlevait. Le 9, le Roi, qui avait assisté au baptême avec une partie de sa Cour, revenait de Saint-Germain s’associer à l’affliction de son frère et de sa belle-sœur. Le duc et la duchesse d’Orléans recevaient les compliments de condoléance, tandis qu’on portait le cœur de l’enfant au Val de Grâce auprès de celui d’Anne d’Autriche, sa grand-mère, et ses entrailles aux Célestins, dans la chapelle mortuaire de sa famille. Le corps devait être déposé, le lendemain, dans les caveaux de Saint-Denis.

Mais Louis quatorze ne soufflait pas longtemps qu’il se fît un vide dans son entourage habituel. Dès le 13, Monsieur et Madame retournèrent à Saint-Germain « pour trouver auprès de leurs Majestés, dit *La Gazette*, la seule consolation qu’elles seules puissent leur donner dans une aussi sensible affliction. »

Après quoi, sous la date du 23 décembre, se glisse cette nouvelle de Saint-Germain en Laye : « *Le Ballet des Muses* continue d’être ici le divertissement de la Cour depuis qu’on y a fait quelques changements et ajouté d’autres choses qui le rendent plus agréable. »

Parmi ces changements dont parle si brièvement *La Gazette,* on peut espérer que la duchesse d’Orléans fut dispensée de reparaître dans ses deux rôles. Quant aux choses ajoutées qui prêtèrent un nouvel agrément au *Ballet des Muses*, nous en connaissons toujours deux : la pastorale héroïque de *Mélicerte* et le début d’un merveilleux enfant en qui revivait un nom illustre au théâtre, le petit Michel Baron.

Edouard THIERRY.

## Arthur Desfeuilles : La chanson d’Alceste. Réponse à M. Loquin[[308]](#footnote-308)

source : « La chanson d’Alceste. Réponse à M. Loquin », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome VI, no 61, avril 1884, p. 20-24.

[1884

Il faut très certainement distinguer l’air de *La bonne aventure* et l’air de *Ma pinte et ma mie* que le *Moliériste* a eu la bonne idée de réimprimer à la suite l’un de l’autre, dans le numéro de décembre dernier (p. 275 et 276). Ils ont été pourtant confondus quelquefois : c’est que le second, beaucoup plus récent, si exactement adapté qu’il fût à la mesure et au rythme des vers qu’avait popularisés l’ancien, était néanmoins mieux fait pour être dit d’un mouvement vif et gai ; par là il eût moins mérité, ce semble, d’être associé aux paroles profondément émues du couplet d’Alceste, mais il plut davantage aux amateurs de vaudevilles nouveaux, et finit par prendre dans leurs clefs ou répertoires la place de l’autre ; non-seulement il lui fut substitué, fut seul indiqué pour le chant des parodies de cette coupe, il en reçut jusqu’au nom, le nom de *La bonne aventure*. J’avoue que je m’y suis en partie laissé tromper. N’ayant à faire, au bas d’une note dont la musique n’était pas l’objet, qu’une courte mention des deux airs ainsi désignés par le même timbre, je les ai trop rapidement comparés, et, ne les trouvant pas absolument sans rapports ensemble, indépendamment de celui que je vais seul relever, j’ai dit que quelques variantes faisaient entre eux toute la différence. Cela n’était point exact, j’en conviens. Mon tort pourtant paraîtra un peu moindre, je l’espère, à ceux qui voudront bien remarquer un trait de ressemblance que je trouve toujours très frappant, mais qui a nécessairement échappé aux lecteurs du *Moliériste* ; les textes qui ont été mis sous leurs yeux n’ont pu le leur faire connaître. Ceux que j’avais eu occasion de rapprocher et auxquels je renvoyais étaient, pour la vieille, la vraie *Bonne aventure*, le texte donné dans *la Clef des chansonniers* de 1717, et pour la fausse *Bonne aventure*, pour *Ma pinte et ma mie*, le texte donné dans *la Clef du Caveau*. Or voici comment est donné dans cette *Clef* de 1717 le passage de la seconde reprise de *la Bonne aventure* qui répondrait au sixième vers du couplet d’Alceste : au lieu des notes qui, dans l’air imprimé page 275 du *Moliériste* de décembre, se lisent au-dessus des mots « Reprenez votre Paris », le texte de 1717 a les notes suivantes, de même valeur et à disposer syllabiquement de même : *la* 3 *ré* 4 | *do* 4 *si* 3 *la* 3 *sol* 3 | *fa* dièze 3.

On en conviendra sans doute, ce trait descendant droit au *fa* dièze, au lieu de s’arrêter, de s’amollir sur *si sol*, comme dans la leçon de 1731, permettait, à qui choisissait l’air pour chanter le couplet d’Alceste, de donner au vers où, avec celui du refrain, la passion parle avec le plus d’élan, de donner au dédaigneux et tout ensemble joyeux refus une expression énergique et bien appropriée. Un trait tout à fait analogue, dont il n’est pas douteux que Bressant a su tirer bon parti, se trouve, à la même place, dans l’autre air plus récent de *Ma pinte et ma mie*. Il est naturel d’y voir un souvenir du premier. Il n’en est pas moins nécessaire d’accepter la correction de M. Loquin.

Bien des grâces sont à lui rendre de l’heureuse trouvaille qu’il a faite : il a remis au jour la seule mélodie qui ait encore été vue portant le timbre même de *Si le Roi m’avait donné ;* il y a donc une forte probabilité pour la regarder comme l’air véritable du couplet, comme celui qui a pu être transmis à Molière avec la chanson qu’il a révélée, sauvée de l’oubli. Toutefois, sans rien nier ni affirmer encore, n’est-il pas permis de garder quelque doute sur son origine ? Ne pouvait-on lui souhaiter, pour se produire, un meilleur entourage et de plus sûrs garants de son authenticité ? Elle a été trouvée au beau milieu d’une farce à vaudevilles, où l’on voit qu’elle n’était chantée qu’en charge. C’est en 1727 que le public put l’entendre, employée de la sorte, sur le théâtre, aux Bouffes de l’hôtel de Bourgogne, et c’est là que les libraires l’ont recueillie. Cette année, à l’occasion d’une brillante reprise donnée à l’Académie royale de musique du *Roland* de Quinault et Lulli, une assez plaisante parodie en fut faite sous le titre d*’Arlequin Roland*. Les auteurs en étaient

Dominique (le fils du plus célèbre Arlequin) et Romagnesi (autre acteur du Théâtre Italien). Entre autres caricatures, ils imaginèrent, aux scènes XI et suivantes, répondant aux scènes pastorales de la tragédie lyrique qu’ils résumaient à leur manière, de montrer, amenée au bal de l’Opéra, la noce carnavalesque du pâtissier Briochet et de la boulangère Farinette. Les masques se rangeant autour d’eux, les deux mariés commençaient par parodier de concert, et sur la musique même de Lulli, le duo amoureux de Coridon et de Bélise, les fiancés de l’opéra sérieux ; puis, parodiant l’air de Coridon (acte V, scène v) :

Angélique est reine, elle est belle,

Mais ses grandeurs ni ses appas

Ne me rendraient point infidèle,

Je ne quitterais pas

Ma bergère pour elle,

Briochet entonnait, on devine de quelle voix, la chanson que Molière avait déclamée autrefois avec une si sincère admiration, et que ce souvenir aurait dû préserver d’une pareille profanation[[309]](#footnote-309). Prise en elle-même, interprétée autrement qu’elle ne le fut par le pâtissier de l*’Arlequin Roland*, la nouvelle mélodie peut avoir son mérite, se prêter à l’expression d’un sentiment tendre, comme tel passage de *Ma pinte et ma mie* peut prendre un accent que d’ordinaire on ne lui donne point. Mais tout moliériste peut-il dès à présent, à l’exclusion de *La bonne aventure* et de *Ma pinte et ma mie*, la chanter avec toute la dévotion que lui donnerait la certitude que Molière aussi l’a chantée, telle que maintenant nous l’avons ? Il ne semble pas. Elle a pu être singulièrement altérée. Elle peut même être, toute autre chose que ce qu’on est tenté de la croire d’abord. Le moindre souci évidemment des deux parodistes italiens était de faire valoir, dans la bouche de leur Briochet, les paroles de la chanson d’Alceste. Après les avoir choisies, sur les conseils de quelque Philinte, comme très propres à exciter le rire, ils ont dû uniquement chercher parmi les airs de leur connaissance, français ou autres, celui — quel qu’il fut — dont ils pourraient attendre pour leur œuvre malicieuse et pour leur acteur, un virtuose sans doute de la chansonnette, les meilleurs effets de contraste et d’imitation grotesque.

Espérons qu’on donnera sur cette musique, grâce à la publication de M. Loquin, d’autres renseignements encore. C’est à lui qu’il appartient de dire sur elle le dernier mot. En attendant qu’il le dise, quelques doutes et observations étaient bons à lui soumettre. J’ajoute que j’ai cherché s’il était fait mention autre part que dans les *Parodies du nouveau Théâtre Italien* du timbre spécial de *Si le roi m’avait donné*. J’ai rencontré deux fois ce timbre en effet, mais à des dates très postérieures à celle d’*Arlequin Roland*, postérieures aussi à la date du répertoire italien où très probablement les auteurs des couplets l’ont pris. Il a été mis, en 1742, par Favart, au-devant d’un des couplets de sa parodie d*’Hippolyte et Aride*, et par Molé, en 1773, au-devant d’une chanson composée en l’honneur de Mlle Dangeville.

A. DESFEUILLES.

## Comte de Maleville : Un portrait de Molière, pastel attribué à Robert Nanteuil

source : « Un portrait de Molière, pastel attribué à Robert Nanteuil », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome VI, no 61, avril 1884, p. 27-28.

[1884

Il y a quelques années, vers 1860, à Paris, passant sur les quais, près de l’Institut, je remarquai un portrait peint au pastel attaché par deux taquets à une ficelle horizontale avec diverses images également exposées aux intempéries. Ce pastel, buste de grandeur naturelle, me rappela le portrait de Molière et l’admirable marbre de Houdon, « ce Molière de la Postérité » ainsi que l’a si bien nommé l’Administrateur général de la Comédie-Française, M. Perrin. Le prix était de deux francs. Je payai sans marchander, mais sans pouvoir découvrir l’origine du portrait qui me parut être une agréable copie. Je la montrai à quelques connaisseurs ; c’était bien Molière à l’âge d’environ trente-cinq ans, la physionomie spirituelle et rêveuse, le regard profond et mélancolique, les sourcils accentués, le nez fort, les narines ouvertes, les lèvres épaisses, sans moustaches.

Une dizaine d’années après, en visitant une galerie de tableaux à vendre, boulevard des Italiens, près du passage de l’Opéra (si je ne me trompe), je retrouvai mon portrait avec celui de La Fontaine, bustes grands comme nature à l’instar du mien, attribués tous deux, d’après le catalogue, au célèbre Robert Nanteuil. Les deux pastels étaient d’une remarquable conservation dans leur cadre Louis XIV en bois sculpté et doré. Le Molière se distinguait du mien par des moustaches fines qui ajoutaient encore au piquant de la physionomie en laissant la bouche à découvert. Le personnage était vivant. Le portrait présentait tous les caractères d’un original à la différence de ma copie relativement terne, sans vigueur et sans moustaches. Ce portrait, s’il est dû à Nanteuil, ne serait-il pas le modèle dont s’est inspiré après plus d’un siècle le statuaire Houdon ? — Même attitude, même port de tête, mêmes draperies.

Je n’ai malheureusement pas suivi la vente. Quel a été le sort de ce portrait ? Je l’ignore et je regrette de ne pouvoir mieux fixer mes souvenirs. Mais quelque vagues et incomplètes que soient mes indications, sachant combien vous vous intéressez à tout ce qui se rapporte à Molière, j’ai pensé qu’elles pourraient faciliter vos ‘recherches en vous mettant sur la trace d’un portrait dont l’importance n’a pas dû échapper aux artistes, experts, commissaires-priseurs ou amateurs.

En admettant comme M. Perrin, ainsi que vous le rapportez dans *Le* *Moliériste* de novembre dernier, qu’« un portrait n’existe que s’il est l’œuvre d’un artiste distingué », le portrait authentique de Molière, peint au pastel d’après nature par Robert Nanteuil, aurait peut-être le pas sur ceux attribués à P. Mignard ou à Sébastien Bourdon. — On sait que l’habile graveur, contemporain de Molière, excellait dans les portraits au pastel et saisissait merveilleusement la ressemblance. Peut-être connaissez-vous le portrait en question. Je vous livre, à tout hasard, ces quelques notes.

Comte de MALEVILLE.

Château de Fénelon, par Calviac (Dordogne).

## Alfred Friedmann : Une lettre de Ludwig Borne

source : « Une lettre de Ludwig Borne », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome VI, no 61, avril 1884, p. 29-30.

[1884

L’accueil aussi gracieux qu’indulgent fait à ma lettre concernant Molière à Vienne, me prouve que vous avez décidé que votre *Musée-Molière* serait aussi complet que possible, et que, si vous placez sur un piédestal de marbre « la Vénus de Milo » ou la « Vénus d’Arles », — je veux dire les ouvrages de Poquelin lui-même — vous ne rejetez pas dédaigneusement quelque débris archaïque ou les membres mutilés d’une petite figure de Tanagra. Quoique mutilant votre langue, je prends donc la hardiesse de vous rappeler quelques mots de Ludwig Borne, auquel, par le concours de David et de ses compatriotes, on a élevé un monument dans votre Père-Lachaise, où il dort, loin de sa patrie, qu’il a tant aimée, et dans la belle France, qu’il a tant enviée. Borne, amant passionné de la liberté, a vu Paris pour la première fois en 1819. En 1821, il écrivait ses *Tableaux de Paris ;* il a passé dans votre capitale et dans son Tusculum d’Auteuil les années tumultueuses de 1830-34. Cormenin a dit de lui :

Bœrne est l’un de ces rares esprits qui prospèrent, en quelque lieu que leurs pensées poussent et se répandent ; pareil à ces belles fleurs exotiques qui, transportées dans nos doux climats, y brillent presque du même éclat, y exhalent presque le même parfum que nos roses naturelles.

Je prends la liberté de traduire aux lecteurs du *Moliériste* ce passage, qui doit les intéresser et leur prouver que l’esprit engendre l’esprit :

Paris, 15 février 1831 :

« Hier j’ai vu au Théâtre-Français deux pièces de Molière : *L’Etourdi* et le *Malade imaginaire*. Là il est permis de rire en tout honneur, sans avoir besoin d’en rougir au réveil du lendemain ! C’est presque un miracle, qu’un éclair qui a quitté les nues il y a 170 ans, — époque de la mort de Molière — enflamme encore aujourd’hui. Combien de temps rira-t-on de Scribe ? Mais voilà comme ils sont, les auteurs comiques de nos jours. Ils nous montrent les folies à la mode ; mais Molière nous a peint les folies éternelles des hommes. Je contemplai avec amour et recueillement le buste de Molière qui, au foyer, regarde celui de Voltaire. Molière a le regard doux qui vous réchauffe, la bouche amicalement souriante qui dit : Je vous connais, ô bons hommes fous ! Voltaire relève sardoniquement la lèvre inférieure, et ses yeux chauds et perforants disent : Je vous connais, gredins, coquins, filous ! Pour bien comprendre les pièces de Molière, il faut les voir jouer à Paris. Molière les a jouées lui-même, et sa tradition s’est maintenue jusqu’à nos jours sans variation sur la scène, comme la parole imprimée dans le livre. C’est seulement depuis que j’ai vu jouer Molière ici, que je me suis aperçu des clous dont il s’est servi pour accrocher le jeu scénique, et qui n’avaient pas frappés mes yeux avant cette expérience. Et comme on représente tout ici d’une manière excellente ! Le meilleur orchestre ne peut avoir un ensemble plus harmonieux. C’est quelque chose de touchant que de voir ces vieux habits, ces vieilles mœurs, d’entendre ces vieilles saillies — et le rire immortel des Français — oui, il y a quelque chose de vénérable dans tout cela. Dans *L’Etourdi* on verse, à un moment donné, un vase sur la tête d’un amant dans la rue, et lorsque l’auditoire en a ri, mon émotion a été toute tragique. Ce n’était pas une farce vivante, une plaisanterie née des entrailles de nos jours ; c’était le spectre d’une farce, qui pourrait faire peur. *Le* *Malade imaginaire* est certainement amusant à lire, mais on ne le connaît pas, si l’on ne l’a vu jouer. Alors le jeu devient la beauté principale, à laquelle les paroles ne servent que d’ornement, de décor. »

Tout ce que je pourrais ajouter pour faire ressortir les passages curieux de cette lettre, ne servirait qu’à les amoindrir.

Dr Alfred FRIEDMANN

# Tome VI, numéro 62, mai 1884

## Paul Lacroix : Le livre abominable

source : « Le livre abominable », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome VI, no 62, mai 1884, p. 35-38.

[1884

À M. Georges Monval.

Mon cher collègue et ami,

Grâce à vous, j’ai pu lire *Le* *Livre abominable de 1665*,que M. Louis-Auguste Ménard attribue le plus innocemment du monde à Molière. M. Livet, l’un des moliéristes les plus autorisés, entrevoit là dessous une « mystification »[[310]](#footnote-310). Je ne veux pas croire que M. Louis-Auguste Ménard soit un abominable mystificateur : il est, au contraire, de très bonne foi en nous offrant ce qu’il appelle du *Molière inédit*.

Il a découvert, dans quelque dépôt public, à la Bibliothèque nationale sans doute, une de ces audacieuses satires qui circulèrent sous le manteau pendant le long procès criminel de Fouquet, depuis 1661 jusqu’en 1664, et qui, pour défendre la cause du malheureux ministre d’État, s’attaquaient impitoyablement à ses ennemis et à ses juges.

Cette satire en dialogues, que M. L.-A. Ménard intitule *Le* *Livre abominable de 1665* après en avoir retranché le véritable titre pour mieux cacher la source de sa découverte, a été composée certainement par un furieux janséniste, dont le style a bien quelque analogie avec celui d’Arnauld d’Andilly dans ses *Œuvres chrétiennes*. Selon M. L.-A. Ménard, « ce fier et clair langage est de même or fin et de même frappe pénétrante que monnaie immortellement le seul Molière. » Laissons à M. Ménard son illusion, qui ne fera tort qu’à lui. Molière se défendra bien tout seul.

Mais ce qui n’est pas tolérable, ce qui est vraiment abominable, c’est d’oser imputer à Molière, qui n’en peut mais, la plus odieuse fourberie, la plus lâche trahison, la plus infâme tartufferie à l’égard du Roi Louis XIV, qui le protégeait, qui le pensionnait et qui l’honorait d’une estime toute particulière ! Voilà certes de la calomnie historique, dans sa plus grossière expression. Voilà ce que tous les amis de la vérité ont le droit de repousser avec indignation. C’est un excès d’audace, d’ignorance et de naïveté qui n’a pas d’exemple dans la critique littéraire. Je parierais que M. L.-A. Ménard ne soupçonne pas que la thèse ridicule qu’il soutient le plus follement et le plus sincère ment va droit en besogne à déshonorer notre pauvre et cher Molière.

Qu’il insulte la mémoire du grand ministre Colbert en le qualifiant de « fournisseur des plaisirs de Sa Majesté » et d’« accoucheur secret de La Vallière », peu nous importe ; l’Histoire est là pour répondre à ces boutades injurieuses et saugrenues : qu’il vilipende le chancelier Séguier, le noble Mécène des gens de lettres, en essayant de salir ses mœurs privées, c’est un caprice de l’éditeur inconscient du *Livre abominable ;* mais outrager l’honnête Molière et vouloir en faire le dernier des hommes, c’est plus que de la hardiesse et de la sottise, c’est du vertige et de l’aberration. Ô Molière, pardonne à ce malheureux ; il ne sait pas ce qu’il fait ! Il dédie son *Livre abominable* à l’Académie Française, qui a mis cette inscription au-dessous du buste de Molière :

Rien ne manque à sa gloire, il manquait à la nôtre !

Si Molière eût été capable de faire les vilenies, les turpitudes que M. L.-A. Ménard n’a pas craint de lui attribuer, il faudrait retourner contre lui le fameux vers qu’il a mis dans la bouche d’Orgon stupéfait de voir tomber le masque de Tartuffe :

Voilà, je vous l’avoue, un abominable homme !

Je regrette, mon cher ami, que vous n’ayez pas usé des droits imprescriptibles de la critique, pour relever et mettre en évidence les erreurs monstrueuses de M. L.-A. Ménard, qui semble parfois avoir perdu le sens moral aussi bien que le sens littéraire. N’a-t-il pas glorifié Molière de s’être fait, sous des semblants de courtisanerie et de plate adulation, le plus abominable des pamphlétaires et des calomniateurs de Louis XIV ? Bien plus, il ose associer le grand Condé et Boileau, l’austère Boileau, à cette honteuse et souterraine campagne de diffamation anonyme ! Nous lui conseillons d’ajouter à sa prochaine édition du *Livre abominable* une épigraphe empruntée à la dédicace des *Fâcheux* que Molière adressait au Roi, après avoir composé sa comédie pour Fouquet :

Ceux qui sont nés en un rang élevé, peuvent se proposer l’honneur de servir Votre Majesté dans les grands emplois. Mais pour moi, toute la gloire où je puis aspirer, c’est de la réjouir. Je borne là l’ambition de mes souhaits ; et je crois qu’en quelque façon ce n’est pas être inutile à la France, que de contribuer quelque chose au divertissement de son Roi.

Tel est l’honnête compliment que M. L.-A. Ménard pourra signer : « Molière, auteur du *Livre abominable*. »

Sachons gré pourtant à M. Ménard d’avoir publié ce *Livre abominable*, qui est un précieux document du procès de Fouquet, document que nous n’avons pas trouvé dans le 8e volume in-folio des manuscrits de la *Correspondance des Amauld* (Bibliothèque de l’Arsenal) où sont rassemblées des pièces de vers relatives à Fouquet et à son procès. Ce document de haine et de vengeance ne figure pas davantage dans le *Tableau de la vie et du gouvernement des cardinaux Richelieu et Mazarin, et de Colbert*, *représenté en diverses satires et poésies ingénieuses* (Cologne, P. Marteau, 1693, petit in-8o ). En tous cas, l’ouvrage dialogué, sans titre, que M. L.-A. Ménard a fait imprimer ne peut pas être le livre « abominable » qui courait « parmi le monde » comme dit Alceste dans *Le* *Misanthrope*. Ce serait plutôt *L’École des filles* ou *La* *Philosophie des dames*, publiée en 1655, dont l’auteur, nommé Hélot ou Milot (ou Mililot), fut brûlé en effigie avec son ouvrage. On réimprimait souvent en Hollande ce mauvais livre, et il en venait toujours quelques exemplaires en France. Des sots et des méchants devaient supposer que Molière, qui avait mis au théâtre *L’Ecole des maris* et *L’Ecole des femmes*, pouvait bien avoir fait aussi *L’Ecole des filles.*

Tout à vous,

Paul LACROIX,  
Bibliophile Jacob.

## Paul d’Estrée : Molière et les *Joconde*

source : « Molière et les *Joconde* », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome VI, no 62, mai 1884, p. 39-50.

[1884

Nous avons découvert, dans un manuscrit de Loménie de Brienne, appartenant à la Bibliothèque de l’Arsenal, des documents inédits qui nous permettent d’éclairer d’un jour nouveau un épisode peu connu ou mal expliqué de la vie de Molière.

Mais, avant de les faire connaître, il importe de mettre sous les yeux du lecteur, pour bien préciser le débat, une page des Mémoires de Brossette, déjà citée par M. Paul Lacroix dans les *Nouvelles Œuvres inédites de La Fontaine* qu’il a publiées en 1869[[311]](#footnote-311) :

Comme nous parlions de M. de La Fontaine, j’ai demandé à M. Despréaux qui était l’auteur de la lettre sur le conte de *Joconde*?

M. Despréaux m’a dit qu’il était lui-même l’auteur de cette lettre. Et voici à quelle occasion il l’a composée :

Un nommé M. de Bouillon avait traduit de l’Arioste le conte de *Joconde*. M. de La Fontaine, trouvant ce conte fort mal bâti, le mit en vers à sa fantaisie et à sa manière.

Un nommé M. de Saint-Gilles ; c’était un homme de la vieille Cour qui aimait fort Molière et qui l’importunait souvent sans s’en apercevoir, Saint-Gilles était un homme fort mystérieux qui ne parlait jamais que tout bas et à l’oreille, quelque chose qu’il eût à dire : aussi est-ce lui que Molière a peint dans son *Misanthrope*, acte II, scène iv :

C’est, de la tête aux pieds, un homme tout mystère. […]

Et, jusques au bon jour, il dit tout à l’oreille.

Ce M. de Saint-Gilles était aussi ami de M. de Bouillon qui avait fait Joconde, et il fit une gageure de 50 pistoles contre M. l’abbé Le Vayer, que ce conte était meilleur que celui de La Fontaine. Les deux parieurs s’en rapportèrent à Molière ; mais celui-ci, qui était des amis de Saint-Gilles, ne voulut pas lui faire perdre ses 50 pistoles ; il se contenta de lui dire, en particulier, que le conte du sieur de Bouillon était impertinent, et qu’il ne s’avisât pas de faire une gageure parce qu’il perdrait infailliblement. M. Despréaux se trouva présent, et il se chargea de faire le parallèle de ces deux contes, afin de faire sentir la différence de l’un et de l’autre.

Ce fut sur cela qu’il composa la lettre dont il s’agit.

Il était fort jeune alors, et il m’a témoigné du regret d’avoir employé sa plume à défendre des ouvrages de cette nature.

Cette lettre est adressée à M. B… ; mais ce B… ne désigne personne, si ce n’est que les libraires aient voulu marquer M. Boileau lui-même, qui en était l’auteur.[[312]](#footnote-312)

M. Taschereau a raconté, dans sa *Vie de Molière*, le même épisode d’après le Commentaire de Bret sur les Œuvres du grand Comique, et il l’explique de la manière suivante :

En rapportant ces circonstances, Bret ajoute que M. de Saint-Gilles était ami de Molière, et que, dans cette occasion le cœur nuisit à l’esprit*.* Il y a ici, de la part de ce censeur, ignorance ou confusion d’idées. Outre que personne n’était plus cher à Molière que La Fontaine, personne aussi ne devait moins s’attendre à un semblable ménagement de sa part que M. de Saint-Gilles qu’il peignait, dans le même temps, sous des traits fort ridicules dans *Le* *Misanthrope*. Mais ce que Bret ignorait probablement encore, et ce qu’il eût dû chercher à savoir plutôt que de condamner notre auteur, c’est que ce M. de Bouillon était mort secrétaire de Monsieur, qu’en cette qualité il avait été à même de rendre plus d’un service à Molière et à sa troupe, qu’il n’était probablement pas étranger aux nombreux bienfaits dont le prince, leur patron, les avait comblés, et que Molière qui, d’ailleurs, ne donnait qu’une preuve de modestie de plus en refusant de jouer le rôle de grand juge littéraire, devait nécessairement répugner à le remplir quand il se voyait forcé par sa conscience à se prononcer pour un ami vivant contre son bienfaiteur mort ; c’eût été de gaîté de cœur s’exposer à des reproches d’ingratitude.

Cette explication, non moins entortillée que la longue phrase où elle semble se dérober, ne nous avait jamais pleinement satisfait. L’examen attentif du manuscrit de Loménie de Brienne nous a tout autrement renseigné.

Comme l’annonce M. Paul Lacroix dans la note que nous lui avons empruntée, Loménie a copié de sa main « la dissertation sur la Joconde qui se trouve à la fin du premier tome des *Contes* de La Fontaine ». Seulement il ne l’a copiée que par extrait, accompagnant son travail de ses réflexions personnelles[[313]](#footnote-313) et dissertant à son tour sur l’Arioste, sur le Tasse, sur Cervantès, sur les deux Joconde et sur la dissertation elle-même, avec une autorité que personne (on verra pourquoi) ne pouvait lui contester.

Loménie fait précéder sa copie de quelques explications préliminaires :

Pour comprendre ce titre, dit-il, il faut savoir que dans le même temps que *La Joconde* de M. de La Fontaine courait manuscrite par Paris, il parut une version littérale de la même *Joconde* de l’Arioste, en assez méchants vers français, de la façon de M. de Bouillon. L’un et l’autre attachez alors au service de feue Mme la duchesse d’Orléans[[314]](#footnote-314), femme de feu Monsieur, oncle de Sa Majesté.

Quelques lignes plus loin, Loménie parle du pari :

"Ce fut Saint-Gilles qui gagea cent pistoles contre M. Boileau le greffier du Parlement, pour la *Joconde* de Bouillon contre celle de La Fontaine ; aussi je crois que cette lettre, en forme de dissertation, est adressée à M. Boileau le greffier."

Ce n’est qu’à l’avant-dernier feuillet de son manuscrit que Loménie reprend, mais avec beaucoup plus de détails que la première fois, l’histoire de cette fameuse gageure de 100, et non de 50 pistoles, comme l’affirme Brossette.

Henriette de Chavigny, fille du secrétaire d’Etat de Louis XIII et femme de Loménie de Brienne, était, suivant l’expression de son mari, « folle des vers de Bouillon qui, quelquefois, faisait assez bien une chanson. » Saint-Gilles « était alors intendant de Loménie. » Aussi, « pour plaire » à la comtesse, s’empressa-t-il « de s’engouer de la Joconde de Bouillon avant que celle de La Fontaine eût paru[[315]](#footnote-315) […] Depuis, il ne voulut pas se dédire et gagea sérieusement cent pistoles… »

Le pari fut tenu non moins sérieusement, nous allons voir par qui.

On nomma comme arbitres « trois des plus galants hommes de France », dit la *Dissertation sur Joconde*, qui ne les désigne pas autrement.

Loménie les fait connaître : c’était lui d’abord, puis « M. de Langlade, alors secrétaire du Cabinet, et Molière le comédien. »

Le pari fut annulé : sans s’expliquer autrement, Loménie de Brienne dit que Perrault « empêcha Saint-Gilles de subir le jugement des arbitres ; et les cent pistoles qu’il avait consignées lui furent rendues […] trois seulement prises pour le déjeuner du pari. Ce fait est constant »

Très joli, ce détail : les duels littéraires, en ce temps-là, se terminaient aussi gaiement que la plupart de nos affaires d’honneur aujourd’hui. Et il ne nous déplairait pas que le tableau classique du Grand Roi servant une aile de poulet à Molière eût pour pendant la scène fantaisiste de ce joyeux festin réunissant, à la *Pomme de Pin* ou dans quelque autre cabaret à la mode, les juges et parties du procès, Loménie, Langlade, Molière, Saint-Gilles et son adversaire.

Quel était en réalité le champion de La Fontaine ?

— L’abbé La Mothe Le Vayer, dit Brossette.

Loménie, qui a d’abord désigné Boileau le greffier, le frère de Despréaux, se ravise à la fin de son étude et nomme Cyrano Bergerac[[316]](#footnote-316).

Ici nous avouons notre embarras. Toutes les biographies font mourir en 1655 l’auteur du *Voyage dans la Lune*,et le conflit d’entre les deux Joconde ne se produit que huit ans après.

Nous avons eu recours, en cette occurrence, au *Dictionnaire* de M. Jal. Or, cet intrépide dénicheur d’états civils ne nous paraît pas absolument concluant. Ce n’est pas qu’il n’ait soigneusement recherché l’acte de décès de Cyrano, mais il n’a trouvé que son acte de naissance. Aussi se contente-t-il d’enregistrer la date de sa mort, d’après le témoignage de Le Bret, l’ami du poète-matamore.

Cette date se trouve confirmée, d’ailleurs, par le *Dictionnaire historique de la ville de Paris*, de Hurtaut et Magny (1779), par M. Paul Lacroix et par tous les critiques qui se sont occupés de Cyrano. Nous ne voulons donc pas contester une date qu’a pu oublier Loménie de Brienne, cherchant à rassembler, en 1689, ses souvenirs de la querelle de 1663. Peut-être a-t-il confondu Bergerac avec de Mauvières, un autre Cyrano, à qui fut dédiée, en 1661, la première édition des œuvres de son frère ?

Mais de qui était la dissertation sur *Joconde*? Loménie n’en sait absolument rien. Il se perd en conjectures.

Dans le principe, elle fut attribuée, paraît-il, à Molière. Loménie l’affirme très nettement : « La vérité est que cette dissertation fut imprimée comme une espèce de factum pendant que la gageure était au croc, de Molière le rapporteur. » Or, la première édition connue de cet opuscule date de 1669, alors que le pari était depuis longtemps sorti du croc, pour nous servir de l’expression fort juste de Loménie de Brienne. Cette première édition aurait donc une sœur aînée qui aurait paru peu de temps après la nouvelle de La Fontaine, en même temps que les copies manuscrites dont parle Loménie et que rappelle M. Paul Mesnard[[317]](#footnote-317), dans sa *Vie de La Fontaine*.

Du reste, toutes ces épreuves imprimées ou écrites se sont succédé à de très courts intervalles dans le courant de l’année 1663. Apparition des deux contes ; gageure de Saint-Gilles ; nomination des arbitres ; composition du factum, et clôture… gastronomique des travaux du jury, toute cette série d’opérations dut être l’œuvre de quelques semaines.

Il ne saurait, d’ailleurs, en être autrement, si l’on se rappelle que, dans cette même année 1663, Mme de Loménie de Brienne mourut presque subitement et que son mari, pour cette raison ou… pour une autre suffisamment expliquée par sa passion pour le jeu, entra peu de temps après à l’Oratoire[[318]](#footnote-318).

Mais revenons à notre proposition première. Quel est l’auteur de la dissertation sur *Joconde*? — Molière ? — Loménie n’insiste pas ; et sa phrase n’est pas assez précise pour qu’on puisse en déduire Ja moindre affirmation. D’ailleurs, il hasarde presque aussitôt de nouvelles hypothèses : « Peut-être, dit-il, est-ce Cyrano Bergerac qui fit cette dissertation. D’autres la donnent à feu M. Boileau l’académicien[[319]](#footnote-319) ; d’autres, enfin, à M. de La Fontaine, quoi qu’il me semble lui avoir ouï dire qu’elle n’était pas de lui. En effet, je n’y remarque pas son style ». Il avait cru, dans le principe, qu’il en était l’auteur.

En tout cas, il ne l’attribue point à Despréaux ; il est vrai qu’il aime peu le satirique qui n’a, selon lui, « qu’un génie de singe et d’imitateur. » Mais il sait, à l’occasion, lui rendre justice. — Et puis, Despréaux lui-même n’a jamais revendiqué la paternité de la Dissertation sur *Joconde*. C’est sur la simple affirmation de Brossette, qui prétend avoir été renseigné directement par le principal intéressé, c’est-à-dire par Despréaux, qu’on a inséré, à l’exemple de Brossette, la Dissertation sur *Joconde* dans les œuvres du satirique.

Au reste, si Loménie ne reconnaissait pas dans la Dissertation le style de La Fontaine, nous n’y retrouvons pas non plus la manière de Despréaux, dont cette étude eût été la première œuvre. En tout cas, s’il est vrai qu’il en soit l’auteur, il se déjugea singulièrement par la suite.

Enfin, dernier point en litige : Quel est ce M. B\*\*\* à qui la Dissertation est adressée ?

C’est un personnage imaginaire, nous dit Brossette ; les libraires, ajoute-t-il, entendaient désigner par cette initiale l’auteur lui-même, Boileau-Despréaux. Mais, à cette époque, le satirique n’était connu que sous le nom de Despréaux. C’était son frère Gilles qui était le véritable Boileau, et c’est à lui qu’était écrite la fameuse Lettre, dit Loménie de Brienne. Dans son édition des *Œuvres* de Despréaux, Saint-Marc suppose que ce B\*\*\* pourrait bien être François Le Vayer *Boutigny*, cousin de l’abbé La Mothe Le Vayer, « très bel esprit », qui mourut en 1668[[320]](#footnote-320).

En présence de tant d’opinions contradictoires, la question de la *Dissertation sur la Joconde* nous paraît moins résolue que jamais ; peut-être faudrait-il la remettre au croc, et la recherche de cette paternité ne serait pas moins intéressante que licite.

Par contre, l’histoire de la gageure est beaucoup plus claire ; un des arbitres nous en raconte toutes les péripéties, et le rôle de Molière n’en devient que plus intelligible. Il n’a pas besoin de se récuser ; un intermédiaire officieux, Perrault, l’ami peut-être des deux parieurs, mit à néant cette folle gageure ; mais l’esprit et le bon goût n’y perdirent rien : la dissertation sur la *Joconde*, qu’on l’appelle factum ou rapport, qu’elle émane de Molière ou de Despréaux, n’en sera pas moins une sentence arbitrale consacrant la défaite du méchant poète et le triomphe de l’inimitable conteur.

Paul d’ESTRÉE.

## Edmond Cottinet : La tabatière de Sganarelle et le parterre du XVIIe siècle

source : « La tabatière de Sganarelle et le parterre du xviie siècle », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome VI, no 62, mai 1884, p. 51-52.

[1884

Les *Lettres curieuses de M. B\*\*\**, registrées, quant au privilège du Roi, sur le livre de la communauté des marchands libraires et imprimeurs de Paris, le 6 septembre 1694, ne renferment pas grandes curiosités. J’y relève néanmoins ce menu détail sur une représentation du *Festin de Pierre*, à Paris, à peu de distance de Molière :

La dernière fois que Monsieur N. L. vit jouer cette Pièce, le parterre (à ce qu’il m’a dit) donna la comédie à la Comédie même ; car presque tous ceux qui avaient des Tabatières les tirèrent de leur poche, pour en faire l’exercice, dans le temps que Sganarelle, valet de D. Juan, dit en tirant la sienne :

Quoi qu’en dise Aristote et sa docte cabale,

Le tabac est divin, il n’est rien qui l’égale.

Cette bribe de l’histoire vous paraîtra-t-elle mériter d’être communiquée aux moliéristes très précieux ? Toujours est-il qu’elle nous montre assez bien l’enfantillage des arrière-grands-pères que nous pouvions avoir au parterre de la Comédie, vers la fin du xviie siècle.

Il ne fallait pourtant pas qu’ils s’émancipassent trop, si j’en crois mon auteur ; car je lui emprunte encore le renseignement suivant, tiré d’une lettre subséquente :

J’ai ouï dire que l’on a arrêté il y a quelques jours un Avocat en Parlement en robe dans le carrosse d’un fermier général, pour avoir sifflé à la Comédie-Française, et qu’on l’a mis au Fort-l’Evêque ; on m’a dit même le nom et le surnom de cet avocat, et le nom de celui qui la arrêté ; je vous les dirai à l’oreille, quand j’aurai l’honneur de vous voir.

Edmond COTTINET.

*Le* *Festin de Pierre* mis en vers par Thomas Corneille,, que l’on jouait depuis 1677, fut représenté six fois dans l’année théâtrale 1693-1694 : les mardi 5 mai, samedi 4 juillet, mardi 6 et dimanche 10 octobre, dimanche 8 novembre et mercredi 10 février. L’anecdote des tabatières sent un peu son public du dimanche. Quant à celle du sifflet, nous espérons pouvoir en préciser la date et le héros, avec l’aide de MM. Ed. Thierry et Campardon, qui ont déjà trouvé, dans les papiers de l’Arsenal et les cartons des Archives, tant de documents curieux sur les démêlés des spectateurs et des comédiens avec la police.

G. M.

## Auguste Baluffe : Sganarelle !

source : « Sganarelle ! », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome VI, no 62, mai 1884, p. 55-57.

[1884

D’où vient ce nom ? On se l’est demandé souvent. Les savants éditeurs du Molière-Hachette, un peu enclins à penser que les Allemands en savent là-dessus plus que nous, ont fait intervenir l’autorité de H. Fristche, qui trouve à Sganarelle une « étymologie italienne. » C’était prévu ; car on n’a pas encore pris l’habitude de chercher ailleurs qu’en Italie ou en Espagne le mot des petites énigmes que peuvent offrir les premières œuvres de Molière. Le Languedoc n’a jamais existé. On raconte bien que Molière y séjourna dix ou douze ans ; mais qu’importe ! Ne parlait-on pas espagnol ou italien dans ce pays ? La langue romane n’a jamais existé ; et, par exemple, les vingt-trois pièces du *Théâtre de Béziers* (recueillies par Pont-de-Vesle, La Valliére, Soleinne, etc.) sont choses non avenues, en tant que manifestation de la vie littéraire d’un milieu et d’une époque. Donc, Molière se fût bien gardé d’emprunter le nom de *Sganarelle* à la langue romane ! Il devait le prendre à la langue italienne, sous peine de n’être pas compris par les étymologistes allemands. Et voilà pourquoi *Sganarelle* vient d’un verbe italien qui signifie « tromper, duper. »

Mais, objecterez-vous, c’est d’un verbe signifiant tout le contraire que Sganarelle devrait plus logiquement dériver ; car enfin, Sganarelle, le cocu imaginaire, n’a jamais trompé… que lui-même ? Point. Sganarelle vient d’*ingegnare.* Il est impossible qu’il n’en soit pas ainsi. Un Allemand l’affirme !

Soit. Sganarelle est extrait d’*ingegnare.* C’est bien entendu. Je n’y contredis pas. Avouez, cependant, que l’origine n’est pas des plus manifestes, et que le savant allemand, si c’eût été un pur effet de sa bonté, aurait pu tout aussi bien prétendre, avec un peu plus d’apparence et de logique, ce qui ne gâte rien, que le verbe toulousain *Enganar*, « duper, mal partager », au physique et au moral, valait tout autant qu’*ingegnare*, sans compter que Molière n’avait pas à l’aller chercher loin. Goudoulin, le poète à qui Toulouse va élever une statue, employait assez souvent ce mot-là, au temps de Molière, pour que Molière ne l’ignorât pas. Vraiment, *enganar* et *engegnare* auraient mérité tout au moins d’être classés *ex-aequo* par le professeur d’outre-Rhin ! Mais il n’est plus temps. L’affaire est jugée.

Eh ! bien, c’est dommage, après tout, qu’il n’y ait plus à y revenir ! Sans cela, on aurait pu ajouter humblement que, si Sganarelle vient autant d’*enganar* que d*’engegnare*, en somme il ne vient ni de l’un ni de l’autre ! Sganarelle, tel qu’il nous apparaît dans *Le* *Médecin malgré lui*, c’est-à-dire à l’origine, puisque *Le* *Médecin malgré lui* et *Le* *Médecin volant* sont frères, est un « débauché » et qui se vante de « boire. » Dans l’idiome languedocien, *Ganaro* et *Ganarel*[[321]](#footnote-321)signifient *ivrogne*. Et quant à la terminaison féminine de Ganarelle, n’en ayez cure. Le Sganarelle de Molière est presque toujours un être faible, un de ces hommes qu’on appelle « Jean-femmes » dans le langage populaire de là-bas. À ce compte, Pierrot, s’il est trop petit, est dérisoirement surnommé *Pierretto*, comme une femme. Bref, de Ganarelle à Sganarelle, il n’y a pas loin…

Mais la science allemande a prononcé. N’en parlons plus !

Auguste BALUFFE.

# Tome VI, numéro 63, juin 1884

## Louis Moland : La sépulture ecclésiastique donnée à Molière

source : « La sépulture ecclésiastique donnée à Molière », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome VI, no 63, juin 1884, p. 67-81.

[1884

Dans la première édition des Œuvres de Molière que j’ai publiée, je me suis très nettement prononcé sur une question qui avait soulevé bien des controverses, la question de savoir si le grand poète avait obtenu ou non la sépulture canonique, s’il avait été enterré en terre sainte ou en terre profane. J’alléguai le texte même de l’ordonnance de l’archevêque de Paris, Harlay de Champvallon, texte ainsi conçu :

Vu, etc. Nous avons permis au sieur curé de Saint-Eustache, de donner la sépulture ecclésiastique au corps du défunt Molière dans le cimetière de la paroisse, à condition néanmoins que ce sera sans aucune pompe, et avec deux prêtres seulement et hors des heures du jour et qu’il ne se fera aucun service solennel pour lui, ni dans ladite paroisse Saint-Eustache ni ailleurs, même dans aucune église des réguliers, et que notre présente permission sera sans préjudice aux règles du rituel de notre église, que nous voulons être observées selon leur forme et teneur.

L’archevêque permet de donner la sépulture ecclésiastique ; l’expression ne laisse place à aucun doute, disais-je, malgré les réserves qui la suivent. Je faisais remarquer aussi le détail précis donné par un témoin oculaire dans une relation adressée à M. Boivin, prêtre, docteur en théologie, publiée en 1851, par M. Benjamin Fillon, dans ses *Considérations historiques et artistiques sur les monnaies de France*, et qui offre un caractère d’authenticité incontestable :

Mardi, 21 février, sur les neuf heures du soir, l’on a fait le convoi de Jean-Baptiste Poquelin Molière, tapissier, valet de chambre, illustre comédien, sans autre pompe, sinon de trois ecclésiastiques ; quatre prêtres ont porté le corps dans une bière de bois couverte du poëlle des tapissiers ; six enfants bleus, portant six cierges dans six chandeliers d’argent ; plusieurs laquais portant des flambeaux de cire blanche allumés. Le corps, pris rue de Richelieu, devant l’hôtel de Crussol, a été porté au cimetière de Saint-Joseph et enterré au pied de la croix.

Ceci, disais-je encore, est décisif, car la croix ne protégeait pas les lieux où étaient ensevelis ceux qui n’avaient jamais eu ou qui avaient perdu la qualité de chrétiens, comme les enfants mort-nés, les suicidés, les excommuniés. À ceux-là une place était réservée dans certains cimetières, et dans le cimetière Saint-Joseph notamment, mais loin de la croix. Pour inhumer Molière dans ces lieux-là, il n’y aurait eu d’ailleurs aucune démarche à faire, rien à obtenir ; le clergé n’avait pas à s’en mêler. On ne pouvait en tous cas faire autre chose d’un cercueil que de le porter en ces endroits affectés aux inhumations spéciales ou dans quelque terrain particulier, si l’on en obtenait l’autorisation du pouvoir séculier.

Cette manière de voir a depuis lors prévalu parmi les érudits. La plupart de ceux qui ont eu l’occasion de traiter la même question dans ces derniers temps ont reconnu que l’archevêque de Paris, Harlay de Champvallon, avait fait une concession réelle et que l’inhumation de Molière avait été canonique, avait eu lieu en terre consacrée. M. Loiseleur, entre autres, a développé les mêmes arguments dans son travail sur les *Points obscurs de la vie de Molière* et dans une étude supplémentaire que publia le journal *Le Temps* des 4 et 13 décembre 1877. Mais, pendant que les conclusions que j’avais d’abord soutenues étaient ainsi adoptées généralement et mises presque au-dessus de toute contestation comme un fait désormais acquis à l’histoire, ma conviction s’ébranlait, au contraire, et non seulement le doute pénétrait dans mon esprit, mais la vraisemblance m’apparaissait du côté opposé. Il faut rendre compte ici de ce changement, amené par un examen plus attentif des témoignages et des documents.

Rappelons d’abord quelle était la situation légale. Molière était comédien, il était mort en sortant du théâtre après avoir joué le soir même. Le temps lui avait manqué pour qu’il pût murmurer devant un prêtre les quelques mots de repentir dont se contentait ordinairement l’Eglise. Il était mort par conséquent hors de la société des fidèles et ne devait pas être enterré parmi les fidèles :

La décision en est précise dans les rituels, dit Bossuet, la pratique en est constante ; on prive de sacrements et à la vie et à la mort ceux qui jouent la comédie, s’ils ne renoncent à leur art ; on les passe à la sainte table comme des pécheurs publics ; on les exclut des ordres sacrés comme des personnes infâmes : par une suite infaillible, la sépulture ecclésiastique leur est déniée.

(Maximes et réflexions sur la comédie, paragraphe XI).

Cette loi de l’Église était alors la loi de l’État. Treize ans après la mort de Molière, elle fut appliquée de nouveau à un autre comédien nommé Rosimond, quoiqu’il passât pour bon chrétien, et qu’il eût composé des *Vies des Saints* fort édifiantes. Quand, au contraire, l’absolution avait pu être donnée et l’excommunication levée, rien n’empêchait qu’on ne fût enseveli, comme Madeleine Béjart, sous les murs du temple, ou, comme l’arlequin Dominique, « derrière le chœur, vis-à-vis la chapelle de la Vierge » ; on était rentré dans le droit commun.

Combien l’Église catholique a lutté énergiquement pour conserver ce droit qui était un de ses plus grands moyens d’influence et de puissance, avec quelle ténacité elle l’a appliqué parfois en dépit de toutes les manifestations du sentiment populaire, de quelle véritable inflexibilité elle a toujours fait preuve dans cet ordre de faits, il suffit, pour s’en convaincre, de rappeler les noms d’Adrienne Lecouvreur au siècle dernier et de Mlle Raucourt dans notre siècle. Lorsqu’on eut affaire non plus à de simples acteurs ou actrices, mais à des ennemis déclarés de l’Église, la résistance a été poussée parfois jusqu’aux dernières limites, jusqu’à la violation de sépulture.

Le clergé était-il plus disposé à faire fléchir la règle en faveur de Molière qu’en faveur de tout autre excommunié ? Non évidemment. Tous les documents contemporains, le livre du curé de Saint-Barthélemy, l’ordonnance de l’archevêque de Paris, Hardouin de Péréfixe, à la date du 11 août 1667, le sermon de Bourdaloue, etc., montrent que le clergé avait été profondément blessé, irrité par le *Tartuffe*.

D’autre part, Molière n’était pas un mort vulgaire. Sa réputation était à son apogée : il était le chef des lettrés ; or, les lettres avaient acquis, sous Louis XIV, une influence que Voltaire a bien fait ressortir lorsqu’il a écrit l’histoire de ce règne. Il y avait un intérêt politique à ne point mécontenter cette caste nouvelle qui avait contribué pour une si grande part à la gloire du monarque. Des protestations ne pouvaient manquer de se faire entendre. Un gouvernement comme celui de Louis XIV, qui ne s’abandonnait pas lui-même, devait juger opportun de ménager l’opinion. La dignité du Roi y était d’ailleurs engagée : il avait protégé, favorisé, privilégié et pensionné l’acteur et le poète comique ; il ne pouvait voir avec indifférence ses restes mortels exposés à des mesures ignominieuses.

Molière était mort rue de Richelieu, sur la paroisse Saint-Eustache. Les paroissiens de Saint-Eustache étaient inhumés soit au cimetière des Saints-Innocents, commun à toutes les paroisses de Paris, soit au cimetière de Saint-Joseph, spécial à la paroisse, et situé sur l’emplacement occupé en partie jusqu’en ces derniers temps (1880) par le marché du même nom, au coin de la rue Montmartre et de la rue du Sentier. Le cimetière de Saint-Joseph dépendait d’une chapelle auxiliaire de Saint-Eustache : le terrain avait été donné, vers 1630, par le chancelier Séguier, en échange de celui que l’église Saint-Eustache possédait rue du Bouloi, et qui touchait à son hôtel[[322]](#footnote-322). Il y avait, dans le cimetière de la rue du Bouloi, un emplacement réservé à l’enterrement des enfants mort-nés ou morts sans baptême, des suicidés, de ceux enfin qui étaient exclus de la communion des fidèles. Il est donc certain qu’une partie quelconque du cimetière Saint-Joseph était également réservée à ces sépultures non chrétiennes ; mais il est constant aussi que ce cimetière recevait les morts décédés dans les conditions canoniques, une moitié des habitants de la paroisse Saint-Eustache n’ayant pas d’autre asile funéraire. C’est dans ce cimetière, ainsi partagé en deux parties distinctes, que l’on obtint la permission d’inhumer le comédien poète.

En quel endroit du cimetière fut-il enterré ? Les témoignages semblent concordants : « Au pied de la croix », dit le correspondant du docteur Boivin. En 1732, Titon du Tillet imprimait dans son *Parnasse françois* : « La veuve de Molière fit porter une grande tombe de pierre qu’on plaça au milieu du cimetière Saint-Joseph, où on la voit encore. » La Grange, le camarade de Molière, écrit sur son registre : « Son corps a été inhumé à Saint-Joseph, aide de la paroisse Saint-Eustache : il y a une tombe élevée d’un pied hors de terre. »

Il n’y a point à se tromper sur la situation bien en vue de cette tombe, au milieu du cimetière, au pied de la croix. Donc, point de doute : Molière fut bien enterré en terre sainte.

Mais n’avez-vous pas remarqué, en lisant l’extrait de l’ordonnance de l’archevêque de Paris, combien les prescriptions qui règlent les obsèques semblent peu d’accord avec cette conclusion. Elles ont lieu la nuit, à neuf heures du soir, au mois de février. Le corps n’est pas présenté à l’église ; il va directement de la rue de Richelieu au cimetière. Il est défendu de célébrer aucun service solennel pour lui ni à Saint-Eustache, ni ailleurs. Le défunt est absolument, rigoureusement traité en excommunié, en infidèle, et pourtant il est inhumé parmi les fidèles et même à un endroit privilégié, au pied de la croix. Voilà qui est bien extraordinaire, et l’Eglise n’est pas accoutumée d’être illogique à ce point. Bien des prêtres, plutôt que de prêter leur ministère à un tel compromis, plutôt que d’introduire cet intrus dans le champ de repos bénit, auraient prononcé contre eux-mêmes les imprécations du psalmiste : *Oblivioni detur dextera mea ! Adhereat lingua mea faucibus meis !*

L’acte d’inhumation ne fournit aucun éclaircissement. Il est ainsi conçu :

Le mardi vingt et unième (février 1673), défunt Jean-Baptiste Poquelin de Molière, tapissier, vallet de chambre ordinaire du Roi, demeurant rue de Richelieu, proche l’Académie des peintres, décédé le dix-septième du présent mois, a été inhumé dans le cimetière de Saint-Joseph (*Registres de Saint-Eustache*).

Il n’y a point de signature.

On a évité, ce qui se conçoit sans peine, de donner au défunt la qualification de comédien : on l’a désigné seulement comme tapissier et valet de chambre du Roi. Quant à cette circonstance que l’acte n’est pas signé, rien de plus facile à expliquer, dit M. Loiseleur :

Alors comme aujourd’hui la signature des témoins se donnait dans la sacristie de l’église pendant ou après le service funèbre (tout le monde sait qu’on ne donne plus aujourd’hui de signature à l’église) ; elle ne put être réclamée parce que le corps ne fut point présenté à Saint-Eustache. C’était le devoir des proches parents du défunt de se rendre le lendemain à cette paroisse pour signer l’acte d’inhumation, et Mlle Molière, intéressée, comme veuve et comme tutrice, à la validité de cette pièce, aurait dû les stimuler et leur rappeler ce devoir. Elle ne le fit point, et le blanc ménagé au bas de l’acte pour recevoir la signature des témoins ne fut jamais rempli.

L’explication est tout à fait insuffisante. D’abord, on rencontre parfois des actes d’inhumation de cette époque qui ne portent pas de signatures de témoins. Ils sont signés tout simplement du prêtre qui a fait l’inscription sur le registre. Voyez l’acte d’inhumation de Jean de La Fontaine, reproduit dans toutes les biographies du fabuliste ; quoique ses obsèques eussent été célébrées avec une certaine pompe et un concours de personnages importants, l’acte ne porte que la signature *Chandelet*, et la constatation de la somme reçue : 64 livres 10 sous. Quelqu’un, prêtre ou vicaire, a rédigé l’extrait ci-dessus relatif à Molière. Pourquoi ne l’a-t-il pas signé, comme cela se faisait d’habitude ? Il n’y a aucune fantaisie, contrairement à ce que prétend M. Loiseleur, à poser la question, et c’est fort justement que la remarque a été faite.

Mais écoutons maintenant ce que nous raconte ce grand ami des lettres, cet amateur érudit, ce Titon du Tillet, auteur du *Parnasse français* exécuté en bronze, et de la *Description du Parnasse français*, imprimée d’abord in-12 en 1727, puis in-folio en 1732. C’est dans cette seconde édition que se trouve la notice d’où nous allons extraire quelques renseignements nouveaux. Nous en avons déjà cité tout à l’heure deux ou trois lignes. Il nous faut les reprendre pour en voir la suite :

La veuve de Molière fit porter une grande tombe de pierre qu’on plaça au milieu du cimetière Saint-Joseph, où on la voit encore. Cette pierre est fendue par le milieu, ce qui fut occasionné par une action très belle et très remarquable de cette demoiselle (la veuve de Molière). Deux ou trois ans après la mort de Molière, il y eut un hiver très froid. Elle fit voiturer cent voies de bois dans ledit cimetière, lequel bois fut brûlé sur la tombe de son mari pour chauffer tous les pauvres du quartier : la grande chaleur du feu ouvrit cette pierre en deux. Voilà ce que j’ai appris, il y a environ vingt ans, d’un ancien chapelain de Saint-Joseph, qui me dit avoir assisté à l’enterrement de Molière, et qu’il n’était pas sous cette tombe, mais dans un endroit plus éloigné attenant à la maison du chapelain.[[323]](#footnote-323)

On a récusé ce témoignage en disant qu’il était trop tardif. La conversation de Titon du Tillet avec le vieux chapelain, en la plaçant vingt ans avant la date de l’impression du *Parnasse français* in-folio, aurait eu lieu trente-neuf ans après la mort de Molière. C’est sans doute un long espace de temps. Cependant pour un homme qui rapporte un évènement du milieu étroit et spécial où il a vécu, évènement qui a dû marquer dans les annales de la chapellenie, ce souvenir n’a rien de bien extraordinaire. M. Loiseleur se récrie sur l’invraisemblance du fait rapporté par le vieux chapelain : « Quoi ! s’écrie-t-il, ce n’est point sur le corps même de son mari, c’est bien loin de là que cette veuve fantasque a fait poser une pierre tombale ! La dalle commémorative est près de la croix, quand le cadavre, que ce monument a pour but de protéger et d’honorer, reste gisant au fond du cimetière, sans aucun indice extérieur qui rappelle et conserve sa mémoire ! »

Mais si cette dérogation aux usages peut s’expliquer ?… Lorsqu’en histoire on ne possède qu’un petit nombre de documents sur un fait, la règle est de ne donner exclusion à aucun d’eux qu’autant qu’il est en désaccord absolu avec les autres. Si l’on peut les concilier, il faut tous les accueillir et tenir compte de tous. Or, en cette circonstance, le récit du chapelain n’est pas aussi inconciliable qu’on le supposerait à première vue avec les témoignages que nous avons précédemment cités.

Le détail singulier que le chapelain signale le premier, le fait que Molière n’aurait pas été inhumé à l’endroit où était sa tombe, ce fait est énoncé par lui avec une simplicité parfaite. Il ne paraît pas y attacher d’importance. Il ne dit pas si l’endroit plus éloigné où l’inhumation réelle aurait eu lieu faisait partie du cimetière consacré, Titon du Tillet n’y songe pas davantage, Mais il est bien clair que, s’il y a eu deux inhumations, l’une apparente, fictive, et l’autre réelle, ce n’a pas été sans motif. Il n’est pas impossible de deviner ce qui, en ce cas, se serait passé. Le cercueil aurait été momentanément déposé, à la vue de l’assistance, dans une fosse au pied de la croix ; puis, l’assistance retirée, il aurait été clandestinement enlevé de là et porté dans une autre fosse creusée dans la partie non consacrée du cimetière. De la sorte, le Roi, les parents, les courtisans, les camarades de Molière, ses amis les lettrés, auraient reçu une apparente satisfaction ; ils auraient été laissés dans la croyance que le grand poète avait sa part de terre bénite. Mais l’introduction d’un cadavre exclu de la communion chrétienne n’aurait point souillé le champ de repos où dormaient des chrétiens.

Bien des choses peu faciles à comprendre s’expliqueraient par là. J’ai déjà signalé l’étrangeté de l’ordonnance de l’archevêque de Paris, traitant Molière rigoureusement en excommunié et lui accordant la sépulture ecclésiastique. N’avez-vous pas été frappé de cette cérémonie nocturne, de ce convoi qui, à la lueur des flambeaux, s’achemine vers le cimetière Saint-Joseph ? Au milieu du cimetière une fosse est ouverte : le cercueil y est déposé ; le cortège sort immédiatement de l’enceinte funèbre ; les portes sont closes. Nulle difficulté pour l’opération indiquée par le vieux chapelain. Deux hommes y suffisent.

Il est possible que cela se soit fait uniquement par la volonté du curé de Saint-Eustache ; l’archevêque de Paris n’avait même pas à intervenir. Le Roi a-t-il été mis au courant de l’affaire ? Sur ce point on ne peut rien affirmer. Brossette, dans une note sur l’épître VII de Boileau, donne le résumé des renseignements qu’il avait recueillis dans ses entretiens avec Boileau lui-même. Voici comment il s’exprime : « La femme de Molière alla à Versailles se jeter aux pieds du Roi pour se plaindre de l’injure que l’on faisait à la mémoire de son mari. Mais le Roi la renvoya en lui disant que cette affaire dépendait du ministère de M. l’archevêque et que c’était à lui qu’il fallait s’adresser. Cependant Sa Majesté fit dire à ce prélat qu’il fît en sorte d’éviter l’éclat et le scandale. » Or, dans l’hypothèse que nous développons aujourd’hui, ce but était atteint ; on évitait l’éclat et le scandale. On a prêté à Louis XIV une parole qu’il n’a très probablement pas tenue : il aurait dit au curé de Saint-Eustache faisant le récalcitrant : « Monsieur le curé, jusqu’à quelle profondeur la terre est-elle sainte ? — Jusqu’à quatre pieds[[324]](#footnote-324), sire. — Eh bien ! Enterrez-le à six pieds, et qu’il n’en soit plus question[[325]](#footnote-325) ! » La solution indiquée dans cette anecdote ne différait pas beaucoup, en somme, de celle à laquelle on s’arrêta effectivement. C’était de même tourner la difficulté et sauver les apparences.

La veuve de Molière fut-elle dans le secret ? Je serais tenté de le croire. Elle fit mettre une grande pierre tombale sur la fosse où la dépouille mortelle de son mari était censée reposer. C’était son devoir. Elle profitait ainsi de la faveur illusoire qu’on avait bien voulu faire au grand poète. Mais lorsqu’on la voit, à quelques années de là, faire brûler, pendant un hiver rigoureux, cent voies de bois sur cette tombe, on est bien tenté de supposer qu’elle savait à quoi s’en tenir sur ce que cette tombe contenait réellement. M. Loiseleur, cette fois encore, se récrie et juge la conduite de la veuve des plus bizarres. « Quelle idée étrange a-t-elle eue de détériorer par l’action du feu une tombe qu’elle devait avoir à cœur d’entretenir et de conserver intacte ? La moindre réflexion devait lui dire que cent voies de bois (quelque chose comme 192 stères), même brûlées en plusieurs fois, allaient nécessairement faire fendre et éclater la dalle funéraire. » N’eût-il pas été plus convenable d’établir ce foyer à côté du monument, et non dessus ? Mais si nous supposons qu’elle savait que la pierre tombale ne couvrait qu’une sépulture vide, nous comprenons qu’elle eut moins de scrupules. Il n’y avait plus, du moins, l’espèce de profanation dont M. Loiseleur paraît l’accuser.

Qui encore sut plus ou moins exactement la vérité ? Il y a toujours, en de pareilles conjonctures, quelque rumeur qui se répand. Les congrégations, les sacristies, où le fait se raconte, ont bien quelques échos indiscrets.

Plus d’un initié, sans doute, sut fort bien à quoi s’en tenir sur la concession faite par l’autorité ecclésiastique. Le sentiment de vengeance et de rancune satisfaites, qui perce dans quelques pièces insultantes composées au lendemain des funérailles du cimetière Saint-Joseph, est assez significatif. Il est surtout exprimé avec véhémence dans un sonnet dont l’auteur est un rimailleur normand nommé Les Isles Le Bas. Ce sonnet est imprimé dans un petit volume in-12 intitulé l’*Apollon français ou l’Abrégé des règles de la poésie française*, Rouen, Julien Courant, 1674. Il a été composé « sur la sépulture de Jean-Baptiste Poquelin, dit Molière, comédien, au cimetière des mort-nés à Paris ». Le voici :

De deux comédiens la fin est bien diverse :

Genest, en se raillant du baptême chrétien,

Fut, mourant, honoré de ce souverain bien,

Et souffrit pour Jésus une mort non perverse.

Jean-Baptiste Poclin son baptême renverse,

Et, tout chrétien qu’il est, il devient un païen.

Ce céleste bonheur enfin n’était pas sien

Puisqu’il en fit, vivant, un infâme commerce.

Satirisant chacun, cet infâme a vécu

Véritable ennemi de sagesse et vertu :

Sur un théâtre il fut surpris par la mort même.

O le lugubre sort d’un homme abandonné !

Molière, baptisé, perd l’effet du baptême,

Et dans sa sépulture il devient un mort-né.

Nous n’avions pu expliquer ce sonnet, dans notre première édition, qu’en supposant que l’auteur provincial avait été mal renseigné, qu’ayant appris que le poète comique avait été inhumé dans le cimetière où les enfants non baptisés avaient leur sépulture, il en avait conclu à tort que l’enterrement de Molière s’était fait publiquement dans ce lieu profane. Mais Les Isles Le Bas devait être bien instruit. La haine qui éclate dans ce sonnet ne devait pas parler à la légère, et, si elle se réjouissait, ce n’était probablement pas sans en avoir un sérieux motif.

Il n’y a rien ou peu de chose à tirer du premier biographe de Molière, Grimarest. Seulement, son critique de 1706 lui ayant reproché « de n’avoir pas dit la moitié de ce qu’il fallait dire, par exemple, sur son enterrement dont il aurait eu de quoi faire un volume aussi gros que son livre, et qui aurait été rempli de faits fort curieux, qu’il sait sans doute », Grimarest réplique :

Quant à ce qui se passa après que Molière fut mort, je laisse à mon censeur de nous le donner. Apparemment qu’il en est bien informé, puisqu’il avance qu’il y aurait de quoi faire un livre fort curieux. J’ai trouvé la matière de cet ouvrage si délicate et si difficile à traiter, que j’avoue franchement que je n’ai osé l’entreprendre, et je crois que mon critique y aurait été aussi embarrassé que moi : il le sait bien ; mais il a été ravi d’avoir cela à me reprocher.

Ces réticences, ces allusions obscures, nous semblent confirmer notre manière de voir.

Il est à croire que le souvenir de cette double sépulture se perpétua parmi les chapelains de Saint-Joseph, et que c’est là précisément ce qui guida le dernier desservant, le vicaire Fleury, lorsque le vendredi 6 juillet 1792, pour retrouver les ossements de Molière, il dirigea les recherches vers l’extrémité du cimetière, près du mur d’une petite maison qui était, sans doute, la maison des anciens chapelains. Il fallut, comme on l’a remarqué, une raison assez grave pour le déterminer à prendre ce parti, car il se mettait en contradiction avec l’autorité acceptée par lui sans réserve dans la recherche qu’il était chargé de faire en même temps des ossements du fabuliste La Fontaine. Pour ce dernier, le vicaire Fleury, repoussant l’acte authentique d’inhumation qui constatait l’enterrement de La Fontaine au cimetière des Saints-Innocents, adopta la version de l’abbé d’Olivet, qui avait imprimé en 1729, dans *L’Histoire de l’Académie* cette phrase répétée par tous les biographes de La Fontaine au xviiie siècle : « Il fut enterré dans le cimetière de Saint-Joseph, à l’endroit même où Molière avait été mis vingt-deux ans auparavant. »

Le vicaire desservant, Fleury, aurait dû, en prenant ce texte pour guide, chercher les deux cercueils tout près l’un de l’autre. Point du tout, il agit en homme parfaitement instruit de la double sépulture de Molière : « l’endroit où Molière avait été mis vingt-deux ans auparavant », pour d’Olivet et les biographes, c’est l’endroit de la sépulture apparente, officielle, au milieu du cimetière, au pied du crucifix, et c’est là, en effet, qu’il cherche les ossements de La Fontaine et qu’il croit les trouver, en fouillant les terres, à cinq pieds de profondeur.

Mais, pour trouver les ossements de Molière, il s’adressa ailleurs, invoquant les historiens contemporains (les historiens contemporains n’ont rien dit sur quoi il pût s’appuyer le moins du monde ; mais le vicaire désigne très probablement ainsi l’auteur du *Parnasse français*), et « la tradition non suspecte. » Il cherche la tombe réelle du poète comique, non à côté, mais bien loin de celle du fabuliste ; il la découvre tout au bout du cimetière, près du mur. Là il exhume les ossements « d’un corps seul, est-il dit dans le procès-verbal, dans une terre sablonneuse, à trois pieds de profondeur ». Notez en passant que, d’après cela, la seconde fosse où Molière aurait été déposé, n’eût été profonde que de trois pieds et non de cinq, comme celle où reposait La Fontaine ; peut-être avait-elle été creusée à la hâte…

Les deux ou trois lignes de Titon du Tillet, si elles n’avaient été confirmées par quelque renseignement particulier, auraient-elles suffi à faire commettre au vicaire Fleury ce qui devait être aux yeux de tous une inconséquence manifeste ? Auraient-elles suffi à lui faire scinder le témoignage de l’abbé d’Olivet qui paraissait indivisible ? Il est bien permis d’en douter.

On voit comment, avec l’explication nouvelle, tout ce qui paraissait singulier, anormal, les inconséquences de l’arrêté archiépiscopal, les obsèques nocturnes, l’acte de décès non signé (celui qui l’a rédigé a craint peut-être, si la chose s’ébruitait, d’être pris personnellement à partie), la pierre tombale servant de foyer public, les affirmations contradictoires du correspondant de Boivin et du vieux chapelain de Titon du Tillet, le peu de profondeur de la tombe réelle, la conduite du desservant Fleury, tout devient compréhensible ; il n’y a plus de bizarrerie ni d’énigme. Il est donc bien probable que le dernier mot sur cet incident historique, c’est que la sépulture ecclésiastique donnée à Molière n’a été qu’un simulacre.

Louis MOLAND.

# Tome VI, numéro 64, juillet 1884

## Edmond Cottinet : Gaveau et les La Feüillade

source : « Gaveau et les La Feüillade », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome VI, no 64, juillet 1884, p. 99-104.

[1884

Gaveau, « marchand de chevaux, célèbre à la Cour », la note est du Maître, à la suite de ces vers des *Fâcheux* :

Comment ! C’est un cheval aussi bon qu’il est beau

Et que, ces jours passés, j’achetai de Gaveau.

Et voilà un maquignon immortel ! Gaveau désormais ne laissera nul moliériste indifférent, et l’on nous saura gré d’avoir exhumé une anecdote qui le concerne. D’autant mieux qu’il y figure en compagnie d’un personnage autrement sérieux, de ce la Feüillade sur la mémoire duquel pèsera éternellement le traitement que Molière subit dans ses mains odieuses, à la suite de *La Critique de L’Ecole des femmes.*

C’est à celui-là que Sganarelle eût pertinemment appliqué le mot dont il résume le portrait de don Juan : « Un grand seigneur méchant homme est une terrible chose ! » Et qui sait si la Feüillade n’a pas fourni quelques traits typiques au démon que Molière s’apprêtait à dessiner d’une main qui semble parfois vengeresse ? A-t-on remarqué que *Le* *Mariage forcé* sépare seul, chronologiquement, la trilogie de *L’Ecole des femmes* de *Don Juan* ? Toujours est-il que, dans l’historiette qu’on va lire, la Feüillade en face de Gaveau a tout à fait l’attitude de l’Espagnol en face de M. Dimanche. On y verra figurer aussi son père, le vieux d’Aubusson. Oh ! Celui-ci ne ressemble pas le moins du monde au père de Don Juan ! Ce n’est pas lui qui eût lancé à son héritier ces paroles excessives dont Molière, par une application détournée, souffletait peut-être son insulteur : « Un gentilhomme qui vit mal est un monstre dans la nature ; la vertu est le premier titre de noblesse, et je ferais plus d’état du fils d’un crocheteur qui serait honnête homme que du fils d’un monarque qui vivrait comme vous. » Au contraire, on verra "le bonhomme", comme l’appelle le narrateur, aider son fils à berner Gaveau.

Molière n’a que trop connu ces deux originaux. Quel dommage qu’il ait ignoré le troisième, le fils de son ennemi, lequel naquit précisément l’année de sa mort. Avec quel plaisir, plaisir d’artiste et de philosophe, il l’eût vu développer les germes paternels, les mauvais, et se calquer exactement sur le portrait que Sganarelle a tant de peine à égayer de quelques touches bouffonnes ! De ce portrait nous avons cité le trait final, mais le trait initial n’est pas moins impitoyable. Don Juan, selon son valet, est « le plus grand scélérat que la terre ait jamais porté ». Eh bien, Saint-Simon accorde au fils de la Feüillade de la bravoure, de la magnificence, de l’esprit, mille qualités, celles de Don Juan, mais il l’assomme de cette conclusion, identique au réquisitoire de Sganarelle : « Une âme de boue, un impie du bel air et de profession, pour tout dire le plus solidement malhonnête homme qui ait paru de longtemps. » C’est Don Juan au grand complet, et Molière eût avoué que le fils passait le père.

Tenons-nous en à ce dernier, à celui dont de Villiers, dans sa *Zélinde*, n’a pas rougi de vanter la lâche action. On se rappelle en quels termes : « L’aventure de *Tarte à la crème*, dit un des personnages de la pièce, arrivée depuis peu à Elomire (Molière), lui fera dorénavant bien mal au cœur, et il n’en entendra jamais parler ni ne mettra jamais sa perruque[[326]](#footnote-326) sans se ressouvenir qu’il ne fait pas bon jouer les princes, et qu’ils ne sont pas si insensibles que les marquis turlupins. » Pour entendre le terme de *prince*, appliqué à la Feüillade, alors simple vicomte d’Aubusson, il faut se souvenir qu’à titre de descendant reconnu d’Ebon d’Aubusson, signataire à la donation de Pépin le Bref, en 750, notre homme prétendait pouvoir revendiquer la qualité de prince du Saint-Empire, et que le Roi disait, sans forcer la plaisanterie : « Pourvu que la Feüillade m’accorde d’être aussi bon gentilhomme que lui, c’est tout ce que je lui demande. »

Voilà les personnages de l’anecdote promise présentés au lecteur ; il me reste à lui déclarer où je les ai trouvés réunis. C’est encore dans une lettre de Boursault à l’évêque de Langres[[327]](#footnote-327). Boursault, bien qu’ayant fait amende honorable à Molière[[328]](#footnote-328), n’avait pas rompu avec la Feüillade des relations nouées dans une querelle où tous deux s’étaient signalés, le grand seigneur par sa brutale agression, l’écrivain par sa comédie du *Portrait du peintre*, car c’est de la bouche même de la Feüillade que Boursault reconnaît tenir le récit que nous lui empruntons. De quelle plume agréable il l’a tracé, c’est ce dont on demeurera d’accord.

Boursault donc écrit à son révérendissime correspondant :

On a bien raison de dire que les grands Seigneurs ne sont pas ceux qui payent le mieux leurs dettes. En voici un exemple aussi particulier qu’on en puisse voir. C’est une histoire (vous remarquerez, s’il vous plaît, Monseigneur, que je dis une histoire et non pas un conte) que j’ai ouï faire à Monsieur le duc de la Feüillade, de lui-même.

Du temps qu’il était garçon (vous voyez bien que ce n’est pas *novissime*) comme il était de toutes les fêtes de la Cour, où il faisait une figure considérable, sa dépense excédait de beaucoup son revenu. On se piquait alors d’être bien monté, et Monsieur de la Feüillade était un de ceux qui l’étaient toujours le mieux, aux dépens de qui il appartiendrait. Gaveau, ce marchand de chevaux dont Molière a immortalisé le nom en le mettant dans sa comédie des *Fâcheux*, étant un matin au lever de Monsieur de la Feüillade pour lui demander deux cens Louis d’or qu’il lui devait, Monsieur de la Feüillade commanda à un valet de chambre de lui aller chercher six papillons morts qui étaient dans un tiroir de son cabinet. Votre Grandeur se souvient que pendant un an ou deux on fut à la Cour et à Paris même dans un engouement pour les papillons qui était une espèce de manie. On était, si j’ose me servir de ce mot, enthousiasmé de la beauté de leurs ailes, et ceux qui n’en avaient point de peints dans leur cabinet ne passaient pas pour gens de bon goût. Monsieur de la Feüillade, qui enchérissait toujours sur les modes, ayant fait apporter ses papillons, demanda à Gaveau ce qu’il en pensait. — Ah ! Monsieur, s’écria Gaveau, la belle chose ! L’arc en ciel n’a pas de si agréables couleurs, et j’aimerais mieux une aile de vos papillons que toutes les queues des paons qui sont en France. — Hé que t’imagines-tu que cela vaille ? lui dit Monsieur de la Feüillade. — Ma foi, monsieur, répondit Gaveau, cela est trop beau pour n’être pas cher : je crois qu’ils valent tout au moins mille écus. — Tu as raison de dire tout au moins, repartit Monsieur de la Feüillade ; mais comme je n’ai point d’argent présentement, prends-les ; je te les donne pour les deux Coureurs que je te dois. — Oh ! Parbleu, monsieur, répliqua Gaveau, je vous remercie : mon négoce est de chevaux et non de papillons, et quand je vais en Espagne ou en Danemark chercher les plus beaux chevaux de ces pays-là, si je ne portais que des papillons, je ne ramènerais guères de marchandise. —

Monsieur de la Feüillade, voyant que ceux-là ne l’accommodaient point, en fit apporter six autres. — Et de ceux-ci, mon ami Gaveau, qu’en dis-tu ? de quel prix crois-tu qu’ils soient ? Gaveau, qui les trouva incomparablement plus beaux que les premiers, en fut charmé et dit que si on les donnait à deux mille écus, c’était pour rien. — Hé bien, reprit monsieur de la Feüillade, je te les donne, et rends-moi mon billet. Avec qui gagneras-tu, si ce n’est avec un grand Seigneur comme moi ? Le pauvre Gaveau, n’en pouvant tirer autre chose, fut s’en plaindre à monsieur le comte d’Aubusson, père de monsieur de la Feüillade. — Je viens, monsieur, lui dit-il, de voir monsieur votre fils, et de lui demander deux cens Louis qu’il me doit pour deux chevaux, dont j’aurais eu mille écus d’un autre. — Hé bien, mon enfant, que t’a-t-il dit ? lui demanda le bon homme. — Lui, monsieur, répondit le maquignon, il s’est moqué de moi, et m’a voulu payer en Papillons. — Tu devais les prendre, repartit le comte d’Aubusson, cela valait mieux que rien. — De sorte que Gaveau a été contraint d’attendre jusqu’à cette haute fortune où la valeur de monsieur le duc de la Feüillade l’a élevé, qui lui a procuré le moyen, et tout ensemble le plaisir qu’a un aussi galant homme que lui de payer ses dettes.

La haute fortune de la Feüillade pouvait être pressentie de bonne heure. Déjà distingué dans la campagne de Flandre, en 1651, il avait quitté la France aussitôt après son incartade avec Molière et il avait été servir sous Montecuculli dans la guerre de Hongrie. À son retour, en 1666, il trouva le Roi parrain du fils de celui dont il avait osé meurtrir la face et, sans doute, il dut s’en étonner. Cependant la faveur du prince lui était revenue et elle le faisait duc. On sait de quelle gratitude passionnée la Feüillade reconnut cette élévation et comment il dressa à ses frais, sur la place des Victoires, la statue de son bienfaiteur. Mais il est difficile de s’imaginer avec quelle stupeur — s’il eût pu lire dans l’avenir — il eût vu, dans le voisinage du monument élevé par lui au grand Roi, monument détruit, puis incomplètement remplacé, la reconnaissance publique élever et consacrer un monument indélébile au bouffon de son maître, à l’auteur de *La Critique*, une statue à Molière !

Edmond COTTINET.

## Joseph de Filippi : *Tartuffe* en Italie

source : « *Tartuffe* en Italie », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome VI, no 64, juillet 1884, p. 105-111.

[1884

La seconde moitié du xviie siècle marque, dans l’histoire littéraire, un fait curieux et important qui n’a pas été assez relevé, même par les panégyristes du grand règne. Le Théâtre français, tributaire jusqu’alors de l’Italie et de l’Espagne, intervertit les rôles, à partir de l’apparition de Pierre Corneille, de Molière et de Racine, et s’impose aux autres nations, surtout à l’Italie, qui commence par ces trois grands auteurs la longue série des traductions françaises continuée jusqu’à nos jours.

Ce n’est pas que la terre de l’Arioste et du Tasse cessât tout à coup de produire des œuvres scéniques remarquables. La tragédie surtout y resta en honneur et soutint, pour le moins, la concurrence française. Mais la comédie, après avoir épuisé l’imitation latine et renoncé au dévergondage du xvie siècle, ne pouvait se retremper que dans l’observation des mœurs et des travers d’une société policée. La tragédie peut naître de l’étude et de la méditation solitaire ; elle cherche ses types dans l’histoire ou dans la pure imagination. La comédie, au contraire, a besoin d’une société assez nombreuse pour être variée et libre dans ses allures, et de cette communication incessante et soudaine des idées d’où jaillissent l’esprit et la vivacité. C’est ce qui explique pourquoi les grandes villes seulement ont fourni de bonnes comédies originales et produit des types bien marqués : en Italie, Venise, Naples, Bologne ; en France, Paris qui était déjà du temps de Molière le centre le plus peuplé de l’Europe, la ville dont la population offrait les types les plus variés et les mœurs les plus raffinées. De nos jours encore la supériorité de Paris, non-seulement vis-à-vis de la province, mais du monde entier, quant à la spécialité de la comédie de mœurs, ne peut être contestée.

Pierre Corneille, Molière et Racine ont donc eu les honneurs de la traduction de leur vivant même, et avec eux quelques auteurs de moindre renom, Thomas Corneille, Quinault, Palaprat, Montfleury ; mais, nous le répétons, ce n’est pas tant pour la tragédie que pour la comédie, que les Italiens puisèrent dans le grand emporium parisien.

Molière était traduit en entier dès 1696, quelques-unes de ses pièces bien avant cette date : *Le* *Médecin volant*, 1668, *L’Ecole des femmes*, 1680, etc.

*Tartuffe* devait naturellement tenter les traducteurs dans un pays frondeur par excellence et où la satire a toujours cherché à réagir contre l’oppression. On ne sait pas avec précision quel a été le premier traducteur de cette pièce célèbre : probablement le père Biagio Augustelli qui, sous le pseudonyme de Nicolo di Castelli, traduisit tout Molière et le publia en 6 volumes à Leipsig, de 1696 à 1698. La traduction de Gigli, sous le titre de *Don Pilone*, doit être à peu près de la même époque, puisqu’elle fut représentée à Sienne en 1701. Vers le même temps aussi, une troisième traduction, ou plutôt imitation, se produit sur les scènes italiennes sous le titre de *Dottor Bachettone*, œuvre du docteur Buonvicino Gioanelli, le même qui traduisit plus tard *Le* *Malade imaginaire*. Gaetano Barbieri, dans ses commentaires des traductions moliéresques de Soncini[[329]](#footnote-329), se demande même si cette comédie ne serait pas antérieure à celle de Molière et ne lui aurait pas servi de modèle, malgré l’écrasante supériorité de la pièce française. Mais nous croyons que Barbieri se trompe, car *Tartuffe* date de 1664, tandis que toutes les œuvres de Gioanelli citées par Allacci portent des dates postérieures à la mort de Molière. Il est donc présumable que le *Dottor Bachettone*, tout en étant antérieur à l’œuvre de Gigli, n’est, lui aussi, qu’une imitation du type trouvé par Molière. Nous reléguons à la même enseigne le *Bernagasso* qui, suivant Napoli Signorelli[[330]](#footnote-330), aurait précédé *Tartuffe*. On cherchera vainement cette pièce dans Allacci, dans Farsetti, dans Soleinne, dans Fontanini ; mais on peut voir, parle canevas qu’en donnent les frères Parfaict dans leur *Histoire de l’ancien Théâtre italien*, sous la date de 1667, qu’elle n’offre que de lointains rapports avec le *Tartuffe*.

Quant aux autres personnages dans lesquels on a cru retrouver l’origine de l’idée de Molière, la comédie latine de Mercutio Bonzio, de Verceil, *(de Falso hypocrita et tristi*) et l’*Hipocrito* de l’Aretin, leur rôle diffère tellement de celui de *Tartuffe* qu’il n’est pas possible de voir dans le dernier venu ni un plagiat, ni même une filiation d’idées. Non ! le vrai type du *Tartuffe*, confit en dévotion, est bien l’œuvre de Molière et se trouve bien à sa place dans la société de son temps, près de la cour dévote de Louis XIV ; il ne pouvait naître en Italie, dans un pays où la dévotion n’a jamais été qu’un prétexte à fêtes et à *farniente*.

Gerolamo Gigli, le traducteur de *Tartuffe*, fut un homme singulier et qui, placé dans un autre milieu, eût laissé dans les lettres une trace bien plus lumineuse. Né à Sienne, en 1660, ses précoces aptitudes le firent adopter par un parent qui lui légua son nom et sa fortune ; à quinze ans il était marié, à vingt ans il tenait son rang parmi les magistrats de sa ville natale. Au lieu de s’adonner aux plaisirs de son âge, Gigli cultiva les études les plus variées : la jurisprudence, l’architecture, la musique, la poésie surtout. Après avoir écrit bon nombre de poèmes d’opéra et d*’oratorii,* Gigli traduisit plusieurs pièces françaises, entre autres *Nicomède*, *Esther*, *Les* *Plaideurs*, *La* *Femme juge et partie*, *Les* *Mœurs du temps* (de Saint-Yon), *Tartuffe*, *Les* *Fourberies de Scapin*.

Gigli prétend, dans sa préface au *Don Pilone*, avoir beaucoup changé à l’œuvre de Molière ; mais, si l’on suit pas à pas les deux pièces, on ne tarde pas à constater que le traducteur a conservé toutes les scènes de l’original, toutes les situations essentielles. Il n’a varié le dialogue qu’autant qu’il le fallait pour se conformer à l’usage d’Italie, car les mots et les locutions qui se ressemblent n’ont pas toujours le même sens dans les deux pays. Il a ajouté quelques scènes qui étaient pour le moins superflues, celle, par exemple, où le fils d’Orgon, chassé de la maison paternelle, va demander du secours à sa grand-mère, laquelle ne lui parle que de la fenêtre et ne lui offre, en guise de secours, qu’une chemise sale de don Pilone, dont elle avait fait une relique. Dans une autre scène qui se passe au jardin, les deux amants se querellent, et Marianne menace de se retirer dans un couvent ; là-dessus, une dissertation sur les avantages de la vie religieuse. La scène si simple et si vraie qui est dans Molière[[331]](#footnote-331) était bien suffisante. Un changement on ne peut plus malheureux, introduit par Gigli, est celui qui transforme le valet de Tartuffe :

Lauréat, serrez ma haire avec ma discipline, en un jeune homme, Piloncino, qui à la fin de la pièce se trouve être une femme travestie. Choquante invraisemblance qui montre bien la tendance toute méridionale à exagérer les créations de l’esprit de Paris, comme on en exagère les modes et parfois les travers politiques.

En somme, tout le *Tartuffe* se retrouve dans le *Don Pilone*, depuis les lamentations de Mme Pernelle jusqu’au *Deus ex machinâ* qui amène l’arrestation de l’imposteur. Seulement Gigli a distribué sa pièce en trois actes au lieu de cinq, peut-être à cause des *intermèdes* ou petites entrées comiques qu’il était d’usage d’introduire entre les actes lorsque la comédie formait un spectacle princier, ce qu’on appelait une *Festa teatrale*.

Une différence bien plus essentielle à noter est celle de la destinée des deux pièces dans les deux pays. Pendant qu’en France le *Tartuffe* soulevait les fureurs du clergé contre le théâtre en général et contre Molière en particulier, le *Don Pilone* trouvait faveur en Italie même auprès des prélats et des grandes dames de l’aristocratie romaine. La première édition de cette pièce (parue à Rome vers 1702 et devenue introuvable) fut enlevée avec enthousiasme le jour même, dit l’éditeur de la seconde édition[[332]](#footnote-332). « Il n’y eut pas de dame ni de gentilhomme intelligent qui ne voulût en posséder un exemplaire », et l’auteur de la Vie de Gigli assure que « le cardinal Ottoboni, devant passer par Sienne, demanda lui-même qu’on lui servît une représentation du *Dan Pilone* sur le même théâtre et par les mêmes acteurs qui l’avaient représenté la première fois. »

Gigli dit bien dans sa préface que la pièce lui valut des persécutions comme à Molière, mais ce ne fut pas par le fait du clergé ni des souverains, et l’on en trouve la cause toute naturelle. À la première représentation donnée sur le grand théâtre de Sienne par l’auteur lui-même « et neuf chevaliers de ses amis », Gigli ne s’avisa-t-il pas de reproduire les têtes, les costumes, les allures et jusqu’à la prononciation de personnes vivantes et bien connues de la ville ? *Inde irae !* Sur la réclamation des intéressés, la pièce fut d’abord interdite ; mais on la reprit quelques années après, comme nous venons de le voir, à la requête d’un cardinal.

Les persécutions que Gigli eut en effet à souffrir pendant la dernière partie de sa vie eurent une toute autre origine que sa traduction de *Tartuffe ;* ce fut son amour pour sainte Catherine de Sienne, dont il publia les œuvres, qui le perdit. Siennois lui-même et enthousiaste du beau langage et des locutions du crû employés par son illustre compatriote, Gigli en fit l’objet d’un glossaire spécial (*Dictionario Cateriniano*) et eut l’audace de donner publiquement ses préférences au dialecte de Sienne sur celui de Florence, contre l’avis de l’académie de la Crusca qui jouissait de la protection du prince. Nous ne pouvons nous laisser aller ici à retracer les péripéties de cette célèbre querelle littéraire, qui prit les proportions d’une grande affaire d’état. Qu’il suffise de dire que Gigli, privé de ses honneurs et dignités et banni de la Toscane, n’obtint grâce, après des années de supplications, qu’en signant une rétractation calquée sur celles que le Saint-Office imposait aux hérétiques, et par laquelle Gigli, se reconnaissant coupable de lèse-académie, rétractait tout ce qu’il avait pu dire et écrire contre l’autorité de la *Crusca* et en faveur du dialecte de Sienne.

Gigli mourut à Rome, le 4 janvier 1722.

J. DE FILIPPI.

## Auguste Baluffe : Molière et les Allemands. Réponse à M. Fritsche

source : « Molière et les Allemands. Réponse à M. Fritsche », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome VI, no 62, juillet 1884, p. 114-123.

[1884

Paris, 2 juin 1884.

Ces jours-ci, le 3o mai, en pleine Académie des Inscriptions, un savant français, M. Oppert, reprochait à un autre savant français d’attribuer à un Allemand une découverte archéologique réalisée par M. Oppert lui-même, il y a quinze ans.

Les Français sont coutumiers de ces faits d’abnégation inconcevable.

Nos érudits en prennent l’habitude.

Ne voilà-t-il pas qu’à présent on en vient à chercher en Allemagne des commentateurs autorisés pour Molière !

C’est inouï, mais c’est vrai.

Je suis de ceux qui voudraient couper court à cette erreur, qui est une duperie : de là cette polémique, qui a peut-être son intérêt pour notre Littérature nationale (Nord et Midi).

Donc, *Le* *Moliériste* d’hier, qui m’arrive à l’instant, m’apporte la lettre que M. Hermann Fritsche, de Stettin (province de Poméranie), a cru devoir adresser à ce journal en réponse à un petit article de moi, où je l’avais mis en cause, au sujet de l’étymologie du nom de *Sganarelle*.

Voici ma riposte :

### I

D’abord, ce que dit M. H. Fritsche de sa double tentative d’explication étymologique (*ingannare*, *sgannare*, détromper, désabuser), dont l’une ne lui paraît pas, à lui-même, « hors de doute », et dont l’autre lui semble encore « moins vraisemblable » et, mieux encore, l’aveu décisif qu’il fait en déclarant que « ce n’est pas lui », mais « M. Moland », un Français, qui, le premier, a présumé l’origine italienne de Sganarelle ; tout cela me justifie surabondamment, j’ose l’affirmer, d’avoir raillé à tous égards la fâcheuse et déplorable manie qu’ont certains éditeurs français[[333]](#footnote-333) de faire intervenir, à titre d’autorité compétente, la plus que contestable et plus que suspecte science allemande, surtout quand il s’agit de nos grands écrivains nationaux — comme Molière ! Je n’insiste donc pas sur ce chapitre.

Je souhaite seulement que cette petite mésaventure profite à qui de droit.

Après ça, et pour si peu qu’on y tienne, je suis volontiers disposé à proclamer le savoir fabuleux des Allemands — savoir d’autant plus fabuleux que, parfois, bon gré, mal gré, la Vérité sort de ces puits de science !

Mais allons droit à l’essentiel.

### II

Comme il fallait s’y attendre, M. H. Fritsche prend en pitié notre pauvre étymologie populaire et languedocienne de *ganaro*, *ganarel*, ivresse, ivrogne. Elle « ne vaut presque pas la peine d’en parler… »

Magister dixit !

Continuons, cependant, ayons le courage de continuer : nous saurons pourquoi mon étymologie est… muette.

« Il n’y a pas dans la langue provençale, ancienne ou moderne, UN SEUL MOT qui commence par ce préfix[[334]](#footnote-334) caractéristique S si fréquent en italien (*sconcertare*, *sforzato*, *sgalante*, *sgomento*, etc.)… »

— Ah ! qu’allais-je faire dans cette galère ? Ça m’apprendra. Poursuivons :

« Et je défie M. Baluffe (c’est moi ! Excusez du peu !) de m’en citer UN, par exemple dans Mirèio, qui, sans doute est une autorité valable. »

Vous le voyez, je me suis mis dans de vilains draps !

M. H. Fritsche, de Stettin (province de Poméranie), prend la chose au vif. Il en est tout échauffé : tout *scalfurat*, comme on disait à Toulouse, du temps du poète Goudouli, le contemporain et l’ami de Molière…

Tiens ! Mais, ne voilà-t-il pas justement un mot de circonstance, et bel et bien orné de ce fameux « préfix S » ? Il arriverait à point. Reste à savoir si je ne l’ai pas perfidement inventé pour le besoin de la cause.

On lit, page 373 de l’édition de *Las Obros* de Pierre Goudouli (Toulouze, 1713), au Glossaire : — Scalfura, cherchez Escalfura. Je cherche Escalfura, « échauffer », je le trouve et je commence à respirer… [[335]](#footnote-335)

Bon Goudouli, quel cierge je vous dois ! Du coup, je souscris à la statue que Toulouse va vous élever. Grâce à vous, j’ai pu enfin découvrir — sans y songer — un mot « à préfix ». UN, ce n’est pas beaucoup ; mais il suffit, cette fois, à l’ambition prussienne, bien plus exigeante quand elle ne se paye pas de mots !

C’est fort heureux, bon Goudouli, que vous ayez existé, — sans quoi le mauvais cas où je me suis mis eût été cuisant à mon amour-propre de Méridional. Cuisant ! Oui, *scouzent*, comme on disait encore en Languedoc du temps de Molière. *Scouzent*? Mais, ça m’a bien l’air d’un autre mot qui arrangerait mes affaires.

On lit, même page de *Las Obros* déjà citées : « *Scouzentou*, cherchez Escoyre », cuire. Je cherche, et je trouve : « *Escoïre* ou *Escoyre*, cuire de douleur. » Et au-dessous : *Escouzentou.*[[336]](#footnote-336)

Dieu me pardonne et M. H. Fritsche aussi ! Mais il me semble bien que, ayant « cité » comme par hasard deux mots au lieu d’UN, il doit m’être permis de me reposer, en ajoutant d’ailleurs : *et* *caetera* !

Remettons-nous d’une alarme si chaude !…

M. H. Fritsche, de Stettin (province de Poméranie), est-il content ? L’autorité de Goudouli est-elle assez « valable » à ses yeux ? Je le soupçonne fort, révérence parler, de ne connaître pas d’autre « langue provençale, ancienne ou moderne », que celle de *Mirèio*, et encore !

Si M. H. Fritsche connaissait le provençal, « ancien ou moderne », autrement que par ouï-dire, il ne se serait pas exposé à ce qu’on lui apprît que la série des mots à « préfix S » n’occupe pas moins de plusieurs colonnes dans le supplément du *Lexique Roman* de Raynouard, et que ces mots ne sont pas tous là, comme on peut s’en convaincre en ouvrant les Dictionnaires destinés à compléter ce Lexique. *Enganar, enganhar*, *esgannar*, *sgannar*[[337]](#footnote-337), comme je l’avais assez donné à entendre dans mon article, existaient en languedocien ; et c’est pourquoi, encore une fois, Molière n’avait pas à emprunter à l’Italie une étymologie dont il était dispensé par le milieu même où il vivait et écrivait.

Et, qui plus est ! même en adoptant le sens prêté par M. H. Fritsche au nom de Sganarelle, le vieux roman et le provençal du xviie siècle l’offraient à Molière de première main : *Enganarello* (trompeur) est enregistré tout vif par Mistral dans cet état-civil de notre langue qui s’intitule le *Dictionnaire provençal français* (tome I, page 915). N’importe ! Je ne me borne pas à avoir toutes les apparences de raison pour moi ; et je m’en tiens à ma première explication, que je maintiens. J’ai motivé ma préférence pour *ganaro*, *ganarel* (Sganarel), en observant que dans *Le Médecin malgré lui*, congénère du *Médecin volant*, l’une des premières pièces jouées en Languedoc. Sganarelle, traité de « débauché » et « d’ivrogne », n’avait pas du tout un rôle de « désabusé » et de « déniaisé ».

Au surplus, si nous discutions ici l’histoire de ces deux comédies (l’une portant et comportant l’autre), je démontrerais que, contrairement à l’opinion généralement admise, ces pièces sont par le sujet, l’esprit satirique, l’observation des mœurs locales, bien plus d’essence languedocienne qu’italienne.

Mais c’est là une question que nous débattrons entre Français. Revenons.

M. H. Fritsche veut que je cite un exemple tiré de *Mirèio*. Qu’il en prenne son parti. Je ne lui citerai rien de *Mirèio.* À quoi bon ? Toutefois, comme un Languedocien (j’en suis un !) est fort excusable de se flatter d’être de son pays, et que le Languedoc confine à la Gascogne, j’appellerai mieux que *Mirèio*, son propre auteur, à la rescousse, pour insinuer que les leçons de langue provençale risquent de s’égarer en route en venant de Poméranie à mon adresse.

Dans une fort belle lettre — que je ne suis pourtant pas assez Gascon pour citer tout entière, à cause des éloges — F. Mistral a bien voulu reconnaître et chaleureusement féliciter en moi « un fils de race, un vrai méridional », et cela à propos de notre langue,[[338]](#footnote-338) que j’ai la prétention de connaître et de parler un peu, par vieille, très vieille tradition de famille.

### III

Soit dit entre nous exclusivement, de Français à Prussien, M. Fritsche, et sans me prévaloir de quelques siècles de plus ou de moins de roture, il existe dans les archives communales de Béziers telles chartes romanes qui donneraient un éloquent commentaire aux deux mots de Mistral sur mon compte. Un des miens y parlait déjà provençal sous Philippe le Bel, pour la défense des libertés politiques et religieuses de la cité. Mais passons au déluge ! Pour en revenir à Molière, j’aurai, Monsieur, la patriotique et méridionale immodestie de rapporter deux souvenirs de famille qui vous aideront à comprendre et ma légitime susceptibilité quand vous voulez que j’aille m’instruire de ma langue à une école prussienne, et, tout aussi bien, certaines aptitudes particulières que je pourrais avoir pour l’étude de la vie et de l’œuvre de Molière en Languedoc[[339]](#footnote-339) : œuvre et vie qui constituent précisément le plus fameux évènement littéraire de notre histoire locale.

Dans les archives municipales de la commune de Montagnac, de laquelle dépendaient et le château de la Grange-des-Prés, où le prince de Conti recevait Molière, et le château de Lavagnac, où, selon une légende populaire assez répandue, la baronne de Florac aurait eu une intrigue galante avec Molière, dans ces archives et sur le Registre mortuaire, entre deux actes de décès relatifs au père et à la sœur du baron de Florac (23 août 1654, 15 janvier 1655) et l’acte de décès du prince de Conti (23 février 1666,) se trouve consignée, également, la mort obscure d’un obscur plébéien, qui n’était rien et qui était beaucoup, car c’était mon aïeul. « Le 17 juin 1656 », c’est-à-dire vers l’époque où Molière était dans ces parages, « Jean Baluffe, d’Autignac », mourait à Montagnac « en revenant des bains de Balaruc », la station thermale fort à la mode alors[[340]](#footnote-340). Le hasard seul a-t-il associé ainsi par la mort cet inconnu à des personnages qui vécurent dans l’intimité de Molière, et le défunt n’avait-il jamais approché, connu, aimé, applaudi, fêté comme eux et peut-être avec eux, ce même Molière, si populaire alors dans le Bas-Languedoc ? Pensez-en ce que vous voudrez ; mais il est certain qu’un de mes aïeux n’aurait eu qu’à ouvrir les yeux pour voir Molière, qu’à étendre la main pour effleurer et serrer la main de Molière.

— Autre détail domestique dont l’intérêt privé a trait à Molière de plus près. La communauté d’Abeilhan, où de temps immémorial résidait la famille de ma mère,[[341]](#footnote-341) faisait partie de la Vicomté de Pézenas, inféodée à Conti, et avait pour seigneur ce même baron de Florac, déjà nommé. Or, qu’advint-il vers la fin de 1655, à la date où le prince de Conti fit à Molière ces magnifiques réceptions, dont les *Aventures* de d’Assoucy nous ont transmis l’enthousiaste compte-rendu ? Il advint que la communauté se « cotisa » pour subvenir aux frais de ces fêtes pompeuses. La communauté vota une imposition de « deux cents livres pour contribuer à l’ameublement du château de la Grange-des-Preds » (*sic*), et icelle somme fut effectivement « portée et remise devers le sieur Dejean, argentier de son Altesse.[[342]](#footnote-342) » De sorte qu’à côté de mon aïeul paternel, qui n’avait qu’à étendre sa main pour effleurer ou serrer celle de Molière, il y avait, là aussi, un autre aïeul à moi qui ouvrait positivement la main pour que Molière fût mieux fêté !

Un Moliériste placé dans mes conditions toutes spéciales pourrait être tenté de considérer de tels faits comme des antécédents, et, par suite, il pourrait donner à son admiration présente pour Molière une assez plausible couleur d’hérédité. Ce n’est pas à cette conclusion que j’entends en venir. Que le bâtard de l’apothicaire se rassure ! Je ne veux pas le rendre jaloux. Mais n’ai-je pas le droit de dire qu’un étranger, un Allemand surtout, irrite en moi des fibres exceptionnellement sensibles, quand il veut m’apprendre, à propos de Molière, cette langue que nos ancêtres parlaient peut-être à Molière lui-même, et que le devoir m’oblige à savoir ?

### IV

Eh ! bien non, je n’y entends rien !

Il faut ignorer « la langue provençale, ancienne ou moderne, » comme je l’ignore, pour avoir eu l’absurde idée d’admettre un seul instant que Molière aurait, apparemment, pris dans le Bas-Languedoc, plutôt qu’en Italie, ce nom de Sganarelle qu’il y trouvait tout fait !

*Ganarel* (ivrogne) se disait, au temps de Molière, et se dit encore aujourd’hui dans le Bas-Languedoc en général et au village d’Abeilhan en particulier. *Ganarel* s’y dit et s’y disait, comme s’y disait et s’y dit cet autre mot, dont Molière n’a pas moins fait sans aucun doute le nom d’un de ses personnages : *mascarillo,* barbouillé.[[343]](#footnote-343) Mais qu’est-ce que cela prouve ?

*Mascarillo* n’est pas dans *Mirèio*, après tout ; et c’est en vain qu’il se trouve du reste dans le Dictionnaire provençal français de l’auteur de la dite *Mirèio,* sous la forme expresse et concluante du verbe *mascarilha*, barbouiller (Tome II, page 289) !

Non, non ! Quelque vraisemblable que cela soit, c’est impossible ! Impossible, vous dis-je ! Tout le monde sait que Molière n’habita pas dix ou douze ans le Languedoc, mais la province de Poméranie.

C’est à Stettin — en Prusse — que Molière composa et joua ses premières comédies. Les aïeux de M. Hermann Fritsche assistaient au spectacle.

Et M. H. Fritsche, de Stettin (province de Poméranie), ne saurait tolérer qu’un Français du Midi soutienne que *Sganarelle* est un nom originaire du Languedoc. — Il est de provenance italienne, ce nom, aussi vrai que « le préfix S » n’a jamais existé en provençal !…

### V

Ah ! Mon brave et très obscur aïeul, enterré à Montagnac, que dirais-tu de cette querelle d’allemand, toi qui en Gaulois au franc rire, savais très bien qu’en notre joyeux pays de Languedoc, *las fayssous toudesquos,* « les façons tudesques » étaient, sur le *Théâtre de Béziers*[[344]](#footnote-344), synonymes de *grotesques*, autrement que pour la rime ? En faisiez-vous les gorges-chaudes, de ces Allemands, dont le nom signifiait pour vous : rabâcheurs, *repapiaïres* !

J’ignore si ce n’est pas en votre compagnie que Molière apprit à se moquer des savants d’Outre-Rhin, grands « inspectateurs d’enseignes » ; mais, vrai ! Je sais qu’un irrésistible instinct me porte à les railler. C’est dans le sang !

Et à la fin des fins, ma foi ! Je sens qu’il sied maintenant de clore là ces explications, car, en qualifiant mes « railleries » de « peu coûteuses, » ce M. H. Fritsche me semble avoir oublié un peu trop que, depuis la rançon des cinq milliards, nous devons être quittes envers les Prussiens.

Le traité de Francfort, n’est-ce pas ? n’a rien stipulé contre la gratuité de la gaîté française !…

Au surplus, veuille bien m’excuser, mon brave et digne ancêtre, de t’avoir dérangé de ta plébéienne et roturière obscurité — pour si peu de chose ! Mais il est écrit que nous n’aurons jamais la paix avec les Allemands.

Auguste BALUFFE.

# Tome VI, numéro 65, août 1884

## Paul Lacroix : Quelques notes sur le tombeau et sur le cercueil de Molière

source : « Quelques notes sur le tombeau et sur le cercueil de Molière », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome VI, no 65, août 1884, p. 131-136.

[1884

Le savant M. Louis Moland a publié, dans le numéro 63 du *Moliériste* (juin 1884), une dissertation de la plus haute importance sur la sépulture ecclésiastique de Molière. En étudiant, en comparant, en rapprochant et en commentant la plupart des textes authentiques qui concernent l’inhumation de Molière dans le cimetière de Saint-Joseph, il s’est proposé de prouver que le corps de l’illustre comédien, mort au sortir du théâtre sans avoir reçu les derniers sacrements et sans avoir abjuré sa profession, n’avait pas été présenté à l’église ni enterré en terre bénite, malgré la pompe et la solennité de son enterrement, qui eut lieu, vers 9 heures du soir, à la clarté des torches et des cierges, dans une partie du cimetière réservée à la sépulture des enfants mort-nés, c’est-à-dire non baptisés. Telle était, en effet, la destination spéciale de ce petit cimetière, comme nous l’apprend le fameux sonnet du poète normand Les Isles Le Bas, sonnet que j’avais fait connaître à Taschereau, qui l’a cité dans la cinquième édition de son excellente *Histoire de Molière*.

La dissertation de M. Louis Moland nous paraît irréfutable ; elle établit, sur des preuves canoniques, que, si l’Archevêque de Paris n’a pas refusé la sépulture à Molière, il ne pouvait permettre que cette sépulture fût faite dans la forme ordinaire, après un service mortuaire à l’église de Saint-Eustache, et que le corps d’un excommunié reposât en terre sainte, lors même qu’on lui accordait les prières d’un prêtre. Cette opinion est très habilement et très judicieusement déduite d’après des textes qui se confirment l’un par l’autre. Nous relèverons seulement une erreur bibliographique, presque indifférente dans la question : M. Louis Moland, qui s’appuie sur un renseignement précieux que lui fournit le *Parnasse Français* de Titon du Tillet, a considéré cet énorme in-folio, rempli des détails les plus intéressants sur la vie des écrivains célèbres, comme une seconde édition de la *Description du Parnasse Français*, volume in-12 publié cinq ans auparavant, lequel ne renferme qu’une description et un panégyrique du Parnasse qu’il avait fait exécuter en bronze par un bon sculpteur, et qu’on voit à présent dans une des salles de la Bibliothèque Nationale.

Nous accepterons, comme M. Louis Moland, le témoignage de l’ancien chapelain de Saint-Joseph, qui déclara lui-même à Titon du Tillet « avoir assisté à l’enterrement de Molière et qu’il n’était pas sous cette tombe (c’est-à-dire sous la grande pierre plate que la veuve de Molière avait fait poser au pied de la Croix, au milieu du cimetière), mais dans un endroit plus éloigné, attenant à la maison du chapelain. » Cet endroit plus éloigné était sans doute une enclave, dont la terre n’avait pas été consacrée selon le rite de l’Eglise chrétienne et qui servait exclusivement à la sépulture des enfants mort-nés et non baptisés. Il nous paraît difficile de croire que le corps de Molière, après avoir été inhumé chrétiennement au pied de la Croix, en présence de tous les assistants qui l’avaient accompagné au cimetière, ait pu être transporté ensuite, la nuit même, dans un autre endroit du cimetière. L’opération n’était pas si simple que cela, et elle eût produit certainement le scandale qu’on avait voulu éviter en levant la défense d’enterrer le comédien dans un cimetière paroissial. L’ancien chapelain de Saint-Joseph a dit qu’il assistait à l’enterrement, et c’est ainsi qu’il avait pu voir de ses propres yeux que le cercueil avait été mis en terre dans un endroit attenant à la maison du chapelain.

Il y avait, au cimetière de Saint-Joseph, une Croix monumentale, au pied de laquelle les parents et les amis des morts inhumés dans ce cimetière venaient s’agenouiller et déposer des couronnes funéraires, usage qui subsiste encore dans les cimetières de Paris. Quant à la grande tombe de pierre que Molière avait fait porter au pied de cette Croix, où le corps de son mari avait été déposé sans doute pour recevoir les prières et l’aspersion d’eau bénite du prêtre et des assistants, ce ne pouvait-être qu’une pierre commémorative, qui n’avait peut-être pas d’inscription, puisque la veuve y fit voiturer et brûler cent voies de bois pendant un hiver rigoureux, en mémoire du défunt. Titon du Tillet rapporte, dans son *Parnasse français,* qu’on voyait encore, en 1732, au milieu du cimetière, cette grande tombe de pierre, que la combustion de cent voies de bois avait fait fendre en deux morceaux.

On découvrira, un jour ou l’autre, quelque description de cette tombe ou plutôt de ce cénotaphe de pierre, qui existait encore en 1782, selon Titon du Tillet, et qui est signalé, mais non décrit, dans deux éditions de la *Description de la ville de Paris*, par Germain Brice. Ces deux éditions sont les seules dont la *Table des matières par quartiers* du premier volume, porte cette double mention positive L’édition de 1698, troisième édition de l’ouvrage, mu à la Table : « L’Eglise de Saint-Joseph et le Tombeau de l’illustre Molière, dans le cimetière » ; l’édition de 1706, qui est la cinquième augmentée, met seulement : « L’Eglise de Saint-Joseph et le Tombeau de Molière. » Cette double mention, qui constate l’existence du Tombeau, est supprimée dans toutes les autres éditions. Mais le texte, auquel renvoie la Table, est partout le même, depuis la troisième édition publiée en 1698 : « Presqu’à l’extrémité de la même rue (rue Montmartre) est la petite église de Saint-Joseph, dans le cimetière de laquelle est enterré le fameux Molière, si célèbre par les comédies qu’il composait et qu’il représentait lui-même d’une manière inimitable. »

En quelque endroit de ce cimetière que Molière ait été réellement enterré, il est à peu près certain que sa première exhumation eut lieu en 1750. Voici ce que Benjamin de Laborde, valet de chambre du roi Louis XVI, dit des cercueils de Molière et de La Fontaine, qui auraient été, on ne sait à quelle époque, placés l’un à côté de l’autre dans la même fosse : « Vers l’année 1750, on creusa une fosse dans le cimetière ; on trouva leurs cercueils, et on les transporta dans l’église, où ils sont encore. » (*Essais sur la Musique*, Paris, 1780, tome IV, p. 262). Ainsi donc, en 1780 ou peu d’années auparavant, les deux cercueils étaient dans la chapelle de Saint-Joseph. Ils furent remis en terre depuis, puisqu’on les exhuma une seconde fois, le 2 juillet 1792, lorsqu’il fut question de supprimer le cimetière pour y placer des canons et pour en approprier le terrain aux exercices militaires de la section républicaine. Voici ce que Millin a consigné, à ce sujet, dans son *Magasin encyclopédique* (tome II de la troisième année de ce recueil, page 548, an V de la République, 1797) :

Le citoyen Moreau, ancien président de cette section, et depuis commissaire de la septième Commission exécutive, fit les recherches nécessaires pour que les cendres de ces deux grands hommes ne fussent pas confondues avec celles des fosses publiques, qui allaient être enlevées. Il se fit adjoindre des commissaires et suivit avec eux les traces de la tradition qu’il s’était procurée. Ils trouvèrent, dans les lieux indiqués, deux cercueils en bois de chêne avec les ossements de deux cadavres ; ils les placèrent dans deux caisses distinctes ; elles furent fermées avec soin et déposées d’abord dans un caveau de l’église, ensuite dans une chambre au-dessus du corps de garde. Les procès-verbaux en ont été rédigés dans les formes les plus authentiques.

Eh bien ! Les deux cercueils, renfermés dans deux caisses distinctes, étaient encore, en 1797, cinq ans après leur exhumation, dans la même chambre, au-dessus du corps de garde, dans l’ancienne chapelle de Saint-Joseph, et Millin suppliait le Gouvernement « de donner à ces deux hommes célèbres une sépulture digne d’eux. »

Etait-ce bien Molière, était-ce bien La Fontaine, dont les cercueils en chêne avaient été retrouvés, le 2 juillet 1792 ? Malgré les procès-verbaux de recherches et de découvertes, le doute planait sur ces deux cercueils, surtout si, en feuilletant la cinquième édition de la *Description de la ville de Paris*, revue et augmentée par l’auteur, en 1706, on avait lu, à la page 288 du tome Ier, le nom de La Fontaine mentionné parmi les noms des personnes illustres enterrées dans l’église de Saint-Eustache ! Ce nom se trouvait déjà dans la troisième édition de l’ouvrage, publiée en 1698, trois ans après la mort de La Fontaine ; il n’était pas encore dans la seconde édition, publiée en 1697. Il subsiste toujours à la même place, dans la 5e édition de 1706 et dans la 7e de 1717. Il ne figure plus dans la dernière édition de 1752.

Mais le bon La Fontaine n’est point ici notre affaire ; c’est de Molière seul qu’il s’agit. Nous laisserons donc son cercueil, en 1797, au-dessus du corps de garde de la garde nationale du quartier Montmartre. Brave garde nationale, qui ne sait pas même qu’elle veille sur Molière !

Le dépôt des restes de Molière n’était déjà plus intact : Cailhava en avait extrait une dent qu’il avait fait monter en bague et qu’il portait toujours, comme un talisman, et Ledru, fils du physicien Cornus et oncle de Ledru-Rollin, un des ordonnateurs de la République de 1848, s’était contenté de prendre, pour sa collection d’ossements historiques, une vertèbre qu’il conservait pieusement, dans un papier plié, avec cette inscription : J.-B. Molierii sanctæ reliquae.

P. L. JACOB, *bibliophile*.

## Hermann Fritsche : Vade-mecum pour M. Auguste Baluffe

source : « Vade-mecum pour M. Auguste Baluffe », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome VI, no 65, août 1884, p. 140-143.

[1884

Stettin, le 5 juillet 1884.

Monsieur,

Vous êtes fort en colère de ce qu’ « à présent on en vient à chercher en Allemagne des commentateurs autorisés pour Molière. »

Mais pourquoi ne le ferait-on pas, cher monsieur ? Si les juges compétents — et vous avez encore à prouver que vous en êtes — trouvent qu’une question littéraire a été tant soit peu débrouillée par un individu quelconque, ils ne demandent pas s’il s’appelle Allemand ou Français. Dieu soit loué, les murailles de la Chine n’ont pas encore entouré ni divisé la république des lettres. Prouvez, démontrez que vous avez raison, et tout le monde, moi compris, vous fera ses compliments, car il ne s’agit de rien que de la vérité et non d’un patriotisme plus burlesque qu’édifiant.

Les Allemands ne se vantent point d’un « savoir fabuleux », pas plus que de leurs aïeux fabuleux, quand même un d’eux aurait failli effleurer la main d’un de leurs grands poètes. Car nous en avons aussi, monsieur Auguste Baluffe, et ils ont trouvé, même parmi les Français, des commentateurs que nous lisons avec plaisir et sans leur jeter des brocards de mauvais goût.

Vous vous targuez de votre profonde connaissance du provençal. Je vous envie cette connaissance sincèrement. Mais supposez que vous eussiez jamais étudié l’allemand à peu près comme moi les langues romanes, surtout la française, et que quelque bon provincial allemand, qui saurait parfaitement sa langue maternelle, s’avisât de vous expliquer l’étymologie d’un mot allemand, sans avoir la moindre idée de ce genre d’études, que feriez-vous ? Vous vous ririez de lui, tout comme je fais de vous.

J’avais dit que votre étymologie du nom de *Sganarelle* « ne valait presque pas la peine d’en parler ». Certes, je n’aurais pas dit cela si vous aviez été moins enflé de cette « immodestie » dont vous vous accusez vous-même, et qui vous entraînait à attaquer la mémoire du meilleur connaisseur en Molière, M. Despois, sans autre raison que d’avoir approuvé, non, seulement mentionné — quelques explications qu’un Allemand avait données. Voilà qui n’était pas bien à vous, ô auguste monsieur Baluffe, et je vous recommande un peu plus de modestie envers celui qui, pour Molière, a fait plus que tout autre commentateur et dont vous devriez être fier au lieu d’en parler avec tant d’amertume et de haine.

Vous parlez d’une double étymologie que j’aurais tentée, mais vous dites que l’une de ces tentatives fait dériver *Sganarelle d’ingannare*. C’est une autre mésaventure qui vous est arrivée pour ne pas avoir lu ce que j’ai dit dans mes *Etudes.* Pourquoi ne lisez-vous pas ce que vous vous mettez à réfuter ? Serait-ce par hasard pour n’avoir pas appris l’allemand ?

Les mots *scalfurat* et *scouzent,* que vous alléguez pour soutenir votre thèse, ne prouvent rien. Dans toutes les langues il y a des formes raccourcies, mutilées, dont on se sert populairement, mais qui ne peuvent être comptées quand il s’agit de la légale constitution d’une langue. C’est pourquoi le Glossaire de Goudouli vous renvoie de *Scalfura* à *Escalfura* et de *Scouzentou* à *Escoyre.* C’est comme qui dirait que l’adjectif possessif français de la 2ème personne du pluriel est *vot’* au lieu de *votre*, parce que le jargon quotidien ne recule pas devant cette forme estropiée, mais commode.

Je regrette de ne pas avoir sous la main le *Lexique roman* de Raynouard pour vous démontrer, ce que vous semblez ignorer, que ce lexique renferme nombre de mots qui ne sont pas du provençal proprement dit ; du reste, le dialecte des anciens Vaudois vous donne raison, il se rapproche en ce point de l’italien. Rassurez-vous, monsieur Baluffe, sur mes études de langues romanes. Votre plume juvénile me fait soupçonner que le monde inquiet attendait encore votre naissance à une époque où je lisais déjà *La Noble Leçon* et les Troubadours.

Je prends acte de ce que vous évitez de me démontrer la justesse de votre opinion par des exemples puisés dans *Mirèio.*

D’ailleurs, vous confondez toujours deux choses ; et cette confusion fait assez voir que j’avais dit trop peu en disant que votre étymologie ne valait « presque pas la peine d’en parler ». Non, elle n’en vaut point du tout la peine. Mais comme vous allez publier un « grand ouvrage » où vous pourriez compromettre votre philologie d’une manière aussi cruelle que vous l’avez fait dans *Le* *Moliériste*, je vous invite à profiter de la petite leçon d’italien que voici :

Il y a en italien deux préfixes S : l’un sert à majorer le sens d’un mot, et l’autre à le diminuer, voire à le rétracter et le nier. C’est de ce dernier sens que je parlais en comparant le préfixe S à l’a privativum des Grecs. Du premier genre sont, par exemple, *sforzare*, *sbevere*, *spaventare*, et de l’autre *scalmare*, *scolpare*, *scontentare.*

Lorsque vous aurez prouvé que ce deuxième préfixe existe aussi en provençal, et que vous aurez éclairci la signification de cette lettre dans ce mot supposé provençal de *Sganarelle,* et que vous aurez dit comment il s’est fait qu’on a changé votre *ganarel* en *sganarel* (voilà le point essentiel de toute la question), enfin comment Molière a pu encore étendre cette forme pour en faire *Sganarelle*, alors, mais pas plus tôt, je vous donnerai gain de cause.

Chemin faisant, vous proposez du nom de *Mascarille* une autre étymologie que celle que j’avais donnée il y a seize ans et que M. Despois a eu le malheur de reproduire aussi. La vôtre est en effet intéressante et peut contribuer à expliquer ce nom, si vous réussissez à révéler le lien qui unit le verbe *mascarilha* (barbouiller) et le nom de cette figure moliéresque. Mais cela n’empêche ni que le verbe *mascarilha* même ne soit d’origine espagnole, ni que les Provençaux n’aient dit *mascarilha* pour exprimer *barbouiller*, *noircir*, parce que les Mascarille avaient le visage à demi couvert d’un masque noir.

Votre victoire n’est donc pas encore décidée, malgré toutes les épithètes grossières et toutes ces louches allusions que vous vous plaisez à mêler aux éruptions de votre patriotisme. Mais n’espérez pas que je gaspille encore le temps à vous donner des leçons d’italien ; je resterai muet jusqu’à ce que vous l’ayez appris. Et comme vous avez tant à faire pour prêcher la guerre contre les Allemands, et tant de beaux ancêtres pour vous distraire de l’étude d’une langue étrangère, je crains que vous ne veniez jamais à bout ni d’apprendre l’italien ni de me faire parler.

Adieu donc, cher monsieur Auguste Baluffe, adieu à tout jamais ! Il m’en coûte, mais il faut vous laisser là.

H. FRITSCHE.

## Henri Tivier : *Les* *Précieuses* et la tradition

source : « *Les* *Précieuses* et la tradition », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome VI, no 65 ; août 1884, p. 145-147.

[1884

L’intéressante étude publiée par M. Larroumet, dans *Le* *Moliériste* de mars, m’a remis en mémoire un incident de représentation qui vient à l’appui de ses réflexions sur les libertés dont on use parfois envers des textes consacrés. C’était en 1843, le 28 janvier, jour de la Saint-Charlemagne. Le lycée — on disait alors le collège royal — de ce nom s’était assuré, par l’entremise des principaux élèves de philosophie et de rhétorique, une représentation de choix au Théâtre Français. La direction avait promis *Phèdre*, avec Mlle Rachel pour principale interprète, et *Les* *Précieuses ridicules*[[345]](#footnote-345). La promesse avait été tenue et les grands élèves, justement ravis d’être à pareille fête, applaudissaient vigoureusement. L’excellent acteur Régnier, qui jouait *Mascarille*, avait scandé et mimé son impromptu de manière à soulever un tonnerre d’applaudissements mêlés aux cris répétés de *bis*. Il refusa de bisser et le dialogue reprit son cours. Le tumulte en fit autant, chose assez naturelle de la part d’écoliers en liberté, jusqu’à ce que Régnier s’interrompant fît remarquer au public, dans une courte harangue très bien tournée, que cet entêtement trahissait l’ignorance ou l’oubli de la pièce, puisque le même couplet allait revenir accompagné du chant, comme le savaient tous les lecteurs de Molière. Chacun se tut et l’on attendit patiemment qu’il fût ramené par la suite de la scène. Mais l’acteur tenait sa vengeance et, sans doute par une rapide entente avec les deux actrices chargées des rôles de Cathos et de Madelon[[346]](#footnote-346), brusqua cette scène de manière à esquiver la reprise attendue. La représentation continua sans encombre, le jeune public espérant toujours qu’on allait le satisfaire et ne comprenant pas que le couplet annoncé tardât tant à venir. La scène finit sur cette déconvenue et il n’en fut plus question.

Parmi les lazzis dont était égayée celle qui suit, quelques-uns nous auraient donné l’envie de protester, n’eût été le respect dû à la mémoire de Molière et à sa maison. Il nous semblait qu’on aurait pu atténuer le geste indiqué comme devant accompagner ces mots : « Je m’en vais vous montrer une furieuse plaie », et quand Jodelet[[347]](#footnote-347) disant, à propos de la demi-lune enlevée au siège d’Arras : « c’était bien une lune toute entière », découvrait, en se balançant sur son fauteuil, ce que Fénelon homme modestement « les deux plus gros muscles de tout le corps », il nous paraissait commenter sa réplique au moyen d’une bouffonnerie assez grossière. J’estime — et c’est là que j’en voulais venir — que le texte ne saurait être assez revu, épuré, traité avec une érudition trop scrupuleuse, mais que les jeux de scène, même consacrés par la tradition, demandent du triage et du choix. Les vestes que l’on enlève l’une après l’autre à Jodelet déshabillé sur la scène nous inspiraient le même sentiment qu’à M. Larroumet. On pourrait, sans rien perdre, abandonner ce procédé comique aux clowns qui travaillent dans un cirque forain. On pourrait renvoyer au même lieu la bougie rallumée dans la poche d’Harpagon, pendant qu’il tient ses mains croisées derrière son dos. Molière est assez grand, et assez compris, pour que ses savants interprètes soient dispensés désormais d’ajouter au texte ces agréments de mauvais goût. L’acteur, c’est-à-dire le commentateur par excellence de l’œuvre dramatique, disparaît en pareil cas pour faire place au vulgaire amuseur, et, comme les extrêmes se touchent, l’excès de respect pourrait devenir un défaut de respect.

H. TIVIER,  
Doyen de la Faculté des lettres de Besançon.

## Charles-Louis Livet : Encore *Les* *Précieuses* et Mademoiselle de Scudéry

source : « Encore *Les* *Précieuses* et Mademoiselle de Scudéry », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome VI, no 65, août 1884, p. 148-152.

[1884

Le dernier numéro du *Moliériste* contient une double erreur que je demande la permission de rectifier : erreur de principe, erreur de fait.

M. du Monceau, rappelant la discussion tout amicale que nous avons soutenue, M. Larroumet et moi, dans la *Revue de l’Enseignement supérieur*, avance ceci : « Comme on devait s’y attendre, le docte M. Livet défend précieux et précieuses, surtout Mlle de Scudéry ».

Eh ! bien, je ne sais qui est monsieur *On :* mais, certainement, s’il a lu ce que j’ai écrit, sur quelque sujet que ce soit, il doit savoir que je n’ai aucun parti-pris systématique ; que je cherche toujours à me dégager des opinions préconçues pour me faire, à l’aide de recherches personnelles, une opinion personnelle aussi, conforme ou non à celle de mes prédécesseurs ; enfin que, dans le cas présent, je ne me pose nullement en défenseur des Précieux et des Précieuses, j’entends de tous les Précieux et Précieuses indifféremment.

Ma thèse est celle-ci, appuyée sur les paroles du Maître, qui distingue les Précieuses ridicules des autres Précieuses. — Les autres, à cette date, selon moi, ce sont Mme s de Sévigné, de La Fayette, de Scudéry, en un mot les Précieuses de la Cour et de l’hôtel de Rambouillet à son déclin, y compris même Mlle de Scudéry ; Molière a été le grand propagateur du langage que leur crédit faisait accepter partout, et, loin de les avoir blessées en attaquant leurs imitatrices, il les a eues pour auxiliaires, ainsi que leurs principaux habitués, c’est-à-dire Cotin, Montreuil, Le Pays, je veux dire tous les poètes de Cour ; je l’ai démontré à l’aide d’un très grand nombre d’exemples ; — les ridicules, ce sont les provinciales ou les bourgeoises, qui avaient la manie d’imiter, de singer les précieux et précieuses de la Cour ; Molière leur prête un langage qu’on ne trouve écrit nulle part ailleurs que dans son immortelle comédie.

J’ai soin de distinguer aussi le langage précieux, forgé par Molière, de ce qu’on appelait alors le style affété et que nous appelons aujourd’hui le style précieux*:* le langage précieux se compose uniquement des alliances de mots et des mots isolés introduits par Molière dans sa comédie pour faire ressortir, à l’aide d’un grossissement réclamé par l’optique du théâtre, l’extravagance des femmes qui voulaient modifier la langue sans avoir pour cela l’autorité nécessaire ; le style précieux au contraire inventé par Eve, sinon par Adam, après avoir eu raison du déluge et traversé tous les siècles et tous les pays, est arrivé jusqu’à nous ; nos plus grands écrivains, et entre autres Corneille, Racine, Molière lui-même, n’ont pas su s’y soustraire, et je l’ai également démontré dans de nombreux exemples que j’aurais facilement centuplés.

J’oubliais Mlle de Scudéry, dont on fait de moi le cavalier servant. J’ai dit que ses romans sont ennuyeux, et aussi les Conversations qu’on a détachées de ses romans pour en faire un livre à part ; je l’ai dit avec une conviction d’autant plus sincère que j’ai lu, la plume à la main, à peu près tout ce qu’elle a écrit, sinon tout, et je doute même que, soit ceux qui l’attaquent, soit ceux qui la prônent, se soient donné la peine que j’ai prise, aux dépens de mon sommeil. J’ai dit autre chose : j’ai recherché et défini les causes des bâillements qu’elle provoque : analyse trop subtile des sentiments, rabâchage de la même idée sous vingt formes, etc., et j’ai reconnu que, si elle avait travaillé pour son siècle, qui avait, avec le temps et la patience de la lire, le goût de l’admirer, de l’encourager même, elle avait eu le tort de ne pas prévoir les temps heureux où l’on a aimé et admiré successivement *Le* *Dernier des Abencerrages*, *La* *Peau de Chagrin* et *Rocambole*. Qui donc, de nos jours, pourra jamais lui pardonner d’avoir écrit au goût des lecteurs de son siècle ?

Et cependant, un de ses contemporains, Molière, s’est plu à mettre en vogue une foule d’expressions que sa riche imagination avait osé risquer ; et, — *stupete gentes !* —il s’est trouvé vingt fois que, s’il ne l’a pas imitée, il a eu la bonne ou mauvaise fortune de se rencontrer avec elle, ici dans une série de portraits, là dans la haine du bel esprit, ailleurs dans le mépris des pédants, ailleurs encore dans le blâme des grands seigneurs, comme Oronte, artisans de mauvais vers : je l’ai prouvé dans maint et maint exemple. Si elle a commis la carte de Tendre, c’est un jeu d’esprit dont elle est la première à rire, plusieurs années avant Molière, et dont elle regrette le succès imprévu.

Vous le voyez donc, je n’ai pris la défense ni des Précieuses dans ce qu’elles ont de ridicule, ni de Mlle de Scudéry, malgré son style si correct et si bon français, dans ce qu’elle a d’ennuyeux ; je n’ai donc eu aucun parti pris, et Mr On a donc eu tort de s’attendre, avant d’avoir lu et ma thèse et les preuves qui l’appuient, à trouver en moi un défenseur systématique de toutes les Précieuses, et de Mlle de Scudéry dans tout ce qu’elle a écrit, le bon comme le mauvais. — Ah ! Croyez-moi quand je vous dis qu’elle est ennuyeuse ; mais croyez-moi aussi quand je vous dis que son style n’a rien qui rappelle le langage des Précieuses ridicules, — et que, dans ses soixante volumes, vous trouverez moins de style affété (aujourd’hui : précieux) que dans cent pages de Corneille, de Racine ou de Molière.

Sont-ce là tous les griefs que Mr On, mon adversaire inconnu, met en avant pour faire du « docte » M. Livet, — ô Rhétorique, pourquoi as-tu inventé l’antiphrase ! — un fanatique des Précieuses ? Je ne saurais le dire ; mais comme je tiens à ne pas rester affublé de ce masque qui m’est imposé par Mr On, je tiens aussi à bien délimiter l’époque dans laquelle se meuvent tant les véritables Précieuses que les Précieuses ridicules : les Précieuses, dans le sens où Molière a pris leur nom, ont eu seulement six ans d’existence, de 1655 à 1661 ; avant, on nommait *Feuillantines*, plus tard on nomma *Illustres*, les personnes ayant les mêmes tendances et aussi les mêmes travers d’esprit. Si Molière écrivait de nos jours la comédie des *Pschutteuses*,le commentateur qui, dans deux siècles, rappellerait leur histoire en remontant aux *Merveilleuses* ferait peut-être l’histoire de la société polie, des salons à la mode, des femmes à grandes prétentions… ; il pourrait la découper en trois époques, en quatre époques, en dix époques, selon sa fantaisie ; mais les personnages dont il parlerait seraient des *Merveilleuses*, des *Lionnes*, des *Cocodettes*, des *Gommeuses :* ce ne seraient pas des *Pschutteuses*.

Je dois dire d’ailleurs que, s’il y a eu, au xviie siècle, une succession de salons secondaires, il s’est trouvé un cercle, celui de l’hôtel de Rambouillet, qui les a effacés tous pendant cinquante années ; ce cercle, toujours homogène, toujours semblable à lui-même, la veille comme le lendemain, ne saurait avoir une histoire qu’on découpe par époques’, ou bien ses tranches seront ce que sont celles de la gazette du Gymnase, toutes de même saveur et de même prix : les mêmes personnes, y compris Mme de Montausier et Mlle de Scudéry, se rencontrent chez Mme de Rambouillet ; les mêmes personnes, y compris Mme de Rambouillet et Mlle de Scudéry, se rencontrent chez Mme de Montausier, dans le même hôtel ; enfin les mêmes personnes, y compris M. de Montausier, se retrouvent chez Mlle de Scudéry. Ces faits constatés, allez donc me parler d’époques, je ne dis plus dans l’histoire des Précieuses, qui a duré six ans, mais dans l’histoire même de la société polie ? Tous les gens de Cour se tenaient, et Mlle de Montpensier, pour avoir écrit longtemps après Cotin, n’était pas moins une de ses admiratrices et de ses protectrices déclarées ; tous et toutes, y compris Mme de Scudéry, trouvaient aussi parfaitement ridicules les bourgeoises qui voulaient singer les Précieuses que les bourgeois qui voulaient singer les Gentilshommes.

Si, après ces explications, Mr On persiste encore à voir en moi le défenseur juré de toutes les Précieuses, sans distinction, et l’avocat de Mlle de Scudéry, sans nulles réserves, c’est qu’il le voudra bien.

CH -L. LIVET.

## C. Humbert : Le « cabinet » du *Misanthrope*

source : « Le « cabinet » du *Misanthrope* », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome VI, no 65, août 1884, p.153.

[1884

Dans *Le Théâtre Français au 16e et au 17e siècle*, publié par Edouard Fournier, je viens de trouver, tome II, p. 164, un passage et une remarque qui intéresseront tous ceux qui s’occupent du « cabinet » du *Misanthrope*.

Le railleur Clarimand[[348]](#footnote-348) dit en parlant de deux personnages ridicules : « Ces deux visages sont pièces de cabinet », et Fournier ajoute en note :

C’est-à-dire pièces curieuses, bonnes à mettre où l’on met ce qu’on veut montrer, *pour en rire*. Pradon, dans son *Epitre à Boileau,* lui dit crûment qu’il n’est fait que pour être placé, non à la Cour, mais parmi ces curiosités *ridicules* :

Et ta figure enfin, pour te le dire net,

N’est bonne, Despréaux, qu’à *mettre au cabinet*.

C’est à ce même cabinet, et non à celui qu’on pense, qu’Alceste renvoie le sonnet d’Oronte.

C. HUMBERT.

# Tome VI, numéro 66, septembre 1884

## Gustave Larroumet : Molière à Béziers et la première représentation du *Dépit amoureux*

source : « Molière à Béziers et la première représentation du *Dépit amoureux* », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome VI, no 66, septembre 1884, p. 163-173.

[1884

On sait par La Grange[[349]](#footnote-349) que *Le* *Dépit amoureux* fut représenté pour la première fois à Béziers, vers la fin de 1656, pendant la session des Etats de Languedoc dont l’ouverture eut lieu le 17 novembre de la même année. M. Jules Loiseleur le premier a essayé de fixer le jour exact de cette représentation. S’appuyant sur une délibération des Etats, par laquelle il est enjoint aux comédiens « de retirer les billets qu’ils ont distribués et de faire payer, si bon leur semble, les députés qui iront à la comédie », M. Loiseleur conclut : « La date de cette délibération, qui est du 6 décembre, fixe probablement celle de la première représentation du Dépit amoureux »[[350]](#footnote-350).

Peut-être y a-t-il là une erreur de date. La délibération visée ne serait point du 6 décembre, mais du 16, selon M. de La Pijardière, qui, dans un travail publié antérieurement au livre de M. Loiseleur, donnait *in extenso* le procès-verbal que M. Loiseleur se contente de résumer[[351]](#footnote-351). Ne pourrait-on consulter une fois de plus les registres des Etats et y relever la vraie date ?

Voici qu’un autre érudit, M. Charles Labor, président de la Société archéologique de Béziers, a abordé le même problème et a cru pouvoir rapporter la première représentation du *Dépit amoureux* au dimanche 19 novembre 1656.

Le travail de M. Labor est un discours prononcé le 3 mai 1883 dans la séance publique annuelle de la Société, mais qui vient seulement d’être publié[[352]](#footnote-352). Ce n’est pas le talent littéraire qui y fait défaut ; on y voudrait autant de critique et de précision que d’élégance et de nombre. Parlant devant le public habituel des solennités académiques en province, M. Labor ne pouvait guère donner à son discours la forme d’une dissertation savante. Mais on ne lui eût pas su mauvais gré d’indiquer ses sources et d’accorder une brève mention aux documents sur lesquels il s’appuyait. Faute de preuves, sa thèse ne peut être regardée que comme une série de conjectures.

Il y a lieu, cependant, de distinguer entre les deux parties de son travail, l’une qui regarde l’histoire du théâtre à Béziers, l’autre qui a trait au *Dépit amoureux*.

Nous serions mal venu à discuter ce que nous apprend M. Labor de la fête de *Caritats*[[353]](#footnote-353), célébrée à Béziers, le jour de l’Ascension, depuis 406 jusqu’à la fin du dix-septième siècle, et dans laquelle le théâtre « biterrois » prit naissance. Son exposition, rapide et nette, offre de curieux détails sur les diverses transformations de la fête, les machines et les animaux symboliques qui y paraissaient, les pièces qu’on y représentait. Elle s’appuie, — cette fois M. Labor a soin de le dire, — sur des recherches d’érudition locale[[354]](#footnote-354), qui, condensées et complétées dans un travail spécial, fourniraient une contribution utile à l’histoire du théâtre en France.

Mais, pour ce qui est de Molière et de son séjour à Béziers, M. Labor ferait bien de reprendre son enquête, ou plutôt de commencer des recherches d’après la seule méthode à suivre en pareille matière. Non qu’il n’y ait rien à retenir de ce qu’il avance, mais les erreurs et les hypothèses gratuites tiennent trop de place dans sa thèse pour qu’on puisse en accepter les conclusions.

Il commence par établir qu’au xviie siècle les représentations théâtrales se donnaient à Béziers dans une salle de l’Hôtel-de-ville. Cette salle existe encore, et, suivant lui, c’est là que fut joué *Le* *Dépit amoureux* :

Je n’ai pas besoin de dire, ajoute-t-il, que cette salle, toujours à la disposition des organisateurs de spectacles et qui, changeant de nom en même temps que de direction, devenait successivement théâtre des *Marchands*, des *Praticiens*, des *Caritadiers mages*, de la *Ville*, des *Etats généraux*, était celle que nous occupons en ce moment. On rappelait communément *Salle des Fêtes* ou salle haute, pour la distinguer de cette salle basse du rez-de-chaussée dont il est si souvent question dans les registres municipaux et où se réunissaient les habitants lorsque la cloche du beffroi les appelait au conseil général.

Pour les auditeurs de M. Labor une description de cette salle aurait eu peu d’intérêt. Elle en aurait, au contraire, beaucoup pour ceux qui n’ont jamais vu l’Hôtel-de-ville de Béziers. Ceux-là seraient enchantés de savoir où trouver quelques détails précis sur une salle où Molière a joué et, mieux encore, une vue de cette salle. Puisque, plus heureux que Paris, Béziers possède encore, debout et intact, un édifice dans lequel a parlé et agi le double génie de Molière, qu’on nous fasse partager cette bonne fortune par quelque publication accompagnée de planches et accessible à tous[[355]](#footnote-355).

Parlant ensuite de la troupe de Molière et de l’accueil qu’elle avait reçu antérieurement à Pézenas, M. Labor conclut : « Telle était la troupe à laquelle le prince de Conti confia le soin de distraire et de récréer Messieurs des Etats du Languedoc ». Cela est vrai pour les sessions des Etats tenues à Montpellier et à Pézenas ; on sait même de quelle façon très commode pour lui, mais fort onéreuse pour le budget de la province, le prince faisait payer aux Etats le plaisir que leur donnaient ses comédiens. Mais, lors de la session de novembre 1657, le prince n’était plus en Languedoc. Il était retourné à Paris dès le printemps de 1656 et il ne reparut dans la province que longtemps après.

M. Labor indique ainsi la composition de la troupe :

C’était la famille Béjart, celle des de Brie, des Duparc, dit Gros René, La Grange, Du Croisy ; en un mot cette vaillante compagnie qui s’était attachée aux pas de Molière depuis le départ de Paris.

Il y a là deux erreurs. Ni La Grange, ni Du Croisy ne faisaient encore partie de la troupe de Molière, La Grange lui-même a écrit dans son *Registre*, sous la date de 1659 : « Les sieurs du Croisy et sa femme et La Grange entrèrent dans la troupe comme acteurs nouveaux à Paris[[356]](#footnote-356) ».

M. Labor continue :

L’ouverture de la session de 1656 eut lieu le 17 novembre, date indiscutable, puisque les registres officiels la constatent. Ce 17 étant un vendredi, Molière obtint d’aller tout d’abord compléter son installation à l’Hôtel-de-ville et l’ouverture du théâtre fut renvoyée au dimanche, qui était du reste jour réservé pour les grandes représentations. Au lever du rideau, Molière harangua l’assemblée, chère habitude qui était obligatoire ce jour-là, puisqu’il avait à annoncer l’attrait d’une pièce nouvelle, l’apparition imprévue au répertoire d’une œuvre importante en cinq actes et en vers ; *Le Dépit amoureux.* Qu’on nous permette ces détails, nous n’inventons rien ; nous c00rdonnons simplement nos renseignements pour arriver, avec le plus d’autorité possible, à cette conclusion, destinée à fixer la date d’une grande solennité dramatique : La première représentation du *Dépit amoureux* a eu lieu à Béziers le dimanche dix-neuf novembre 1656.

Si tout cela est possible, rien de tout cela n’est démontré. M. Labor a-t-il eu sous les yeux quelque document où il soit parlé de l’installation de Molière à l’Hôtel-de-Ville, de l’ouverture de son théâtre fixée au dimanche, de la pièce donnée ce jour-là, de la harangue adressée par lui à l’assemblée ? Si oui, qu’il le cite, ou mieux qu’il le publie ; sinon, pourquoi donner à une série de pures hypothèses l’allure et le ton d’une démonstration établie sur des faits ?

Rien de plus facile, en effet, que de lui opposer un système tout aussi conjectural, mais tout aussi admissible que le sien. Molière et sa troupe sont partis en février 1656 pour Narbonne, comme nous l’apprend une pièce authentique, l’inventaire des archives de cette ville[[357]](#footnote-357). Ils avaient ainsi passé à Pézenas, sinon « six bons mois », comme le dit d’Assoucy[[358]](#footnote-358), — à qui, par un effet naturel, le temps de son séjour avec les comédiens a paru court pendant qu’il durait, car il se trouvait bien avec eux, long une fois passé, car il le regrettait, — du moins quatre, c’est-à-dire la durée de la session des Etats (4 novembre 1655-22 février 1656). Rien n’empêche de supposer qu’ils passent à peu près le même temps à Narbonne, de mai à novembre 1656. Narbonne n’avait pas, à cette date, comme Pézenas, les Etats, avec l’animation, le train de fêtes, l’accroissement de population flottante, c’est-à-dire de public pour un théâtre, qu’ils causaient d’habitude autour d’eux. Mais la ville était riche et peuplée ; Molière y avait déjà séjourné cinq ans auparavant, en 1650, et, sans doute le souvenir de son passage n’y était point perdu. Il put donc y faire toute une saison théâtrale, coupée d’excursions dans les petites villes des environs, ainsi qu’il avait fait autour de Pézenas. Si l’on trouve que, même avec les ressources qu’offrait Narbonne, neuf mois de séjour, de février à novembre 1656, c’est beaucoup, on peut croire qu’il revint pour quelque temps à Lyon, la grande ville où se recrutaient, s’organisaient, se ralliaient les troupes de comédiens de campagne[[359]](#footnote-359).

Novembre arrive ; une nouvelle session des Etats va s’ouvrir, à Béziers cette fois. Molière quitte donc ou Narbonne ou Lyon dans les premiers jours du mois, arrive à Béziers vers le 10, en même temps que Messieurs des Etats qui viennent s’installer. Les représentations commencent aussitôt à l’Hôtel-de-Ville. On donne, non pas la pièce nouvelle que Molière a composée probablement pendant son séjour à Narbonne, ce *Dépit amoureux* sur lequel il compte pour assurer le succès de sa nouvelle campagne, mais les pièces du répertoire, *L’Étourdi*,les farces à canevas, et aussi les comédies de Scarron, *Le* *Menteur* et les tragédies de Corneille, etc. Quelle apparence que, dès le surlendemain de l’ouverture des Etats, le 19 novembre, ayant encore trois mois devant lui, il ait précipitamment lancé *Le* *Dépit amoureux*, qui devait être le cloude la saison ? Il eût été illogique et maladroit de procéder ainsi ; ni à Paris, ni en province, quand le public des théâtres doit s’augmenter encore, quand il ne s’est pas encore établi entre la scène et la salle cette connaissance intime, ce courant de sympathie qui font le succès des œuvres nouvelles, on ne hasarde, le jour même de l’ouverture, une pièce inconnue, sur laquelle on compte, mais qui, en cas de chute, compromettrait tout, ferait le vide, et obligerait la troupe à plier bagage au plus tôt. On a recours, pour les premières représentations, à des œuvres éprouvées et d’un effet sûr.

Molière attend ainsi quelques semaines pour frapper son grand coup, et c’est vers le milieu de décembre qu’il risque *Le* *Dépit amoureux*. Inaugurant une habitude encore inconnue, à ce qu’il semble, et qui de notre temps est devenue la règle, il fait « courre le billet », c’est-à-dire se compose une salle, en distribuant des places gratuites pour la première représentation[[360]](#footnote-360). Messieurs des Etats, comme de raison, ont la plus large part dans cette distribution ; s’ils veulent bien s’amuser le premier soir, la foule viendra aux représentations suivantes, et la troupe pourra leur demander un subside. On sait comment ce calcul fut déjoué. Les Etats avaient sur le cœur les 6 000 livres accordées l’année précédente à Molière par le prince de Conti sur les fonds de la province, et voulaient enlever tout prétexte de nouvelles largesses, sinon au prince absent, du moins au comte de Bieule, représentant du Roi et qui, lui aussi sans doute, protégeait les comédiens[[361]](#footnote-361). Donc, le 16 décembre, selon M. de La Pijardière, le 6, selon M. Loiseleur, l’assemblée prenait la délibération déjà mentionnée, par laquelle il était enjoint aux comédiens de retirer leurs billets, et de plus, « défendu par exprès à Messieurs du Bureau des Comptes de directement ni indirectement leur accorder aucunes sommes, ni au trésorier de la Bourse de les payer, à peine de pure perte et d’en répondre en son propre et privé nom ».

Il n’y a guère apparence que cette décision ait été prise le jour même de la première représentation du *Dépit amoureux*. C’eût été trop tard pour permettre aux comédiens d’obéir à l’ordre reçu et les empêcher de s’assurer l’espèce de droit acquis sur lequel ils comptaient, mais que l’assemblée voulait prévenir. Il est plus naturel de supposer que l’ordre précéda la pièce de deux ou trois jours. En ce cas, celle-ci aurait paru, soit entre le 8 et le 10 décembre, soit entre le 19 et le 21.

Nous voilà bien loin du système de M. Labor. À son hypothèse je réponds par une autre, plus négative, mais tout aussi vraisemblable, et qui, à défaut d’autre mérite, a du moins celui de n’être qu’une hypothèse, donnée comme telle. Je ne l’ai même hasardée que pour montrer combien il est facile, en cette matière, d’imaginer des conjectures à peu près plausibles.

M. Labor conserve cependant le mérite d’avoir soulevé cette question[[362]](#footnote-362). Puisqu’il est dans le pays où *Le* *Dépit amoureux* vit le jour, qu’il aime les lettres et Molière, qu’il jouit sans doute des longs loisirs de la province, pourquoi ne reprendrait-il pas cette question, pour la traiter, non plus au point de vue académique, mais avec les méthodes sévères et les patients procédés d’investigation de la critique moderne ? Il doit exister à Béziers ou aux environs, dans ces villages où Molière transportait souvent ses tréteaux, des documents d’archives, des actes notariés, des papiers de famille, où l’on peut surprendre quelque trace de son passage. Dans son estimable *Histoire des pérégrinations de Molière dans le Languedoc*, EM. Raymond ne les a certainement pas tous connus[[363]](#footnote-363). Par ce qui a été découvert déjà on pressent qu’il reste beaucoup à découvrir encore. Molière a été parrain à Narbonne, témoin à Lyon ; dans ces deux villes, comme à Rouen et à Nantes, on a trouvé sa trace authentique. Il est plus que probable qu’il aura rempli le même office à Béziers, pour peu que son séjour s’y soit prolongé ; et il y resta au moins jusqu’au commencement de février 1657, car on ne le retrouve à Lyon que le 19 de ce mois. Ses camarades contractaient, se mariaient, avaient des enfants un peu partout. Je suis persuadé qu’à Béziers, comme ailleurs, ils ont été fidèles à leurs habitudes. Et, puisque les archives de Narbonne ont conservé la trace d’une délibération accordant à Molière la salle de l’Hôtel-de-Ville, il est permis d’espérer que celles de Béziers réservent à celui qui les consulterait quelque trouvaille du même genre.

Il n’y a donc, pour trouver, qu’à chercher avec patience et avec méthode ; et, pour Béziers, le résultat de ces recherches pourrait être la madère d’un travail aussi intéressant et aussi nourri que celui de M. C. Brouchoud sur le théâtre de Lyon ou celui de M. F. Bouquet sur le séjour de Molière à Rouen, surtout si l’on rattachait cette enquête à l’histoire du théâtre de *Caritats*.

En attendant, M. Labor signale une pièce peu connue : « M. de P…, dit-il dans une note, conserve à Pézenas une quittance de la somme de trente livres faite au nom de Molière par un voiturier qui l’avait conduit, ainsi que toute la troupe, à Marseillan et ramené à Pézenas ». On accueillerait avec reconnaissance quelques détails sur cette pièce, sa teneur, son authenticité et son histoire.

Gustave LARROUMET.

## Auguste Baluffe : Molière à Carcassonne en décembre 1651 et janvier 1652[[364]](#footnote-364)

source : « Molière à Carcassonne en décembre 1651 et janvier 1652 », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome VI, no 66, septembre 1884, p. 174-180.

[1884

Voilà bien trente ans que l’attention des érudits est appelée fréquemment sur une curieuse lettre adressée à Molière par d’Assoucy, qui eut le bon esprit de l’insérer dans ses *Œuvres mêlées*, imprimées à Paris, avec privilège du « 3 avril 1653. » Par sa date et par son sujet, cette lettre, où l’on pressent un document à déchiffrer et à classer pour servir à l’histoire de Molière, cette lettre est une double énigme qui semble avoir découragé toutes les tentatives d’explication, surtout après l’essai infructueux qu’on en doit à M. Paul Lacroix dans *La* *Jeunesse de Molière* (1859). Comme la *Correspondance littéraire*, qui l’avait signalée dès 1857, comme d’autres journaux ou revues qui n’ont pu qu’en soupçonner l’intérêt sans en préciser et caractériser l’importance effective, *Le* *Moliériste* d’octobre 1881, à son tour, a remis la question sur le tapis sans obtenir la claire et définitive réponse qu’on attend… — La voici, je crois :

La lettre est du mois de janvier 1652 ; elle fut écrite de Toulouse, à l’arrivée de d’Assoucy qui venait de quitter Carcassonne dans « le carosse » de M. Frézals*,* conseiller au Parlement.

Cette affirmation posée et déclarée, — je vais prouver.

I

La lettre de d’Assoucy ayant déjà paru dans cette revue[[365]](#footnote-365), j’y renvoie le lecteur soucieux d’en retrouver le texte exact, et je me borne à la résumer. — d’Assoucy s’excuse auprès de Molière de la précipitation avec laquelle il est parti avec « Monsieur Frésart (*sic*), le plus froid en l’art d’obliger qu’homme qui soit au monde », et qui ne lui a presque pas même donné le temps de monter dans son carrosse ; « et c’est bien merveille, dit-il, qu’il m’ait pu souffrir avec toutes mes bonnes qualités, pour la mauvaise qualité de mon manteau qui lui semblait trop lourd, » par crainte de surcharger « ses chevaux. » — « Je ne m’étonne pas si la Cour l’a député aux Etats pour le bien du PEUPLE, LE CONNAISSANT SI ENNEMI DES CHARGES… »

La Cour de France a-t-elle jamais envoyé aux Etats — aux Etats de Languedoc, ceci va de soi, — un commissaire ou un député quelconque d’elle connu comme « ennemi des charges, » et par conséquent ennemi des intérêts royaux au profit du peuple ? Jamais ! L’histoire des Etats de Languedoc atteste absolument, formellement, continuellement tout le contraire. Donc, ce n’est pas la Cour de France qui députait aux Etats ce M. Frésart*.* —Y a-t-il eu tout au moins, dans la liste des représentants ou « hommes du Roi », soit « premiers », soit « seconds », envoyés par la Cour de France aux Etats de 1646 à 1654, un semblant d’homonyme de M. Frésart, et pouvant ainsi prêter à l’équivoque ? Nullement ! Les archives de l’ancien Languedoc ne me démentiront pas.

Quelle est donc cette Cour qui députait M. Frésart aux Etats, et quel est ce personnage ?

Cette Cour n’est et ne peut être que la cour de Toulouse, dont un des membres les plus distingués se nommait effectivement : *Frésals* ou *Frézals.*

Avec d’Assoucy, l’identité des noms ne saurait être contestée par le seul fait de leurs variantes orthographiques. Avec lui, les noms propres auraient eu tort d’avoir une orthographe !

*Béjard* devient sous sa plume, et sans qu’il y regarde de plus près, tantôt *Béjarre*, tantôt *Béjars*. M. Emile Colombey, l’éditeur des *Aventures*, ne s’y est pas toujours reconnu. Qui découvrirait, par exemple, en Mlle *Cartilis,* la célèbre chanteuse de l’Opéra *Castilly* ?

—  Mais, m’objectera-t-on, le Parlement de Toulouse avait-t-il coutume d’envoyer des commissaires aux Etats ?

Certainement. Et cette année-là, sa délégation eut même une importance exceptionnelle. Ouvrez *L’Histoire du Languedoc*, de dom Vaissette, *continuée par Roschach* à partir de 1640. Vous y lirez que les Etats de Languedoc, siégeant à Carcassonne depuis le 31 juillet 1651,[[366]](#footnote-366) dans un but de concorde et pour mettre fin à un conflit d’attributions entre la *Cour* de France, la *Cour* de Toulouse et eux-mêmes, conflit encore aggravé par les troubles de la Fronde, dépêchèrent, en décembre, plusieurs députés auprès du Parlement de Toulouse afin de trouver une base d’accord et de paix. Le Parlement, sensible à cette démarche et pour répondre à la politesse de ces avances, nomma, le 20 décembre, une commission investie de ses pouvoirs pour se concerter avec l’Assemblée des Etats. Cette commission se composait ainsi : « le premier président de Montrabe, le président de la Terrasse, les conseillers de Papus, FRÉZALS, Caumels, Fermat (l’ami de Pascal) et Lafont, et le président aux requêtes de Torreil. » Les délégués de la Cour de Toulouse se rendirent à Carcassonne. Les pourparlers, prolongés par des détails d’étiquette et de forme avant le départ, furent assez courts à l’arrivée, la Cour de Toulouse se montrant très jalouse d’une part de ses droits d’intervention et de surveillance en matière d’élections municipales dans toute l’étendue de la province, d’autre part très jalouse aussi de ses prérogatives de contrôle, en vertu desquelles elle avait prononcé la suppression de l’Intendance de Languedoc, par mesure d’économie. La *Cour* de Toulouse était, en ceci, « ennemie des charges » et M. Frézals avec elle, naturellement. On ne s’entendit pas.

Dans les premiers jours de janvier 1652, la commission du Parlement regagna Toulouse ; et c’est alors que d’Assoucy partit de Carcassonne dans le « carrosse de Monsieur Frésart » — c’est-à-dire et pour bien dire, M. Frézals.

Maintenant, est-il douteux que Molière, dont d’Assoucy n’avait pas eu le temps « de prendre congé, » fût à Carcassonne aussi ? Il n’y a pas d’alibi possible, en vérité ! Avec quelle autre tenue d’Etats coïnciderait donc la mission du conseiller Frézals ? Ce n’est qu’à la session des Etats à Carcassonne qu’une Cour — la cour de Toulouse — a « député aux Etats cet ennemi des charges, » et il n’y a pas dans l’histoire du Languedoc d’homonyme approximatif de Frézals de nature à créer une confusion sur son identité. Donc, c’est bien aux Etats de Carcassonne, et dans les premiers jours de janvier 1652, que Molière était dans cette ville.

Il avait bien des motifs d’y être, à coup sûr ! Et tout d’abord, la présence de son premier, de son plus véritablement dévoué protecteur[[367]](#footnote-367), le comte d’Aubijoux, qui présidait cette fois l’Assemblée de Languedoc.

C’est le comte d’Aubijoux qui avait mis Molière à la mode à Toulouse, où d’Assoucy séjournait, de son côté, à peu près tous les ans, et où il avait ses amis et… ses ennemis. D’Assoucy parle, dans sa lettre à Molière, de M. Frézals comme d’un homme que Molière doit connaître. Il y a même apparence de liaison entre le conseiller et le chef de l’Illustre-Théâtre. Frézals, ceci est incontesté, avait pour amis Bernier, Chapelle et Maynard. Or, on sait l’amitié qui unissait Chapelle et Bernier avec Molière. Frézals était d’ailleurs un lettré fort distingué et un fervent admirateur des poètes. Ne fut-il pas un des deux rapporteurs du projet de pension d’honneur votée au poète Goudouli par la ville de Toulouse en 1647 ? Molière devait l’estimer pour ce motif — et pour bien d’autres, dont je parlerai une autre fois.

Que Frézals se montrât « froid » envers d’Assoucy, certes ! Il y avait de quoi. Non pas que le vilain « manteau » du burlesque bohème, ni ses manières par trop cavalières dussent inspirer à un magistrat, homme du monde, homme de goût, une attitude séparante et qui rappelât au respect des distances sociales, Frézals en cette occurrence n’eût pas été sans doute plus collet-monté que le chancelier Séguier, à qui d’Assoucy a gardé une mémorable reconnaissance pour l’avoir fait reconduire en voiture :

Grand Séguier, me fîtes l’honneur

De me renvoyer en carrosse.

Si le conseiller Frézals battait froid, c’est que d’Assoucy commençait d’avoir à Toulouse cette détestable réputation que son aventure de Montpellier devait parachever fameusement. Il avait eu déjà des démêlés avec les dames de Toulouse — et notamment avec la femme du syndic aux Etats de Languedoc, Mme Mamie ou La Mamye. Deux lettres, adressées par d’Assoucy à cette dame « vieille, laide et barbue, » donnent le ton de ces que- relies scandaleuses et qui peignent les mœurs. Le fils de La Mamye avait été débauché, disait-on, par d’Assoucy… Mais ces deux lettres, auxquelles nul moliériste n’a pris garde, sont à la fin des *Œuvres mêlées*, à côté de celle qui concerne Molière, dont elles paraissent à peu près contemporaines. J’y renvoie les curieux, et je ne les cite en passant que parce qu’elles doivent être rapprochées de la Lettre à Molière comme pièce justificative des relations déjà profondes qui existaient alors entre Molière et sa troupe (y compris d’Assoucy), d’une part — et la société Toulousaine, d’autre part.

Au point de vue chronologique, un double séjour de Molière à Toulouse est indiqué et confirmé, du reste, par des documents positifs empruntés aux archives d’Albi et de Toulouse (1647-1649)[[368]](#footnote-368).

La Lettre de d’Assoucy à Molière marque et précise une date et une étape de plus dans l’histoire des pérégrinations de Molière en Languedoc. C’est là, avant tout, la conclusion à retenir.

On ne savait pas où était Molière en décembre 1651 et janvier 1652. On le sait.

Auguste BALUFFE.

## René de Sémallé : Comme quoi la lecture de *La Vie des Saints* et la connaissance du cérémonial romain sont utiles à l’intelligence de quelques comédies de Molière

source : « Comme quoi la lecture de *La Vie des Saints* et la connaissance du cérémonial romain sont utiles à l’intelligence de quelques comédies de Molière », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome VI, no 66, septembre 1884, p. 181-187.

[1884

J’avais toujours été frappé de ce fait que deux des comédies de Molière sont basées sur l’existence de l’esclavage en Sicile, et — qui plus est — sur l’esclavage de chrétiens. Ces deux comédies sont *L’Étourdi* et *Le Sicilien*. Célie et Isidore sont toutes deux chrétiennes, l’une Sicilienne et l’autre Grecque. Je savais bien que les Siciliens avaient des captifs musulmans capturés en représailles des déprédations des barbaresques, lesquels prétendaient exercer des représailles contre les caravanes de l’ordre de Malte ; mais des esclaves chrétiens, cela me paraissait incroyable. Mon étonnement aurait pu durer toujours, et le problème de l’esclavage en Sicile ne recevoir jamais de solution, quand mon opinion de négrophile et ma vénération pour l’ordre de saint François me firent lire la vie de saint Benoît de saint Philadelphe, franciscain nègre, le seul de sa race canonisé ou mentionné dans le martyrologe romain[[369]](#footnote-369).

Ce saint religieux, fils de deux esclaves d’un seigneur sicilien affranchis par leur maître, mourut en 1589. La première représentation de *L’Étourdi* est de 1653, soixante-quatre ans après la mort du saint franciscain.

Donc l’esclavage des chrétiens existait encore soixante-quatre ans avant la première comédie de Molière. Mais — me dira-t-on — Saint Benoit était nègre ; Célie et Isidore sont de jolies blanches : or le nègre était considéré comme né pour l’esclavage, et le blanc pour la liberté.

J’étonnerai peut-être certains lecteurs en leur disant que la haine du nègre et la croyance à sa vocation spéciale pour l’esclavage sont choses aussi nouvelles qu’odieuses et dont on n’avait pas idée sous Louis XIV, lors de la promulgation de l’Edit de mars 1685 qui se trouve au commencement du fameux Code Noir, cette charte de nos Antilles jusqu’en 1830.

L’article IX de cet édit de mars 1685 punit de peines sévères les maîtres qui auront eu des enfants de leur esclave noire, à moins qu’ils ne légitiment ces enfants par mariage subséquent.

Voici le texte de l’article LVII :

Déclarons leurs affranchissements faits dans nos îles, leur tenir lieu de naissance dans nos îles, et les esclaves affranchis n’avoir besoin de nos lettres de naturalité pour jouir des avantages de nos sujets naturels dans notre royaume, terres et pays de notre obéissance, encore qu’ils soient nés dans les pays étrangers.

Comme on le voit, il n’y a dans ce premier édit aucune trace de haine contre les nègres. Le nègre affranchi et le mulâtre libre sont les égaux du blanc. La haine du nègre n’apparaît dans le Code noir qu’en 1724.[[370]](#footnote-370)

Dès lors que j’eus constaté l’existence de l’esclavage des noirs chrétiens en Sicile, j’en ai conclu celle de l’esclavage des blancs. J’eus alors l’idée d’écrire en Italie pour demander à des jurisconsultes à quelle époque l’esclavage avait été aboli en Sicile.

Mes deux correspondants, M. Castiglia, président de cassation en Italie, et M. Frédéric Lancia di Broldo, gentilhomme d’une des premières familles de Sicile et vice-président de la société historique de Palerme, me répondirent tous deux que l’esclavage n’avait été aboli légalement en Sicile qu’en 1812. M. di Broldo affirme cependant que, lors de la promulgation de la loi de 1812, l’esclavage des chrétiens blancs était depuis longtemps tombé en désuétude dans l’île.

Voici un passage de la lettre de M. Castiglia :

Ces citations suffisent pour prouver l’existence de droit et de fait des esclaves en Sicile pendant les trois derniers siècles, et il y en avait de noirs et de blancs, selon qu’ils provenaient de l’intérieur de l’Afrique ou d’autres pays ; et l’esclavage était perpétuel. La différence de religion n’y faisait rien.

Nous lisons dans la lettre de M. Lancia di Broldo :

L’esclavage était et des indigènes du pays, et des musulmans qui étaient pris par les courses.

On voit donc que, du temps de Molière, l’esclavage des chrétiens noirs et blancs et des Maures et Turcs musulmans était en pleine vigueur en Sicile.

Je crois que la comédie du *Sicilien*, qui met en présence des espagnols et des siciliens libres, des esclaves chrétiennes et des captifs turcs et maures musulmans, est un tableau vivant et exact de la Sicile au xviie siècle.

Je voudrais que cette charmante comédie, injustement délaissée, servît de cadre à une cérémonie analogue à celles du *Malade imaginaire* et du *Bourgeois-gentilhomme*, mais bien plus gracieuse. Le ballet préparé par le sénateur aurait lieu au milieu d’un amphithéâtre où siégeraient des dames et des seigneurs espagnols et siciliens. Dans une tribune présiderait le sénateur, en robe rouge ; à droite et à gauche, les invités ; au milieu, deux danseurs et sept ou huit danseuses de l’Opéra, en costumes maures, exécuteraient des danses orientales.

\*\*\*

Passons maintenant à la connaissance du cérémonial romain.

J’ai l’honneur d’être l’ami d’un des membres les plus savants de l’épiscopat français, bon théologien et l’un de nos premiers hébraïsants.[[371]](#footnote-371)

Quand mon ami, qui suivait comme moi les cours de la Sorbonne et du Collège de France, fut élevé à l’Episcopat en 1865, je fus invité à la cérémonie du sacre qui eut lieu à N.-D. de Paris, et, comme les autres invités, je reçus en entrant dans la basilique l’extrait du cérémonial romain où se trouvent les prières et cérémonies pour la consécration d’un Evêque. Les belles prières de l’église et l’ordre des cérémonies me frappèrent vivement. J’étais des plus recueillis, quand ma ferveur fit place, pendant quelques instants, à une douce hilarité.

C’est que je vis mon révérend ami prosterné et ayant sur le dos un énorme livre d’évangiles maintenu avec peine en équilibre par deux chapelains. Cette partie de la cérémonie me rappelait complètement la réception du Mamamouchi, quand le Muphti impose le Coran sur le dos de monsieur Jourdain. Je me dis d’abord que cette analogie était purement fortuite, et que probablement les musulmans avaient une consécration analogue pour les Ulémas ou les Muphtis, ou que je retrouverais cette imposition d’un gros livre dans le sacre des Rois, la prise d’habit des Religieux, ou l’armement des Chevaliers.

J’ai lu attentivement tout le cérémonial du sacre des Rois, j’ai assisté à des ordinations et à des prises d’habit, je n’ai trouvé nulle part cette cérémonie que dans le sacre d’un Evêque et la réception du Mamamouchi. Un de mes amis de Constantine, parlant arabe, m’a assuré qu’on ne mettait le Coran sur les épaules ni des Ulémas ni des Muphtis. Enfin, j’ai poussé la conscience jusqu’à lire les initiations aux 33 grades de la maçonnerie écossaise, et je n’ai rien vu de pareil. J’ai retrouvé pareille cérémonie dans un rituel à l’usage des Templiers, mais c’est encore pour la consécration d’un Evêque.

Après avoir constaté que rien d’analogue n’existait dans aucune réception, consécration ou initiation, j’ai relu le cérémonial romain et la cérémonie du *Bourgeois gentilhomme*, et j’ai fait le tableau suivant :

|  |  |
| --- | --- |
| I. *Profession de foi.*  Credis quia secundum…  Croyez-vous, selon la portée de votre esprit, la Sto -Trinité : Père, Fils et Saint-Esprit… | I. *Profession de foi.*  Dice Turqué qui star quista… |
| II. *Livre sur les épaules*.  L’évêque officiant étant debout devant son fauteuil, celui qui doit être sacré va se mettre à ses pieds, et le consécrateur, aidé par les 2 évêques assistants, lui met le livre des Evangiles sur les épaules, en le faisant un peu appuyer sur sa tête, et ce livre demeure toujours en cet état, ouvert derrière lui, soutenu par un de ses chapelains jusqu’à ce qu’on le prenne pour le lui faire toucher, après l’onction des mains. | II. *Livre sur les épaules*.  Les 2 autres dervis amènent M. Jourdain et le font mettre à genoux, les mains par terre, de façon que son dos, sur lequel est mis l’Alcoran, sert de pupitre au Muphti. |
| III. On lie la tête de celui qui doit être sacré avec une bande de toile blanche autour de sa tonsure. | III. Donar turbanta… |
| IV. Accipe baculum pastoralis officii… | IV. Pigliar schiabbola. |

Je dois faire observer que le cérémonial romain admet deux actes de plus que *Le* *Bourgeois gentilhomme*. Je les désignerai par les chiffres 3 *bis* et 4 *bis* :

3 *bis.* Après avoir roulé la bande de toile en forme de turban autour de la tonsure, le consécrateur fait l’onction avec l’huile sainte.

Ceci n’a pas d’analogue dans Molière, nous dirons pourquoi.

4 *bis*. Imposition de la mitre au nouvel évêque.

Cette cérémonie manque dans Molière, pour la bonne raison que, le bourgeois gardant le turban, on ne peut rien ajouter à cette coiffure : la mitre remplace la bande de toile après l’onction faite.

Molière n’a pas parodié l’onction sainte, parce que c’est en cette onction que consiste le sacrement de l’Ordre reçu dans toute sa plénitude par le nouvel Évêque.

Parodier cette onction aurait été un jeu sacrilège auquel répugnait probablement la conscience de Molière, et que, en tout cas, la prudence lui déconseillait.

Je crois donc qu’il y a de l’exagération dans ce passage d’un savant critique : « 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. »

Le gamin qui soufflète un de ses camarades en lui disant qu’il le confirme, ne commet pas un sacrilège. Il en serait autrement s’il oignait le front de l’enfant avec de l’huile, en prononçant les paroles sacramentelles.

Molière, par conviction ou par prudence, a précisément supprimé de sa cérémonie ce qui constitue l’essence du sacrement.

Je n’ai jamais entendu dire que les Espagnols aient joué les choses saintes quand ils vivaient sous l’œil scrutateur de l’Inquisition. Cependant, *Peor esta que estaba (Dental en pis),* une des comédies de Calderon, prêtre et auteur dramatique, finit par ces mots que lance au public le *gracioso* : « *Ite, comœdia est* ! »

René de SEMALLÉ.

## Auguste Baluffe : Correspondance. À M. Fritsche

source : « À M. Fritsche », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome VI, no 66, septembre 1884, p. 188.

[1884

Paris, 5 juillet 1884.

Un dernier mot.

Non, je ne veux pas que la vérité ait des frontières ; mais le patriotisme éclairé doit mettre des bornes à cette béate confiance qu’on a trop chez nous dans l’érudition allemande — parce qu’elle est allemande !

Le cas de M. Fritsche est venu prouver, à propos de Molière, ce qu’en vaut l’aune parfois.

Il aura comporté son enseignement jusqu’au bout.

La science allemande — pour l’exportation en France — est si bien habituée à se faire accepter quand même, qu’on a vu M. Fritsche insinuer, avec le sentiment naïf d’une supériorité parfaite, que Molière n’avait peut-être pas bien connu lui-même le sens étymologique de « Sganarelle » en créant, selon lui, ce nom d’après l’italien ! (*Moliériste* de mai).

Et que voyons-nous encore dans la dernière lettre du même Mr Fritsche ? Avec l’inconscience ingénue que donne sans doute l’habitude de l’infaillibilité, le polyglotte poméranien, au milieu d’un énorme entassement d’arguties hétéroclites tendant à nier mon étymologie languedocienne dudit Sganarelle[[372]](#footnote-372), laisse échapper cet aveu : « Du reste, le dialecte des anciens vaudois vous donne raison. »

Il n’a pas l’air de se douter que le dialecte des anciens Vaudois et le dialecte Languedocien de tous les temps n’en font qu’un.

Le cours de provençal professé par M. Hermann Fritsche méritait de finir par là.

Auguste BALUFFE.

# Tome VI, numéro 67, octobre 1884

## Henri de Lapommeraye : Molière au village. La puissance du comique. — L’art et la nature

source : « Molière au village », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome VI, no 67, octobre 1884, p. 195-203.

[1884

J’ai présidé, ces jours derniers, la distribution des prix dans une petite école de village, qui compte soixante élèves, filles et garçons.[[373]](#footnote-373)

Le village a trois cent soixante-quinze habitants, dont près de deux cents étaient présents à la cérémonie.

Pour moi, il n’y a pas de petite fête scolaire. En matière d’enseignement tout me semble grand, important.

Avant la remise des récompenses, les élèves ont récité quelques morceaux classiques, fables, narrations, et notamment trois scènes de Molière.

Oui, trois scènes de Molière ! Je signale cela à mon ami Georges Monval.

À parler franc, je crois bien que l’on voulait ainsi surtout être agréable au président de la cérémonie, qu’on sait être passionné pour ce génie si français ; mais l’on a réussi au-delà de ce qu’on pouvait supposer, car cette audition a été pour moi un utile sujet d’étude, une source abondante d’observations, et je ne crois pas inutile de transmettre ces réflexions aux amis du théâtre et de Molière.

Je compte bien tout d’abord que l’on ne fera pas un grief à l’instituteur d’avoir, avec autorisation d’ailleurs, inscrit du Molière sur son programme. Les scènes choisies étaient prises dans *Les* *Femmes savantes*, *L’Avare*, deux chefs-d’œuvre desquels on peut tirer de si bonnes et si pratiques leçons, et dans *Les* *Fourberies de Scapin*, qui offrent certes moins de moralité, mais qui, tout en faisant résonner la note gaie, permettent encore, si l’on est habile, — le maître de l’école, M. Jacquin, est un excellent pédagogue et un esprit très ouvert, — de montrer que les fourbes subissent toujours le châtiment de leur vice.

Tout moliériste ardent que je suis, j’admets que pour de jeunes cerveaux, tout ne convient pas dans Molière, et je n’aimerais pas — sans bégueulerie — entendre débiter devant tout le monde *Sganarelle*… *L’Imaginaire.*

Mais le choix des scènes était intelligent, et je vais vous dire l’effet que ces scènes ont produit sur un auditoire pour la majorité duquel — au moins soixante sur cent — elles étaient nouveautés.

Ce compte-rendu du théâtre à la campagne — puisque Paris chôme — et de Molière au village m’a paru bon à faire.

On commença par *Les* *Femmes savantes*.

C’était la scène sixième de l’acte deux, où Philaminte chasse sa servante Martine parce que

Elle a, d’une insolence à nulle autre pareille,

Après trente leçons, insulté son oreille

Par l’impropriété d’un mot sauvage et bas

Qu’en termes décisifs condamne Vaugelas.

On sait avec quelle verve répond Martine, et combien est comique l’effarement du pauvre Chrysale.

Le rire a donc retenti sonore en toute la salle, sans que les personnes présentes aient pris leur parti dans la fameuse querelle qui vient de s’élever récemment dans le monde littéraire, au sujet des *Précieuses ridicules*. Une précieuse ? Nous n’étions pas vingt qui sachions bien ce que c’est ; mais tout le public grands et petits — comprenait à merveille la justesse et le plaisant des réponses de la brave Martine. Voilà qui suffisait.

La force des vrais génies littéraires, c’est qu’ils s’imposent aux esprits les moins cultivés et les moins préparés, tant leurs idées apparaissent claires, saisissantes et justes.

Ma satisfaction a encore été plus grande à l’audition de la scène ve de l’acte trois de *L’Avare*, dans laquelle maître Jacques, Harpagon et Valère sont en présence et débattent le menu du souper que doit donner l’avare.

Là, voyez combien il faudrait — à ce qu’il semble — savoir au préalable de choses pour saisir la situation. Il faudrait être informé : 1o que maître Jacques cumule, dans la maison d’Harpagon, les fonctions de cocher et de cuisinier ; 2o que Valère feint de partager les sentiments de l’avare, afin d’entrer plus avant dans sa confiance ; 3o que Harpagon, tout avare qu’il est, mène encore un certain train de maison et qu’il voudrait sauver les apparences. Je n’insiste pas ; on sait qu’il y a nombre de nuances dans cet admirable dialogue entre le maître et son serviteur.

Or, les assistants — j’excepte toujours la minorité de l’auditoire — ne se doutaient nullement de tout cela et n’étaient même pas aidés par le costume qui, au théâtre, est un adjuvant si précieux pour l’impression. Ainsi il est fort drôle de voir maître Jacques ôter sa casaque de cocher et paraître en cuisinier quand il s’agit du repas, puis remettre sa casaque de cocher quand il s’agit des chevaux.

Dans mon village, les jeunes interprètes de Molière n’étaient point costumés : c’est interdit, paraît-il, et je ne blâme point cette interdiction ; de sorte que maître Jacques n’avait l’extérieur ni d’un cocher ni d’un cuisinier ; Valère n’avait point la mine d’un homme qui se joue d’un autre ; Harpagon n’avait point les traits du vilain personnage qu’il est.

Malgré cette absence d’habits et d’apprêts, les applaudissements et les éclats de gaieté accueillaient chaque réplique.

Et comme maître Jacques a été acclamé quand il a dit en parlant de ses chevaux :

Il leur vaudrait bien mieux, les pauvres animaux, de travailler beaucoup, et de manger de même. Cela me fend le cœur, de les voir ainsi exténués ; car enfin, j’ai une tendresse pour mes chevaux, qu’il me semble que c’est moi-même, quand je les vois pâtir. Je m’ôte tous les jours pour eux les choses de la bouche ; et c’est être, monsieur, d’un naturel trop dur, que de n’avoir nulle pitié de son prochain !

J’ai vu quatre ou cinq charretiers de ferme qui avaient, à ce moment, la larme à l’œil, et ils trouvaient que Molière connaissait bien l’humanité.

Mais ma joie a été au comble quand j’ai constaté l’immense succès obtenu par *Les* *Fourberies de Scapin*, comédie compliquée, s’il en fût.

Mes villageois ont été placés brusquement, sans préparation, au beau milieu de cette comédie, à la scène onzième de l’acte deux ; c’est celle où Scapin raconte « au seigneur Géronte » que « Monsieur son fils » est menacé d’être emmené sur une galère par « un jeune Turc », à Alger.

Comment vont-ils être ainsi *au point* ? Comment vont-ils se divertir d’un épisode qui se rattache en somme à ce qui précède et à ce qui suit ? Voilà ce que je me demandais.

Eh ! bien, les rires ont été encore plus nombreux que dans les récitations précédentes.

Ah ! C’est qu’il y a le fameux : « Que diable allait-il faire dans cette galère ? »

Oui ! Mais il y a façon aussi de lancer cette répétition. N’est-ce pas là qu’on guette les débutants pour juger de leur art de diction ?

D’abord, — ont soin de dire les professeurs, — on doit prendre un air simplement interrogatif : « Que diable allait-il faire dans cette galère ? »

Puis le dépit pointe : « Que diable allait-il faire dans cette galère ? »

Et quand il s’agit de trouver les cinq cents écus, la colère s’accentue : « Mais que diable allait-il faire dans cette galère ? »

Or, il faut se dépêcher ; le jeune Turc attend : « Ah ! Maudite galère ! »

Enfin le seigneur Géronte lâche l’argent et pousse des soupirs déchirants : « Que diable allait-il faire dans cette galère ? Ah ! Maudite galère ! Traître de Turc, à tous les diables ! »

Cette progression fait ordinairement le sujet de leçons répétées et elle est piochée, — comme on dit en argot théâtral — par tous les Géronte du Conservatoire et des théâtres subventionnés.

Le Géronte du village n’avait rien pioché du tout. C’est un enfant éveillé, mais qui, dans les derniers jours de l’année scolaire, est allé plus aux champs qu’à la classe ; il ne pouvait guère recevoir, pour la déclamation, nombreux conseils de l’instituteur ; en outre, il n’avait pas grande envie, sans doute, de les écouter et de les suivre à la lettre. Son instinct a fait plus que le reste et il lançait à la bonne franquette ses : « Qu’allait-il faire dans cette galère ? » Foin de la progression ; ignorées, les ficelles du métier ! Va comme je te pousse !

Et nonobstant, tout le monde de se tenir les côtes à chaque retour de la phrase célèbre. C’était irrésistible !

Pour moi, je riais aussi fort que les autres, comme si j’entendais la voix mordante de tel sociétaire de la Comédie-Française et voyais la mine d’un acteur consommé ; Molière me divertissait, me charmait dans cette modeste salle d’école, tout comme il l’eût fait dans sa belle maison de la rue de Richelieu, tout comme il le faisait jadis dans les granges, à la lumière de six graisseuses chandelles.

Puissance merveilleuse du génie !

Et les jeux de scène n’avaient pas besoin, pour réussir, d’avoir été étudiés, combinés, soulignés ! Vous pensez bien que nos écoliers les ont à peine indiqués ; mais là encore le texte a suffi ; aucune finesse n’a été perdue et le public a tout goûté, comme un vieil habitué de l’orchestre des Français. Or, il y avait bien dans cette école — sans compter les enfants — cinquante personnes qui n’ont jamais mis les pieds dans une salle de spectacle.

Que vient-on donc nous parler toujours de l’absolue nécessité de la mise en scène, de l’importance des décors ? Ces interprètes improvisés de Molière jouaient dans un espace si petit, qu’on n’y aurait pu placer deux des fauteuils solennels du Théâtre-Français. Le décor ? Quatre murs ornés d’ *a b c d*, de cartes de géographie et de tableaux d’histoire naturelle ; un fond, il est vrai, merveilleux, tout de verdure ensoleillée, mais ne donnant pas l’idée du salon de Philaminte.

Cela importait peu, et l’esprit de Molière supplée à tout, tient lieu de tout.

Et je me disais qu’on a bien tort de tant dépenser d’argent, en certains théâtres, pour *remonter à neuf* des pièces qui ont l’incessante nouveauté et l’éternelle beauté des chefs-d’œuvre.

Et je pensais que peut-être on *ergotait* beaucoup trop sur tel ou tel passage de nos auteurs, cherchant à le mettre plus en relief par telle ou telle intonation, accompagnée de tel ou tel geste.

Dieu me garde de dédaigner le labeur, la science, l’art, et de croire que la nature peut être l’unique maîtresse et doit être la seule inspiratrice ; mais je voudrais qu’on fût bien persuadé que, sciemment ou même inconsciemment, les écrivains de race ont donné à leurs idées une telle force, qu’elles parcourent le chemin qu’elles doivent parcourir, sans que l’instrument ait besoin d’une précision absolue et d’une perfection rare.

Qu’il y ait une académie et une école modèle où l’on développe les dons de nature, rien de mieux ; mais qu’on ne craigne pas de livrer, même dans des conditions ordinaires, les belles productions de notre littérature nationale à l’admiration des illettrés, car il y aura là encore un élément sérieux d’instruction et d’éducation.

Plusieurs directeurs de province m’ont dit : « Nous ne pouvons pas représenter le répertoire classique, parce que cela exigerait pour nos troupes de trop longues études. » Allons ! Soyez audacieux et de bonne volonté. Les auteurs aideront les acteurs. Certes, des pièces médiocres ont besoin du talent de comédiens éminents pour dissimuler leurs faiblesses ; mais il n’en est pas de même des chefs-d’œuvre. La tragédie, je le concède, s’accommode mal de la médiocrité ; mais la comédie, surtout celle de Molière, résiste à des interprétations ordinaires. Est-ce que *Tartuffe* n’a pas toujours, toujours un éclatant succès, si déplorable qu’en soit l’exécution ? Victor Hugo demande, dans son livre sur *Shakespeare*, qu’on fasse connaître Shakespeare dans tous les villages de France, et Molière dans tous les villages d’Angleterre ; évidemment le grand poète ne suppose pas qu’il y aura assez de Sarah Bernhardt et de Mounet-Sully pour personnifier partout en France *Desdémone* et *Othello* ; mais Victor Hugo a, ce qui manque à bien des gens, — et non pas des moindres parmi ceux qui ont la garde de l’art dramatique, — Victor Hugo a confiance dans la puissance comique ou tragique d’un Molière, d’un Shakespeare.

Je ne propose pas d’ouvrir une salle de spectacle dans chaque village, ni d’y créer une chaire de littérature ; l’école est suffisante, et l’instituteur en sait bien assez pour révéler à ses élèves les splendeurs du génie français et même du génie étranger. Mais que cet instituteur ne néglige aucune occasion d’accomplir ce devoir, et que ces récitations, sans oripeaux de carnaval, sans tréteaux de foire, se renouvellent le plus possible. Les récitants et les auditeurs y gagneront, les uns en se familiarisant davantage avec le style des modèles de la langue française, les autres en entendant des pensées et envoyant s’animer des créations jusqu’alors inconnues pour eux.

Par cette fréquentation des grands esprits, les humbles esprits grandiront ; on n’engendrera ainsi ni des rêveurs, ni d’impertinents demi-savants ; on élargira seulement les cerveaux afin d’y mettre plus d’idées saines, sages, pondérées et pratiques.

Et pour être les truchements de ces idées, les agents de ce progrès, que faut-il ? De simples petits écoliers de douze ans, conviant, sans prétention, leurs parents et leurs amis à ce festin toujours servi qu’offrent les maîtres somptueux de notre littérature nationale.

Voilà à quoi je pensais en écoutant les élèves de l’école du village, et en voyant leurs papas et leurs mamans applaudir les scènes écrites par le fils du tapissier du Roi.

Henri de LAPOMMERAYE.

1er Septembre 1884.

## Auguste Baluffe : Simples notes à propos du *Dépit amoureux* [*premier article*]

source : « Simples notes à propos du *Dépit amoureux* », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome VI, no 67, octobre 1884, p. 204-217.

[1884

Sommaire : Le comte de Bioule et non de Bieule. — L’évêque de Viviers, président des Etats, était le beau-frère du comte de Modène. — Comme quoi les Etats n’avaient pas tout à fait tort de refuser d’avance toute gratification à Molière. — L’ordre de la Province. — Erreur de M. Bazin. — Molière en route pour Bordeaux. — Indices du retour de Molière. — Défaut absolu de preuves sur la date du séjour de Molière à Béziers. — Le comédien Macmahon.

I. — « Il n’y a pas de petit scrupule en histoire littéraire », a dit Sainte-Beuve. En ce qui a trait à Molière, la passion de l’exactitude est poussée très loin, comme de juste ; mais ne dépasse-t-elle pas le but quand elle en arrive à rectifier des erreurs… qui n’en sont pas ?

Exemple : M. Eugène Despois, dans une note[[374]](#footnote-374) copieuse sur les Etats tenus à Béziers, ayant occasion de parler du lieutenant du Roi qui les « tenait », le nomme le comte de *Bioule* ou plutôt de *Bieule*. Et comme cette note affecte un grand appareil critique, comme M. E. Despois déclare avoir consulté pour la rédiger « M. Cornet-Peyrusse qui s’occupe en ce moment d’un travail sur les Etats de Languedoc, » comme M. E. Despois cite la *Correspondance administrative* éditée par M. Depping, il est tout naturel d’ajouter foi à la précision rigoureuse de ses renseignements. M. Larroumet s’y est laissé prendre. Renchérissant même sur la rectification discrète de M. E. Despois, M. Larroumet affirme que « Bioule est une erreur pour Bieule »[[375]](#footnote-375). Or, l’erreur n’est ici que dans la correction elle-même.

Voici pourquoi et comment. *L’Armorial* de Béjart, composé précisément pour rectifier les erreurs courantes d’alors sur les noms et les titres des « barons siégeant aux Etats de Languedoc » et si bien approuvé des intéressés que ses deux parties, l’une publiée et distribuée pendant la session de 1655-56 à Montpellier, l’autre publiée et distribuée pendant la session de 1656-57 à Béziers, obtinrent chacune une gratification considérable de l’Assemblée (1500 livres furent allouées à la première, 500 livres à la seconde), *L’Armorial* de Béjart, dis-je, n’enregistre et ne connaît que : « de *Bioule* ». De son côté, l’historien le plus autorisé du Languedoc, le savant dom Vaissète, dont l’admirable ouvrage a été écrit sur les très volumineux et très authentiques documents d’archives recueillis dans toute la province par ordre de Colbert, dom Vaissète n’écrit jamais que : « *de Bioule.*» Enfin, la *Correspondance administrative*, que M. E. Despois n’a lue ni dans les originaux ni au complet, porte, il est vrai, une légère variante, mais qui ne tire pas à conséquence en cette affaire ; elle met *de Bioulle*, et cela dans les lettres adressées par Louis XIV à « Monsieur le comte de Bioulle » en personne. J’ai là, sous la main, la copie absolument exacte de deux de ces lettres[[376]](#footnote-376) dont j’ai vu, tenu et lu les originaux aux archives de Béziers et qui sont datées des 21 décembre 1650 et 7 mars 1656. Une *l* de plus ou de moins à *Bioule* n’en fait jamais *Bieule.*

J’ai eu à cœur de mettre les points sur les *i* dans cette petite question, ne fût-ce que pour épargner aux érudits étrangers, qui profitent de tout, le mérite facile d’ouvrir un Dictionnaire historique (Moréri, Corneille, d’Expilli, etc.) et de nous apprendre qu’il existait, au xviie siècle, dans le diocèse de Cahors, en Quercy, une « terre et seigneurie », appelée absolument *Bioule*, d’où le comte de Bioule tirait son nom.

II. — Il y avait une double présidence aux Etats de Languedoc. L’une, celle du Roi, exercée par lui-même ou son représentant, était essentiellement de suzeraineté hiérarchique. L’autre, celle que les Etats se donnaient eux-mêmes, était la véritable présidence parlementaire. Elle était traditionnellement dévolue à l’archevêque de Narbonne, de ce fait qualifié « président-né des Etats. »[[377]](#footnote-377) La session de 1656-57, en l’absence de Claude de Rébé, infirme et vieux — une bulle du pape Alexandre VII, datée du 18 décembre 1656, désigna François Fouquet, évêque d’Agde, comme son coadjuteur et son successeur éventuel, — cette session fut présidée par « l’évêque de Viviers », comme tout le monde le répète, mais sans ajouter cette particularité, qui a bien son intérêt : qu’il se nommait Louis-François de la Baume de Suze, et était le très proche parent, le frère (d’un autre lit) de Marguerite de la Baume de Suze, la femme légitime du comte de Modène délaissée pour Madeleine Béjart.[[378]](#footnote-378) Le « président-né » ayant la police tant extérieure qu’intérieure de la réunion des Etats, reste à savoir si la troupe de Molière, Madeleine Béjart comprise, pouvait compter sur de grandes sympathies de la part de M. de Viviers ? Dans tous les cas, il est certain que des comédiens, même la Béjart mise de côté, ne gagnaient pas au change en n’ayant pas Claude de Rébé aux Etats. Indulgent, obligeant et bon, Claude de Rébé favorisait les artistes, les acteurs comme les autres. C’est même à son école et à son exemple que Fléchier, qui séjourna à Narbonne de 1653 à 1659, apprit sans doute cette honorable tolérance dont il ne se départit jamais envers les gens et les choses de théâtre.

III. — Pour plus d’une raison les circonstances étaient mauvaises, pour Molière et sa troupe. Que le beau-frère de M. de Modène fût président des Etats, la coïncidence pouvait avoir ses désagréments, mais qu’il ne faut pas exagérer. Le plus fâcheux, c’était l’irritation extraordinaire causée aux députés du Languedoc par « les remontrances et réquisitions royales », en vertu desquelles la province, où « des villages étaient entièrement ruinés, »se voyait menacée d’une augmentation nouvelle des garnisons à sa charge. C’est là ce qui devait nuire aux comédiens, et les priver, par nécessité d’économie, des libéralités et gratifications naguère généreusement accordées, « directement ou indirectement. » On peut se rendre compte de la mauvaise humeur des députés du Languedoc en lisant le discours,[[379]](#footnote-379) plein d’atténuations insidieuses, prononcé à cette occasion par l’intendant de la justice, Claude Bazin de Bezons. Ce discours n’est pas seulement une pièce historique, c’est aussi une œuvre littéraire.

N’oublions pas que Claude Bazin de Bezons occupait depuis 1643 le fauteuil du chancelier Séguier à l’Académie française, où Boileau devait à son tour lui succéder en 1684.

Ajoutez à ce qui vient d’être dit pour expliquer l’attitude des Etats envers Molière qu’après tout, ce qu’on a appelé la « lésinerie » des Etats[[380]](#footnote-380) était un rappel à l’ordre — à « l’ordre de la Province. » L’ordre de la Province, c’est-à-dire, ici, le règlement des sessions, obligeait les villes où siégeait l’Assemblée annuelle à héberger à leurs frais et dépens, le mandataire en premier, « le premier homme du Roi, » lui et « sa suite ». Officiers, gardes, domestiques, attachés au « député du Roi, » formaient cette suite ordinaire, qui, pour Conti, s’élevait au chiffre de « 200 personnes. » Les comédiens étaient compris dans les domestiques, et avec les domestiques ils avaient la gratuité du logement « dans les hôtelleries, » tandis que le personnage officiel qui tenait les Etats était reçu avec ses officiers chez les plus riches « habitants. » Conti ne tenant pas les Etats de Béziers et le comte de Bioule n’ayant sans doute pas eu à prendre « les comédiens de son Altesse » sous son pavillon en les mettant de sa suite, d’autant plus qu’ils n’étaient pas en Languedoc à l’ouverture des Etats, Molière et ses camarades devaient être logés à l’enseigne de tout le monde. Les Etats étaient, en somme, fondés à ne pas vouloir les indemniser « ni directement ni indirectement, » puisque les comédiens auraient pu, probablement, comme d’usage être compris dans le programme des fêtes et dans les frais de réception incombant à la ville de Béziers, s’ils s’étaient entendus avec M. de Bioule, qui les avait pris déjà en 1650-51 à la session des Etats à Pézenas, je le crois du moins.

Quand on sait d’une part que Molière était alors dans une situation assez prospère pour n’avoir pas besoin d’une indemnité, et quand, d’autre part, on songe que les plus petits villages étaient écrasés de dettes à cause des incessants et innombrables « mouvements de troupes », on excuse un peu les Etats, car un sentiment d’humanité inspirait au fond leur conduite. Pour un seul trimestre (les chiffres sont éloquents), la petite communauté d’Abeilhan paya « 2066 livres, 13 sous, 4 deniers ! » Du reste, Molière ne paraît pas s’être offensé des procédés employés à son égard pour lui refuser d’avance toute gratification, puisque la première représentation du *Dépit amoureux* n’eut pas moins lieu à Béziers. Et d’ailleurs, l’allocation de 500 livres à Béjart, pour son *Armorial*, ne prouve-t-elle pas que les Etats n’étaient pas au fond hostiles à Molière, par esprit de « vengeance » sur « les créatures » de Conti, vengeance qu’aurait motivée, dit-on, « la dureté militaire avec laquelle le prince avait accoutumé de les traiter ? » Cette dureté et cette vengeance, je le crains, sont de pure invention. La lecture des procès-verbaux des sessions eût certainement fait changer M. Brunetière d’avis et de langage sur ce point. Encore une fois, qu’on lise le discours de Bazin de Bezons, et on verra sur quel ton de politesse infinie et flatteuse on parlait, même au nom du Roi et de la loi, aux députés languedociens, qui naguère et plus d’une fois, même sur les bancs des évêques, avaient jeté comme une menace, à la face des commissaires du Roi, l’exemple et le nom terrifiant de Cromwell ! Conti mettait, dans ses rapports avec eux, plus de formes qu’on ne pense.

IV. — M. Bazin, l’historien de Louis XIII, l’auteur souvent plus convaincu que convaincant des *Notes historiques sur Molière*, a négligé d’appliquer l’histoire locale, comme il l’avait essayé pour l’histoire générale, au contrôle et à la révision des dates et des faits dans la biographie de Molière. Une de ses erreurs, et qui n’est pas la plus importante, certes, est presque textuellement reproduite dans le dernier numéro du *Moliériste ;* c’est quand il dit que « dès le printemps de 1656, le prince de Conti avait quitté la province pour se rendre à la Cour, et ne retourna plus de longtemps en Languedoc. » Il résulte, d’abord, d’un document tiré des archives de Narbonne et publié ici même par M. Georges Monval (*Moliériste* du 1er avril 1881), que « son Altesse » devait se rendre à Bordeaux « à son retour de Paris » où ses « comédiens », c’est-à-dire, Molière et ses camarades, allaient « l’attendre. » Molière était en effet en route pour Bordeaux à partir du 24 février 1656, et il est à présumer qu’il n’allait pas l’y attendre indéfiniment. Rien n’atteste, il est vrai, que Conti ait été à Bordeaux en 1656, mais il est certain qu’il ne se passa pas « longtemps » sans que Conti revînt en Languedoc. Il fit sa villégiature d’été à la Grange-des-Prés, où l’abbé de Ciron avait pris la place de l’abbé Rouquette, comme directeur de conscience. À la date du 15 mai 1657, s’en revenant de Pézenas à Paris comme à peu près tous les ans, il écrivait de Lyon à l’abbé de Ciron resté à Pézenas : « Il y a ici des comédiens qui portaient autrefois mon nom : je leur ai fait dire de le quitter, et vous pensez bien que je n’ai eu garde d’aller les voir. » Conti commençait à renoncer à Satan, à ses pompes et à ses œuvres ; et c’est à sa conversion inattendue que semble s’appliquer cette réflexion de Fléchier, toujours du côté de Molière en face de Tartuffe : « Un homme qui ne peut plus faire de figure dans le siècle prend souvent le parti de s’ériger en dévot. » Désormais Conti n’allait plus, ou presque plus, quitter la Grange-des-Prés, sauf pour remplir ses fonctions de gouverneur de Guienne.

V. — Molière était-il à Béziers à l’ouverture de la session des Etats ? De nombreux indices en font douter, et plus que douter. Parti de Pézenas après le 24 février 1656, il avait fait demander, « le 26 février », aux consuls de Narbonne, la salle de l’hôtel de ville, pour y donner des représentations pendant « quinze jours. » Le document municipal enregistrant cette demande ne fixe pas les dates initiale et finale de cette quinzaine. Ce qu’on peut affirmer, c’est que « le 5 mai 1656 » Molière et Madeleine Béjart étaient à Narbonne, en présence du « juge royal » de Portel, pour s’entendre avec Dufort et Cassaignes — deux simples usuriers qu’on a pris pour des espèces de bienfaiteurs de Molière — au sujet d’une dette de 5 000 livres contractée par Conti envers Molière, et dont Cassaignes et Dufort étaient payés pour se porter caution (Je parle de cette affaire comme si je la connaissais, et je crois la connaître. Passons). Donc, « le 5 mai » Molière était à Narbonne. Combien de temps mit-il pour se rendre à Bordeaux, et, une fois-là, combien de temps y séjourna-t-il ? Je l’ignore, mais je soupçonne fort qu’il en repartit le 6 décembre. Je dirai pourquoi dans un instant. Une rectification avant d’aller plus loin.

En commentant le très curieux document des archives de Narbonne qui constate la marche de Molière sur Bordeaux, notre excellent directeur (page 23, no d’avril 1881) a observé qu’ainsi se trouve indiquée « l’année exacte du voyage de Molière à Bordeaux. » Je crois savoir que l’opinion de M. Georges Monval n’est pas loin de se modifier sur ce point. Quant à moi, je suis convaincu que depuis son départ de Paris et tant que le duc d’Epernon fut gouverneur de Guienne, c’est à dire jusqu’en octobre 1650, Molière fit annuellement « le voyage de Bordeaux. » Au moment même où le duc d’Epernon était révoqué, Molière semble avoir parcouru toute la Guienne et être allé à Bordeaux avec la cour de la Régente. Il se rapprocha ensuite de Paris, où il était en effet en avril 1651. C’est alors, en passant à Taillebourg, que d’Assoucy décocha au marquis du lieu son épigramme « sur le seigneur gascon de Taillecour », à cause sa ladrerie. Revenons.

J’ai dit que je soupçonnais le 6 décembre d’être la-date à laquelle Molière quitta Bordeaux pour retourner en Languedoc, aux Etats de Béziers. La lettre suivante, retrouvée par M. G. Tholin, archiviste départemental du Lot-et-Garonne, me semble significative. Le marquis d’Epinay de Saint-Luc, lieutenant du Roi en Guienne, écrit de Bordeaux le 5ème décembre 1656, aux consuls d’Agen :

Messieurs les Consuls, une troupe de comédiens qui a demeuré quelque temps en cette ville, à la satisfaction de tous ceux qui les ont ouïs déclamer, s’en allant en la vôtre, m’a demandé de vous recommander leurs intérêts dans le séjour qu’ils y feront. Je vous prie de les bien traiter et de les appuyer dans les choses qui dépendront de l’autorité de vos charges, à quoi je m’assure que vous vous conformerez et que vous me croirez toujours, messieurs les Consuls, votre très affectionné à vous servir.

Saint Luc[[381]](#footnote-381)

Cette lettre arriva à destination « le neuvième dudit mois », comme le *Journal des consuls* l’enregistre, c’est à dire que les comédiens recommandés étaient à Agen à cette date. M. Magen, un de nos érudits les plus distingués, n’a pas admis qu’il s’agît de Molière : « À la lecture de ces documents, dit-il, le nom de Molière s’offre naturellement à l’esprit ; mais les faits contredisent cette idée. Molière, à la date indiquée, ne pouvait venir à Agen, pas plus qu’y arriver par Bordeaux, puisqu’il était en Languedoc, où il avait séjourné plus de trois ans (Juillet 1653-ct décembre 1656). »

On voit que M. Magen s’est fait ici un argument de sa propre erreur. Molière pouvait si bien venir de Bordeaux, qu’il ne pouvait même guère venir d’ailleurs. D’autres ont imaginé qu’il aurait pu être allé, non à Bordeaux, mais à Lyon. Quand on ne trouve pas trace de Molière, c’est assez une habitude prise de l’envoyer faire un tour à Lyon. Ce n’est pas le cas. Molière a fait savoir en février qu’il allait à Bordeaux en montrant qu’il en prenait le chemin ; on croit le retrouver à Béziers le 16 décembre : c’est apparemment qu’il en était revenu. D’Agen à Béziers, c’est une affaire de trois à quatre jours de marche à petites étapes : on avait sept jours pour faire le chemin. Il y a donc correspondance de temps et de lieu pour supposer que c’est bien Molière et ses camarades que le marquis de Saint-Luc avait recommandés.

Au surplus, est-il vraisemblable que Molière eût été à Béziers durant les premières semaines de la session des Etats, sans que d’Assoucy en fit mention ? Molière à Béziers aurait ôté à d’Assoucy tout sujet de prêcher misère et de se plaindre que parmi tous les gentilshommes de la province, il n’y en eût aucun pour l’héberger et fêter comme jadis, comme l’année précédente. L’évêque de Béziers, seul, reçut d’Assoucy à sa table ; même après la scandaleuse affaire de Montpellier, ce prélat ne cessa point de la traiter en ami. Molière à Béziers n’eût pas été, certes, plus regardant. Dans la suite, quand d’Assoucy fut mis en prison, Béjard se fit un devoir de le secourir et de lui témoigner le dévouement le plus affectueusement généreux.

Mais, dira-t-on, il y a dans les *Aventures* de d’Assoucy une chanson en deux couplets, dont le premier aurait été fait par Molière « à Béziers. » Sans doute, Molière et d’Assoucy se trouvèrent ensemble à Béziers, et plus d’une fois, cinq ou six peut-être, mais pas en novembre et décembre 1656…

Reste à savoir si rien ne démentira tôt ou tard la pétition de principe qui fait considérer la troupe de Molière comme étant celle dont l’assemblée des Etats refusa les billets de faveur le 16 décembre. On croit à l’identité, j’y crois aussi, mais la preuve ? Elle risque de se faire attendre longtemps.

VI. — Il n’existe absolument aucun document authentique concernant Molière dans les archives de Béziers. Croire et prétendre qu’on n’a rien découvert parce qu’on n’a pas cherché, c’est s’exposer à se faire répondre qu’on n’en sait rien. Avec le concours de l’honorable M. Palmade, alors archiviste-bibliothécaire de la ville, celui qui écrit ces lignes a procédé, à diverses reprises, à un tel dépouillement des archives que je doute qu’il se refasse jamais plus consciencieusement. Aussi, l’an dernier, quand mon excellent compatriote et ami M. Charles Labor a eu la gracieuse attention de me faire lire son discours académique, quelques jours après l’avoir prononcé, n’ai-je pas eu le plaisir de partager ses illusions sur l’authenticité de la date et du lieu assignés par lui à la première représentation du *Dépit amoureux* à Béziers. Ce n’est pas le désir qui m’en a manqué, et je n’aurais pas attendu si longtemps pour entretenir les lecteurs du *Moliériste* d’une trouvaille dont un tel ami aurait eu le mérite et l’honneur. Par malheur, rien selon moi ne justifie les conclusions nouvelles qu’il a cru pouvoir tirer de faits connus, soit quant à la date, soit quant au lieu.

Le seul et unique document trouvé dans les archives de Béziers, et relatif à des comédiens, est daté de 1776, et l’on avouera qu’il nous éloigne passablement de Molière. Le voici, par acquit de conscience et aussi pour avoir un motif de clore cette première série de *Notes* par une note gaie :[[382]](#footnote-382)

Monsieur

Monsieur Le maire de Bézies dans so maisont à Béziers,

José prandre la libertés de vous et crire sais mots pour vou prier de ma cordés la maime permission que vous me donnate illia quatre mois pour joues la comédie dans Bezies. Jai lhonneur daitre priviliéges de monsaigueur le prince de Beauveaux, et jesper monsieur que vou vous drés bien me faire le plaisire de ne donnée la dite permission à personne sy le cas ce fesoit que quel qu’autre commedien vint dans Bézies, jataut cette grâce de vous monsieur

Et vous prie de me croire très parfaitement

Votre trais heuble

Et trais respecthus serviteur.

Macmahon

De Cette, ce 29 octobre 1776.

Joublès de vous dire monsieur que sous quinze jours ou trois semaine jaures lhoneur de vous sasure moi maime de mais très heuble respect…

Dans de prochaines notes, je fixerai, sinon la date, du moins le lieu absolument exact de la représentation du *Dépit amoureux* à Béziers.

Auguste BALUFFE.

## Charles-Louis Livet : *Les Précieuses ridicules* et la tradition

source : « *Les Précieuses ridicules* et la tradition », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome VI, no 67, octobre 1884, p.218.

[1884

J’avais espéré trouver, dans la livraison de septembre, une lettre de M. Regnier, au sujet de la tradition notée par M. Tivier à une représentation des *Précieuses ridicules.*

M. Regnier ayant gardé le silence, je lui demande la permission de reproduire ici une anecdote qu’il a eu l’obligeance de me raconter.

C’était sous le règne de Charles X. Le Roi avait désiré avoir au château une représentation des *Précieuses ridicules* avec Cartigny dans le rôle de Mascarille, et avec Monrose, le père de celui que notre génération a connu, dans le râle de Jodelet. M. Regnier, bien jeune encore, apprit de Monrose la nouvelle de cette représentation, et lui dit combien il aurait été heureux d’y assister. — Oui, mais à quel titre ? On s’ingénia, on discuta et l’on décida que Monrose réclamerait une carte d’introduction au château pour un homme attaché à son service, et que Regnier en profiterait.

Ainsi fut fait. Le soir, Regnier put entrer, et il était précisément dans la loge de Monrose, lorsque s’y présenta un chambellan. Le dignitaire venait, par ordre exprès de

Sa Majesté, prévenir Monrose que le Roi qui, avant la révolution et l’exil, avait pris grand plaisir à toutes les farces introduites dans la pièce par la tradition, tenait beaucoup à ce qu’on les reproduisit fidèlement : — « Toutes, entendez-vous, et surtout celle de la demi-lune ».

En me racontant ceci, M. Regnier me mima le jeu de scène, tel que le rappelle M. Tivier, et il ajouta que le Roi en fut ravi, la Cour aussi, par conséquent.

Voilà sous quelle influence auguste cette tradition, d’un goût contestable, se perpétua quelque temps encore ; mais il y a, si je ne me trompe, bien des années qu’elle est abandonnée au théâtre.

Ch. -L. LIVET.

# Tome VI, numéro 68, novembre 1884

## La Rédaction : Nécrologie : Paul Lacroix

source : « Nécrologie : Paul Lacroix », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome VI, no 68, novembre 1884, p. 227-232.

[1884

Pour la première fois depuis six ans *Le* *Moliériste* paraît bordé de noir. Et cependant, il a successivement perdu Prosper Blanchemain, Edouard Fournier, J.-Romain Boulanger, Benjamin Fillon, Joseph Bilco, Paul Chéron, Maurice Cohen, le docteur Schweitzer, Ernest Aniel, érudits éminents, précieux collaborateurs. Mais nous pleurons aujourd’hui le doyen des Moliéristes, l’initiateur et le vulgarisateur par excellence, l’inspirateur et l’on peut dire le collaborateur de Taschereau, l’auteur de vingt ouvrages relatifs à Molière et surtout des *Bibliographie* et *Iconographie moliéresques*.

Moliéresque, le mot est de lui. Il eût inventé « moliériste » si Dufresny ne l’eût devancé ; et quand nous baptisâmes de ce titre notre petite revue, celui qui aurait dû en être le père voulut bien en accepter le parrainage et nous aider généreusement de ses conseils, de ses encouragements, des lumières de son expérience.

Aussi avions-nous voué à ce patriarche du Livre, à ce vieillard affable, accueillant, universellement aimé, une affection toute filiale ; il se plaisait à nous compter parmi ses disciples, et c’était toujours avec tristesse que nous critiquions parfois la hardiesse de ses hypothèses ou les erreurs d’une mémoire surmenée ; sa bienveillance inaltérable ne nous tenait jamais rigueur, nous l’en aimions davantage, et sa mort, quoique trop prévue, nous a frappés d’un coup bien rude.

Louis-Paul-Benoît-Philippe LACROIX, né à Paris le 27 février 1806, est décédé à la Bibliothèque de l’Arsenal, dont il était l’un des conservateurs, le jeudi 16 octobre, à 2 h. et demie du matin. Il était donc dans sa 79e année.

Ses obsèques ont eu lieu le samedi 18, à 10 heures, en l’église Saint-Paul-Saint-Louis, sa paroisse, au milieu d’une foule considérable de notabilités de la littérature, de l’érudition et de l’art. Les cordons du poêle étaient tenus par MM. Léopold Delisle, administrateur-général de la Bibliothèque Nationale, Edouard Thierry, conservateur-administrateur de la Bibliothèque de l’Arsenal, baron Jérôme Pichon, président de la société des Bibliophiles français, et Auguste Maquet, auteur dramatique, un des meilleurs et plus anciens amis du défunt.

Le deuil était conduit par M. Jules Lacroix, son frère, et M. Guilhiermoz, son neveu. Selon sa volonté expresse, les honneurs militaires n’ont pas été rendus à l’officier de la Légion d’honneur, qui était en outre officier de l’Instruction publique, chevalier de la 2e classe de l’ordre de Saint-Stanislas de Russie, commandeur de l’ordre de Saint-Michel de Bavière, chevalier de l’ordre des Guelfes de Hanovre et chevalier de l’ordre de la Rose de Brésil. Mais, contrairement à ce qu’ont imprimé plusieurs journaux soi-disant et réputés bien informés, deux discours ont été prononcés sur la tombe, au cimetière Montmartre, par deux moliéristes de haute marque, qui tous deux ont jadis dirigé la maison de Molière, si chère au bibliophile Jacob.

Voici les principaux passages du remarquable discours de M. Ed. Thierry, que *Le* *Moniteur universel* du 19 a publié *in extenso* :

Messieurs,

Voici que la tombe s’ouvre de nouveau pour recevoir ce qui nous reste d’un collègue, d’un ami, de celui qui a été l’homme du livre, qui a aimé le livre dans sa forme et dans son esprit, dans sa pensée subtile et dans ses éléments matériels : la lettre typographique, le papier, la brochure et la reliure, celui qui n’a pas connu de plus beau titre que le titre de l’*Amateur du livre*, et qui s’en est fait son nom même, le Bibliophile Jacob.

Nom bien acquis. Il l’a longtemps porté, comme s’il n’en eût pas eu d’autre, et lorsque, sans y renoncer, il finit par y ajouter le sien propre, le pseudonyme ne s’effaça pas ; il les garda l’un et l’autre. Si ceux qui l’ont connu personnellement ont dit plus volontiers Paul Lacroix, pour ne pas le laisser se frustrer lui-même de sa renommée, la province et l’étranger n’ont pas cessé de l’appeler le Bibliophile Jacob. C’est sous ce nom que les voyageurs de l’érudition littéraire le cherchaient à Paris, c’est de ce nom qu’ils le saluaient à la Bibliothèque de l’Arsenal quand ils venaient y consulter son érudition si étendue et si diverse.

Le Bibliophile Jacob leur préparait une surprise. Depuis tant d’années qu’il lui avait plu de se donner l’âge d’un aïeul, ils avaient bien le droit de s’attendre à se trouver devant un vieillard ; mais, quel que fût son âge, jamais cet âge, à peine soupçonné, n’eut rien qui pût faire venir à l’esprit le mot de vieillesse. Il n’avait eu soixante ans qu’à ses débuts, lorsque ses soixante ans n’en avaient que vingt. Jamais, depuis ce moment, il ne redevint seulement sexagénaire.

Il a gardé jusqu’au bout, avec la jeunesse de l’esprit et de l’imagination, celle de la parole et de la voix, de la démarche et de toute la personne. Tel il avait commencé, tel il a fini : toujours le même feu, la même ardeur, la même facilité dans le travail, la même activité infatigable.

[…]

Le bibliophile Jacob se plongea dans la poussière des vieux livres, il devint l’hôte assidu des bibliothèques publiques, et son impatiente curiosité y apporta quelque chose de l’agitation romantique. Il réclama avec ardeur la réforme de la Bibliothèque royale. Il entreprit contre son organisation constitutive une campagne dont l’issue pouvait être d’en remettre la direction entre ses mains ; sa nomination comme directeur-administrateur allait être signée, lorsqu’il fut appelé, par une sorte d’échange, à la Bibliothèque de l’Arsenal pour y recueillir une part de la situation qu’y avait eue Charles Nodier.

[…]

Ce que le bibliophile Jacob a pu remuer de livres est incalculable, et jamais ses doigts frémissants n’ont cessé de les toucher avec une dilection respectueuse et caressante, fût-ce dans les plus humbles bottes du bouquiniste indigent.

Si le bibliothécaire est le serviteur des serviteurs du livre, il était à ce titre bibliothécaire par excellence. Avec la longue habitude et le commerce continuel qu’il avait parmi les livres, au milieu des magasins de toute librairie et des bibliothèques dispersées sous le marteau des commissaires-priseurs, il était plus que personne en état de diriger ou d’éclairer les recherches du lecteur studieux.

Ajoutez une mémoire merveilleuse et trop remplie peut-être pour qu’il ne s’y fit pas parfois un peu de confusion, une obligeance toujours prête, prodigue d’elle-même, et pleine de grâce, une complaisance infatigable, heureuse de s’offrir, incapable de se refuser.

On pouvait le consulter sur tout sujet et à toute heure. Il y avait toujours un renseignement, toujours un conseil, une lumière à tirer de sa lecture qui était prodigieuse, de ses études, et, à défaut de ses études, de ses inductions hardies. Il a beaucoup travaillé, beaucoup produit, publié sans relâche, édité et réédité, plus composé de volumes que l’exagération même ne saurait l’imaginer en se jouant.

Il n’a jamais pu faire un dénombrement exact ou seulement approximatif de ses productions en tout genre ; il n’a peut-être pas moins fait produire autour de lui, il n’a pas moins indiqué de sujets d’études à entreprendre ou à reprendre, d’ouvrages à refaire ou à rééditer. Toute une clientèle attendait ses mardis et ses vendredis, les jours où il était de service à la Bibliothèque, pour venir auprès de son bureau et l’entretenir de projets, d’élucubrations, d’affaires de librairie, dont il était le confident et le guide. Il faisait son bonheur de tous les services qu’il rendait, et cette clientèle d’obligés était sûre de le retrouver fidèlement à son poste.

Les éloquentes paroles de M. Ed. Thierry ont produit sur l’assistance une profonde impression, et M. Jules Lacroix s’est jeté dans ses bras en sanglotant.

M. Arsène Houssaye, au nom de la société des Gens de Lettres dont il est le président, a lu ensuite une courte et spirituelle allocution dont nous extrayons l’anecdote suivante :

Un jour, le bibliophile Jacob passait sur le quai Voltaire ; bien que pressé, il s’arrête devant la boîte d’un humble bouquiniste. Tout à coup, saisissant plusieurs volumes marqués un franc, il s’écrie : « Mais c’est la première édition de *Molière* ! » Et, appelant le marchand de livres : « Comment, vous vendez cela un franc ? — Mais ce n’est pas trop cher, monsieur, riposte le marchand. — Pas trop cher ! Je crois bien, la première édition de *Molière* ! Mais cela vaut mille francs. Je vais la porter à M. de Soleinne ; voici toujours cinq louis, je vous apporterai le reste demain matin. » — Et ainsi fut fait.

À une heure et demie, la cérémonie était terminée. Nous croyons devoir rectifier ou compléter les listes fantaisistes données par les journaux, au moins en ce qui concerne nos collaborateurs, confrères et amis présents aux obsèques de notre vénéré doyen : MM. L. Delisle, Ed. Thierry, Arsène Houssaye, Auguste Vitu, J. Claretie,

V. Fournel, Ch, Nuitter, Georges Monval, Jules Cousin, Ch. Monselet, O. Uzanne, Et. Charavay, Ch. Read, Halphen, L. Faucou, H. de Bornier, Lorédan Larchey, Louis Ulbach, Eug. Müller, Mme Vve Ed. Fournier, A. Lalauze, J. Léman, E, Raunié, A. Claudin, D. Morgand, J. Collin, Listener-Ménétrier, Jouaust, Sigaux, P. Lallemand, Lemonnyer, Tourneux, Thoinan, Jahyer, Sapin, Voisin, et Malorey le doyen des bouquinistes des quais.

Nous rappellerons, en terminant, les principaux ouvrages consacrés à Molière par le bibliophile Jacob :

Après la rédaction des catalogues Soleinne (1843-45) et Pont-de-Vesle (1846), dans lesquels nombre d’articles concernent Molière et ses œuvres, il faut citer : *La* *Jeunesse de Molière,* publiée en feuilleton (mars 1851) et imprimée en 1859 avec le *Ballet des Incompatibles ;* puis de nombreux articles sur Molière dans le *Bulletin du bouquiniste*, la *Correspondance littéraire,* le *Bulletin du bibliophile*, *L’Amateur d’autographes,* la *Revue des provinces*, etc. ; plusieurs dissertations bibliographiques sur les *Biographes de Molière,* la *Bibliothèque de Molière,* etc. ; un recueil de *Poésies diverses attribuées ou pouvant être attribuées à Molière* (Lemerre, 1869) ; la *Véritable édition originale des Œuvres de Molière* (Fontaine, 1873) ; les deux éditions de la *Bibliographie* (1872-1875) et de l’*Iconographie moliéresques* (1872-1876) ; enfin les 20 notices de la 1ère *Collection moliéresque* de Gay et les 13 de la *Nouvelle collection* de Jouaust qui, espérons-le, sera continuée d’après le programme et sur les notes de notre cher et regretté maître, auquel nous gardons tous un souvenir ému et reconnaissant.

LA RÉDACTION.

## Paul d’Estrée : Deux sonnets inédits sur *Tartuffe* et le père Desmares

source : « Deux sonnets inédits sur *Tartuffe* et le père Desmares », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome VI, no 68, novembre 1884, p. 233-242.

[1884

Nous avons trouvé, en feuilletant à la Bibliothèque de l’Arsenal les manuscrits de Conrart, les deux sonnets suivants que personne, à notre connaissance, n’avait encore signalés :

I

Peuples, où courez-vous ? Est-ce à la cathédrale ?

L’abbé de Fromentière y prêche sans égal.

Dom Cosme à St-Gervais fait bien en général.

Damascène a du feu, Vincent de la morale.

Mascaron à la Cour y prêche à la Royale,

Le docteur Thévenin ne s’exprime pas mal,

Desmares dessus tous est un faible animal ;

Mais il est soutenu de toute la Cabale.

Le pauvre homme ! Il fait bruit avec son vieux jargon ;

Il est mieux appuyé que Tarfuffe[[383]](#footnote-383) d’Orgon,

Ou que ce faux dévot n’est de dame Pernelle.

De Tartuffe et de lui le parallèle est beau ;

Et s’il était permis de se chercher querelle,

Je dirais que Molière aurait fait son tableau.

(Tome IX, in-fo , p. 409).

II.

Je ne crois pas, ami, quand Tartuffe irait…..loin,

Que contre les Boileau son absence lui……serve,

Il sera relancé des enfants de…………………..Minerve,

Puisque de ses forfaits tout le monde est….témoin.

Avez-vous de son or quelque pressant……besoin,

Il vous dira : mon cher, le bon Dieu vous…conserve,

Je suis du tout à vous sans aucune…………..réserve ;

Mais de son petit fonds chacun doit avoir…soin.

Je sais, de bonne part, qu’il a cabré………….Pégase,

Et que même Apollon, d’un style plein d’…emphase,

Fait contre ce bigot de bouts-rimés………….amas ;

On ne saurait aussi durer sous son…………..empire,

De plus, nous lui voyons, pour se faire au…martyre,

Matelas de satin et rideaux de…………………damas.

(Tome IX, in-fo , p. 1057).

J’avoue humblement n’avoir pas compris ces bouts-rimés ; à quel personnage s’applique l’allusion, et quel rôle viennent jouer là les Boileau ? Je laisse à un esprit plus perspicace et plus pénétrant que le mien le soin d’expliquer un sonnet qui me paraît en même temps une énigme.

Mais je retiens le premier de ces deux sonnets qui, lui, est fort intelligible et que je considère comme un document plein d’intérêt.

Ce n’est pas qu’il ait une grande valeur littéraire : il est aussi pauvrement écrit que platement versifié ; mais, outre qu’il nous donne de précieux renseignements sur les prédicateurs parisiens pendant la saison de 1667-1668, il se rattache trop directement à la question toujours renaissante des originaux de Tartuffe pour qu’on ne lui accorde pas quelque attention.

Le prêtre qu’il flagelle si cruellement était un des ecclésiastiques les plus distingués et les plus respectables du temps, Toussaint-Guy-Joseph Desmares, né à Vire en 1599, se consacra de bonne heure au sacerdoce. Il entra d’abord à l’Oratoire où le cardinal de Bérulle l’honora de son amitié. Puis, de 1638 à 1648, il se livra tout entier à son penchant pour la prédication qui lui valut de fort beaux succès oratoires. L’étude particulière qu’il avait faite des traités de saint Augustin et les liens d’amitié qui l’unissaient au fameux abbé de Saint-Cyran, le décidèrent sans trop de peine à témoigner ses préférences pour la doctrine de Jansénius. Détermination fatale qui devint pour lui l’origine de la disgrâce et des persécutions !

Les Jésuites, dont il était l’heureux rival, s’empressèrent d’appeler sur sa tête les foudres de l’autorité royale. La chaire lui fut interdite, et bientôt la police le rechercha pour le conduire à la Bastille.

Mais Desmares s’était déjà réfugié chez le duc de Luynes, janséniste non moins convaincu que lui. Cette retraite ne lui semblant pas encore assez sûre, il se cacha dans la chaumière d’un paysan, jusqu’au jour où un nouvel ordre du Roi l’exila à Quimper.

Grâce à l’influence de ses protecteurs, Desmares ne tarda pas à être rappelé, et il put, en 1653, faire le voyage de Rome en compagnie des abbés Lane et de Saint-Amour, pour y défendre, devant Innocent X, la cause de la *grâce efficace* : « Elle est nécessaire, disait-il, pour accomplir le bien ».

À quoi tiennent cependant les destinées des empires et…des points de controverse ! — Desmares possédait si bien son sujet et il l’avait traité avec une éloquence si persuasive, qu’il était parvenu à ébranler les convictions du souverain pontife. Mais, la nuit survenant, l’habile théologien n’avait pu achever son discours, et la suite en avait été remise, d’un commun accord, au lendemain matin. La nuit porte conseil, dit un proverbe ; les jésuites la prirent-ils pour complice, ou bien le pape, livré à ses réflexions, craignit-il l’effet des séductions oratoires de l’abbé Desmares ? Je l’ignore : toujours est-il que, le lendemain, la condamnation de Jansénius était irrévocablement prononcée.

De retour en France, le malheureux controversiste dut encore se cacher pour éviter de nouvelles persécutions. Mais l’archevêque de Paris, Hardouin de Péréfixe, le tira de sa retraite pour lui confier une nouvelle mission. Il lui fit prêcher l’Avent à Saint-Roch ; et l’éloquence de Desmares brilla d’un si vif éclat en 1668, que ses premiers succès en furent presque oubliés.

Mais le Janséniste n’avait pas abjuré ses croyances ; il les confessa même si énergiquement qu’il dût bientôt abandonner de nouveau la chaire et aller demander successivement asile à son ancien protecteur, le duc de Luynes, et au duc de Liancourt, chez qui la mort le surprit en ( ?) 1669.

Si j’ai mis un point d’interrogation devant cette date, c’est qu’elle me paraît douteuse et même inexacte : il est vrai qu’elle m’est fournie et par la *Biographie générale* et par la *Biographie-Didot.*

D’autre part, Mme de Sévigné, dans une lettre de 1671, parle d’un billet remis à Desmares au moment où il montait en chaire.

Est-il bien prouvé qu’il ait encore vécu jusqu’en 1687, comme l’affirment d’autres biographes ? — Je retrouve, à vrai dire, son nom dans une deuxième lettre de Mme de Sévigné, datée de 1684, où elle s’écrie, en parlant de Bourdaloue : « J’étais bien ébaubie d’entendre le P. Desmares en robe de jésuite. » Mais de cet hommage rendu au prédicateur janséniste, on ne saurait conclure qu’il existât encore à cette époque.

Un autre éloge qu’il est utile de recueillir, d’autant que son auteur n’était pas coutumier du fait, est celui que lui décerne Despréaux dans sa dixième satire, parue en 1693 :

Desmares dans Saint Roch n’aurait pas mieux prêché,

Mais quelle que soit la date de sa mort, quelle que soit la somme de louanges dont le gratifie l’estime de ses contemporains, ce qu’il importe de constater, c’est la prétention, soutenue par l’auteur du sonnet, de voir dans le P. Desmares un des originaux de Tartuffe.

Voilà donc un portrait de plus à joindre à la galerie, déjà nombreuse, des personnages que la légende s’est plu à nous présenter comme les prototypes du faux dévot que Molière a voulu stigmatiser sous le nom de Tartuffe. Cette immortelle comédie avait à peine vu le jour que chacun s’ingéniait déjà à découvrir, sous le masque qui la protégeait, la véritable figure de l’Hypocrite. Ce fut, d’ailleurs, une des manies les plus étranges de la société polie du xviie siècle, que cette recherche incessante de la « clef » dans les ouvrages de l’esprit. Les romans interminables de Sapho et la galerie de portraits de la grande Mademoiselle avaient habitué l’imagination à cette sorte de gymnastique. On voulut y soumettre l’œuvre de Molière ; et depuis, tous les commentateurs du grand Comique, sans exception, se sont empressés de persister dans les mêmes errements.

Il ne faut pourtant pas avoir plus d’esprit que Molière.

Qu’on se rappelle seulement ses procédés de composition, imités par quelques-uns de nos auteurs dramatiques, et l’on verra bien que la caricature, ou même la copie exacte de tel ou tel original de son temps, était le moindre de ses soucis.

Despréaux l’avait surnommé, avec juste raison, le *Grand Contemplateur*. La cour et la ville étaient pour lui de vastes champs d’observation. Vizé le représente portant toujours avec lui des tablettes — on dirait aujourd’hui un carnet —, et consignant sur chaque feuille soit un mot plaisant, soit un détail de mœurs, soit encore une situation comique.

La puissante imagination de Molière s’assimilait promptement cette récolte de documents humains ; et l’œuvre, résultant d’une telle collaboration, dépassait bientôt la portée d’une satire personnelle.

Chaque création de Molière est donc essentiellement concrète et les types qui s’en dégagent se présentent sous, des aspects multiples. Si l’on croit voir dans tel personnage des *Fâcheux* le grand-veneur Soyecourt, si l’on pense reconnaître dans Tartuffe, grâce à quelque anecdote classique, l’abbé de Pons ou l’évêque Roquette, telle autre face du même type vous oppose aussitôt un personnage différent.

Au reste, l’expérience avait rendu Molière sage et prudent. La brutalité de La Feuillade lui avait fait comprendre le danger des allusions hardies. Et il était trop bon courtisan pour compromettre sa situation auprès du Roi par des audaces dont l’initiative appartient plutôt au publiciste qu’à l’auteur dramatique.

Le théâtre ne saurait avoir, comme le livre, des prétentions à l’apostolat : son histoire le démontre assez, il ne devance pas les idées de son siècle, il se contente d’en refléter l’image. Molière avait bien compris ce rôle du théâtre et il s’efforça d’en continuer les traditions.

Il en est des idées comme de ces organismes qui peuplent par intervalle l’atmosphère. Elles sont, pour ainsi dire, dans l’air ambiant ; l’opinion publique s’en préoccupe, et la mode les accepte avec enthousiasme ou les rejette avec mépris. L’auteur dramatique, qui connaît son métier, étudie avec soin ces variations de l’esprit public, il en tient compte et sait en tirer parti. Molière en eut mieux que personne l’intuition : c’était, si je puis m’exprimer ainsi, un grand opportuniste dramatique.

L’histoire de *Tartuffe* en est peut-être le meilleur exemple :

Bien avant que Molière eût écrit les trois premiers actes de sa comédie, les agissements de certains dévots, dont la conduite relâchée justifiait peu le bigotisme excessif, avaient indisposé non seulement le Roi et la Cour, mais encore tous les hommes de bon sens et d’une religion éclairée. Nous trouvons, dans les *Œuvres galantes* de Cotin, une protestation très vigoureuse contre l’hypocrisie de ces frères aînés de Tartuffe :

J’ai dit, écrit le sémillant abbé à l’une de ses nobles correspondantes, je ne sais quoi de pareil sur un dévot à la mode :

Faire leçon d’impiété

Et passer pour pilier d’Eglise,

Ne prêcher que sobriété

Et voir toujours la nappe mise ;

Être grand porteur de poulets

Et grand diseur de chapelets,

Faire le franc, être hypocrite

Et canoniser le péché,

N’est-ce pas vivre en bon hermite,

Fort dévot et fort débauché ?

Le P. Rapin appelle ces dévots à la mode « la secte des dévots » ; et ses *Mémoires*, publiés en 1865, déclarent très nettement que la pièce de *Tartuffe* était à leur adresse : « Pour les décrier, le Roi les fit jouer quelques années » après sur le théâtre par Molière, le plus célèbre Comédien de son temps. » (T. I, p. 294).

Je sais bien que M. L. Lacour a repris cette thèse dans son livre *Le Tartuffe par ordre de Louis XIV*, paru en 1877. Il affirme que la comédie de Molière est une machine de guerre dirigée contre les Jansénistes et plus spécialement contre le prince de Conti et la duchesse de Longueville, que le Roi exécrait cordialement.

Pour moi, je n’admets pas que *Tartuffe* ait été écrit contre les Jansénistes. — Une note, accompagnant la phrase des *Mémoires* de Rapin que nous venons de citer, établit, d’après le témoignage de M. Chantelauze, que le P. La Chaise manifestait la plus profonde antipathie pour la secte des dévots, et que Mme de Maintenon ne lui pardonna jamais cette haine qui visait sans doute ses meilleurs amis.

Or, Mme de Maintenon n’était pas janséniste, que je sache.

Il n’est pas plus exact, n’en déplaise à l’auteur spirituel mais paradoxal de cette thèse, que Molière — un des libres penseurs du xviie siècle, paraît-il — ait voulu peindre, dans le personnage de Tartuffe, le portrait du parfait Jésuite. D’abord Molière, qui a frappé impitoyablement l’impiété dans *Don Juan*, n’était pas un libre-penseur. L’histoire de sa vie nous le représente, non pas peut-être comme un des plus fervents catholiques du royaume, mais comme un chrétien sincèrement attaché au culte de ses pères. En outre, il eût regardé à deux fois avant d’attaquer aussi violemment les Jésuites. Il leur devait les bienfaits de l’instruction, et il savait de bonne source qu’ils étaient bien en cour.

N’est-il pas plus rationnel d’admettre que Molière, subissant l’influence du milieu et l’entraînement général des esprits, a voulu tout simplement flétrir dans *Tartuffe* la fausse dévotion ? Ses comédies sont surtout des comédies de mœurs ; et les caractères qu’il y dépeint, au lieu de figurer, comme les portraits de La Bruyère, la copie exacte de tel ou tel personnage du temps, représentent dans leurs généralités les grands types de l’espèce humaine.

On ne saurait trop s’élever contre la déplorable manie de certains curieux qui vont, la loupe à la main, comme les entomologistes, fouillant chaque mot de nos grands génies littéraires et qui veulent trouver dans un « quoi qu’on die » tout un monde d’idées auquel n’a jamais pensé l’auteur.

Molière a été, plus qu’un autre, victime de ces dissections à outrance, et chaque fois que j’assiste à de telles exécutions, je ne puis m’empêcher de répéter ce vers d’un de mes amis :

Mon Dieu ! Ne donnons pas de l’esprit à Molière !

Paul D’ESTRÉE.

## Gustave Larroumet : Le comte de Bieule et le *Dépit amoureux*

source : « Le comte de Bieule et le *Dépit amoureux* », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome VI, no 68, novembre 1884, p. 243-246.

[1884

Dans ses *Simples notes à propos du* « *Dépit amoureux* », M. Baluffe prend à partie, directement ou par allusion, mon propre travail sur *Molière à Béziers.* On me permettra donc de revenir sur les deux ou trois points à propos desquels il me met en cause.

Je persiste à croire que c’est bien *Bieule* et non *Bioule* qu’il convient d’appeler le lieutenant du Roi qui tint les Etats de Béziers en 1656, car c’est le nom qu’il se donnait lui-même. Dans la proclamation d’ouverture de la session tenue à Toulouse en 1659, il s’intitule « haut et puissant seigneur messire Louis de Cardaillac et Lévy, comte de Bieule ». Cette pièce est reproduite dans la *Correspondance administrative sous Louis XIV*, publiée par M. Depping (t. I, p. 13), et c’est probablement sur elle que Despois s’appuyait pour faire la correction que j’ai maintenue. Le nom de *Bieule* revient plusieurs fois, toujours sous la même forme, dans les pièces relatives à la session de 1659, pages 13 à 46 du recueil de M. Depping.

Il est certain, néanmoins, que la comté dont Louis de Cardaillac portait le titre s’appelait géographiquement *Bioule* au dix-septième siècle et s’appelle encore de même aujourd’hui. C’était — comme le dit, non pas Moreri, qui au mot *Bioule* ne parle guère que de la famille de ce nom, ni Thomas Corneille, qui est muet là-dessus, mais Expilly — une terre et seigneurie du Quercy, de l’intendance de Montauban et de l’élection de Figeac, érigée en comté en 1610. C’est aujourd’hui une commune du Tarn-et-Garonne, dans le canton de Nègrepelisse, et l’on y voit toujours le château de ses anciens comtes.

D’où vient donc cette différence entre le nom du comte et de celui de sa comté ? Simplement de ce que Louis de Cardaillac, homme de cour, avait voulu accommoder à la française son nom languedocien. Dans le français du xvie et du xviie siècle, *eu* et *ou* alternaient fréquemment au corps des mêmes mots et faisaient un grand sujet de controverses entre les grammairiens ; on peut voir à ce sujet l’ouvrage de C. Thurot, *De la prononciation française*, t. I, p. 454-460. Certains estimaient que *eu* devait être préféré à *ou*, comme plus conforme « à la douceur de la langue française ». Louis de Cardaillac pensait, sans doute, comme eux.

De là deux manières d’écrire son nom, et c’est tantôt l’une, tantôt l’autre que l’on rencontre dans les pièces qui le concernent. Puisque M. Baluffe cite l’*Histoire du Languedoc* par dom Vaissète, il trouvera, dans les documents originaux composant le tome XIII de l’édition de cet ouvrage publiée sous la direction de M. E. Dulaurier, les formes *Bieules* et *Bioules* alternant en nombre à peu près égal.

Quant à la famille de Cardaillac, à laquelle appartenait le comte de Bieule, elle était originaire du bourg de ce nom, ancienne comté de la subdélégation et de l’élection de Figeac, en Quercy, aujourd’hui commune du Lot, dans le canton de Lacapelle-Marival. Elle se divisait en cinq branches, Bieule, Lacapelle-Marival, Thémines-Espédaillac, Varaire-Privazac et Brengues-Montbrun ; la plupart de ses membres jouèrent un rôle, souvent très-important, dans l’histoire de la province.

Voilà une longue dissertation sur un détail assez mince. Mais, par cela seul que le comte de Bieule est mêlé à l’histoire de Molière, ne mérite-t-il pas quelque attention ? Il se trouve aussi que, né dans le Quercy, j’étais naturellement porté à m’informer sur cette famille de Cardaillac, à laquelle appartenait le comte, et qui fut, jusqu’à la Révolution, une des plus considérables de ma province. Cette origine m’évitera peut-être le sort du docteur Fritsche, et mon contradicteur, dont on n’a pas oublié l’apostrophe à son aïeul Jean Baluffe d’Autignac, me pardonnera ce petit sacrifice au patriotisme local.

M. Baluffe reproche à Bazin, que j’ai suivi, d’avoir avancé que, dès le printemps de 1656, le prince de Conti avait quitté le Languedoc pour n’y pas revenir de longtemps. D’habitude Bazin n’affirme pas à la légère ; j’aurais voulu, puisque M. Baluffe le rectifie, qu’il donnât avec plus de précision la preuve que le prince était de retour à Pézenas dès l’été de la même année.

La discussion de M. Baluffe sur le séjour de Molière à Narbonne et son voyage probable à Bordeaux en 1656 est intéressante ; mais je n’en vois nullement sortir la preuve que Molière n’ait pu être à Béziers dès l’ouver ture de la session des Etats. Hypothèse pour hypothèse, on ne s’étonnera pas que, sans y tenir autrement, je préfère la mienne jusqu’à preuve décisive qui tranche la question.

Je m’étais permis d’espérer que les archives de Béziers contenaient peut-être quelque trace du séjour de Molière en 1656. M. Baluffe me donne à savoir que « croire et prétendre qu’on n’a rien découvert parce qu’on n’a pas cherché, c’est s’exposer à se faire répondre qu’on n’en sait rien ». Il déclare, en effet, avoir fait lui-même de ces archives le dépouillement le plus consciencieux qui se puisse faire. Mais il ne s’était pas encore rendu ce témoignage au moment où j’écrivais. Comment aurais-je soupçonné le danger que je courais ? Je n’en savais rien, pour lui emprunter son expression, et j’avais le droit de n’en rien savoir.

Au reste, je ne parlais pas seulement des archives de Béziers, mais aussi de celles des environs, minutes de notaires, actes d’état civil, papiers de famille. M. Baluffe les a-t-il épuisées aussi ? Jusqu’à ce qu’il ait publié « le grand ouvrage » qu’il prépare, on est en droit de souhaiter au Languedoc un historien de Molière qui soit à EM. Raymond ce que Eud. Soulié fut à Beffara.

Gustave LARROUMET.

# Tome VI, numéro 69, décembre 1884

## Auguste Baluffe : Simples notes à propos du *Dépit amoureux* [*second article*]

source : « Simples notes à propos du *Dépit amoureux* (suite et fin) », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome VI, no 69, décembre 1884, p. 261-273.

[1884

Sommaire : La salle des séances des États. — Le Cours Monpézat. — La salle de l’Ancienne Comédie. — Le Tripot de la Croix-Blanche et le rieur Papari. — La rue de l’Argenterie. — La Place. — Le Marché couvert, lieu de représentation du Dépit amoureux. — Particularités locales de la pièce. — Molière et Bonnet. — Mascarille de Béziers. — La rue Molière.

VII. — L’ouverture de la session des États (1656-57) se fit dans le grand réfectoire des Carmes, dont le couvent confinait au *Cours*. Depuis 1595-, ce *Cours* s’appelait le *Boulevard Monpégat,* du nom d’un maréchal de France, ami d’Henri IV mort à la fin du dernier siècle en son castel de Puissalicon, près Béziers. C’était un grand parent de la comtesse de Modène, née de la Baume-de-Suze-Monpézat. J.-B. de l’Hermite, dit le chevalier Tristan, « gentilhomme de la maison du duc d’Orléans » et camarade de Molière, se prétendait allié à cette même famille, et cette considération pouvait être un titre de plus à la sympathie publique dans le Bas-Languedoc. Du reste, un oncle de Tristan, du côté maternel, Robert Miron[[384]](#footnote-384), avait assisté le duc d’Halluin (plus tard duc et maréchal de Schömberg) aux États tenus à Béziers en 1634, en qualité de conseiller d’Etat et intendant de la province de Languedoc. D’Halluin et Tristan avaient même été amis et compagnons d’enfance, s’il faut en croire le *Page disgracié*.

En 1634, l’Assemblée languedocienne s’était réunie à l’évêché. Une autre fois, elle devait tenir ses assises au couvent des Augustins, dont l’entrée principale donnait sur la *rue de l’Argenterie,* et dont la chapelle, transformée définitivement en salle de spectacle, a été jusqu’en 1842 le véritable théâtre communal de Béziers. De là, peut-être, le nom de *rue de l’Ancienne Comédie* donné, populairement et aujourd’hui encore, à la rue de l’Argenterie — à moins que ce nom ne lui vînt, plus anciennement, du vieux théâtre ou amphithéâtre romain, sur l’emplacement duquel s’élevait, au temps de Molière, le célèbre tripot de la *Croix-Blanche*.

VIII. — Elle était célèbre, en effet, cette très ancienne hôtellerie, qui formait l’angle de la rue des Arènes, sur la place Saint-Cyr, où débouchait la rue de l’Argenterie. Il n’en était pas de plus renommée et de plus vaste dans tout le midi. Jodocius Sincerus, qui en parle dans son *Itinéraire de la Gaule*[[385]](#footnote-385), relate qu’on voyait dans « son jardin les vestiges d’un théâtre antique »[[386]](#footnote-386). Située sur la route de Narbonne à Montpellier, cette *Hôtellerie de la Croix-Blanche* était le rendez-vous des voyageurs de marque. Avec ses grandes remises, ses grandes salles et ses larges cours, elle offrait à une troupe de comédie toutes les facultés désirables, et, comme on vient de le voir, la tradition, le *genius loci*, invitait à y donner des spectacles. Peut-être Molière y joua-t-il en effet ; c’est probable. Néanmoins, il est possible aussi qu’il ait tout au moins logé quelquefois, par une sorte d’esprit de confraternité, à l’*Auberge du Lyon d’Or*, tenue alors par le fameux *Papari*.

IX. — Papari était ce que Scarron appelle « le rieur de la ville ». En personne et en nom, il figure dans le *Théâtre de Béziers*[[387]](#footnote-387), comme boute-en-train des réjouissances publiques. C’est Papari qui, aux fêtes de *Caritach*, conduisait le chameau symbolique et légendaire à travers les rues. Pas de fête sans le chameau, et pas de chameau sans Papari. On le croyait jusqu’ici un type imaginaire. Il existait si bien qu’il mourut et fut enterré, ainsi qu’en témoigne le registre des décès de l’ancienne paroisse Saint-Félix (déposé aux Archives de Béziers), « le 2 janvier 1659 » à l’âge de « 40 ans environ ». Molière était homme à vouloir le connaître ; et sans doute l’avait-il connu. D’ailleurs, *l’Hôtellerie du Lyon d’Or*, située rue Tourventouse, était assez importante pour que des représentations fussent possibles dans ses affenages. Mais le mouvement, l’animation commerciale et mondaine se concentraient plus particulièrement vers la rue de l’Argenterie. Celle-là, c’était la rue à la mode, bruyante et brillante. Les oisifs, les élégants et les galants s’y portaient d’habitude, surtout vers la partie qui, conjointement avec la rue de la Rôtisserie, débouchait sur la *Grande Place.* Comme son nom le donne assez à entendre, la rue de l’Argenterie était la rue spéciale des bijoutiers et des orfèvres ; et c’est à son extrémité, vers la *Place*, qu’ils tenaient boutique de préférence. Par tradition, et de temps immémorial, il y en a toujours eu plusieurs en cet endroit. L’un d’eux occupe même, présentement et par succession séculaire, une maison qui date de Louis XIII, ce qui laisserait supposer, en raison de son voisinage immédiat, que la boutique étant neuve et de bel aspect à l’époque de Molière, la Marinette du *Dépit amoureux*, en curieuse délurée et qui sait les bons endroits, s’y arrêta tout aussi bien, comme elle le dit dans la pièce. L’offre de « la bague » était dans les habitudes du quartier. Bref, tant d’intrigues amoureuses s’y nouaient et s’y dénouaient chaque jour, que la petite rue voisine en prit, et en a gardé jusqu’en 1865, le nom caractéristique de *Rue de l’Amour*[[388]](#footnote-388).

X. — La rue de la Rôtisserie — « les rôtisseurs de Béziers n’ont pas leurs semblables en adresse pour piquer les viandes fines, » dit Moréri, et d’Assoucy devait le savoir, — la rue de la Rôtisserie et la *Place*, dans la presque totalité de leur longueur, n’étaient séparées du *Marché* — du *Marché couvert* — que par une étroite rangée de maisons. Des porches et des ruelles mettaient ce marché en communication avec les rues et carrefours adjacents. Il servait de halle aux grains. Avec son immense et haute toiture imbriquée de tuiles vertes, reluisantes comme des écailles fantastiques, et reposant sur de gros et solides piliers ; avec les cinq ou six gradins que la déclivité du terrain avait nécessités du côté de la Place, le Marché-Couvert offrait si bien toutes les conditions d’un théâtre grand comme un cirque et exceptionnellement disposé en tous sens, qu’avant Molière, là avaient eu lieu les seules représentations dramatiques données à Béziers en un local clos et dont la chronique locale fasse mention.

Ce serait une erreur de croire que les « pièces historiées » du *Théâtre de Béziers* furent représentées soit dans la salle de l’Hôtel de Ville, soit dans une salle quelconque. Le premier éditeur-imprimeur du *Théâtre de Béziers,* Jean Martel, en tête des deux séries de ce volumineux répertoire (il comprenait plus de 20 pièces allant de 1616 à 1657), Jean Martel ne laisse aucun doute à cet égard. Il dit dans son avis *Au Lecteur* de 1628 : « L’on y voit (aux fêtes de Caritachs) divers chariots de triomphe en forme de théâtre que l’on fait traîner par des chevaux, sur lesquels la jeunesse va représentant quelques gentillesses historiées et fort récréatives. » Il dit encore dans son *Avant-Propos* de 1644 : « Où sont aujourd’hui les amphithéâtres accoutumés, ce grand nombre de théâtres qu’on voyait tous les ans rouler par la ville comme des chariots triomphants ?… »

D’autre part, le seul texte documentaire, le seul et unique compte-rendu de théâtre ayant une authenticité certaine pour l’histoire des antécédents dramatiques de la ville, et dont j’emprunte le résumé à l’*Histoire de Béziers* par Sabatier[[389]](#footnote-389), nous apprend que, lors de son entrée à Béziers, « le 29 décembre 1564 », Charles IX, alors âgé de quatorze ans, « s’arrêta à la Place du Marché, où l’on représenta la prise de Béziers par les Protestants[[390]](#footnote-390) ; et comme la nuit survint pendant la représentation, elle s’acheva à la lueur des flambeaux qu’on mit aux fenêtres. » C’est là le seul fait historiquement établi. J’ignore si les troupes de comédie sédentaires ou de passage jouaient parfois à l’Hôtel de Ville, comme à Narbonne, ou dans les grands tripots, comme cela se voit dans *Le* *Roman comique*. Ce qui est certain, exclusivement certain, c’est que le Marché-couvert se trouvait dans les plus favorables dispositions requises pour que la comédie y fût jouée — et qu’on l’y avait jouée avant Molière. Il y a présomption pour que Molière n’eût pas à chercher mieux : il y aura preuve, si l’on étudie de près les particularités scéniques du *Dépit amoureux*.

XI. — « Le lieu de la scène n’est indiqué dans aucune des éditions de 1663 à 1682 », observe judicieusement M. L. Moland. Plusieurs éditions, depuis, ont suppléé au silence des éditions originales, et ont placé hardiment la scène à Paris. Les éditeurs se sont fondés principalement sur ce vers de Marinette :

« Au Temple, au Cours, chez vous, ni dans la grande Place, »

voyant dans ce mot « au cours » une allusion au *Cours la Reine*, et ne réfléchissant pas qu’il y avait un endroit appelé « le cours » dans presque toutes les villes. D’autre part, ces mots la grande Place supposent une ville où il n’y a qu’une seule grande place qui est bien connue sous ce noM. Marinette, parlant encore d’une boutique « tout proche du marché », s’exprimerait bien vaguement s’il s’agissait de Paris. Il est donc plus probable que le *Dépit amoureux* se passe dans l’une des villes où il fut d’abord joué : Béziers, Montpellier, Lyon, enfin dans une grande ville de province. « Cette opinion nous paraît d’ailleurs s’accommoder mieux au mouvement de la pièce… »[[391]](#footnote-391)

Pour qui a pu examiner la situation exacte du Marché-couvert de Béziers, il n’y a pas à hésiter sur l’adaptation parfaite de la pièce avec cet endroit, ses êtres et son voisinage rigoureusement conformes aux moindres détails de mise en scène et de jeu de scène. Le *Cours* ? C’est le boulevard Monpezat. La Gr*ande Place* ? Elle est là, tout près, si près, que les spectateurs des derniers gradins du Marché pourraient causer à voix basse, par l’ouverture du porche, avec les passants de l’autre côté. À la jonction de ladite *Grande Place*, bien effectivement ainsi désignée au compois de 1605, avec double extrémité des rues de la Rôtisserie et de l’*Argenterie*, il y avait, il y a toujours eu, il y a encore des « boutiques » d’orfèvres. Et telle est leur proximité du Marché-couvert, qu’une simple épaisseur de murs de quelques mètres à peine les séparait de Marinette, quand elle dit, très expressivement :

*Tout proche du marché…* Là, dans cette boutique

Où, dès le mois passé, votre cœur magnifique

Me promit, de sa grâce, *une bague…*

Et pour en finir avec ces précisions de topographie urbaine, il n’est pas jusqu’à la menace d’Albert :

« Et la potence mise au milieu du Marché, »

qui ne corrobore les témoignages d’identité du marché en question avec le Marché-couvert de Béziers, où se faisaient la plupart du temps les exécutions criminelles par l’épée ou, comme ici, par la corde. Ainsi ces divers détails ne sont pas seulement d’une rigoureuse exactitude locale : ils sont vrais comme des traits de mœurs pris sur le vif.

XII. — Ce n’est pas le moment d’aborder la critique comparative du *Dépit amoureux*, et de montrer par l’analyse combien d’éléments littéraires empruntés au milieu languedocien sont entrés dans sa composition, prétendue plus italienne qu’elle ne l’est. Mais, sans me croire tenu d’indiquer plus au long pourquoi et comment « le mouvement » de la pièce s’accommode, par la donnée du sujet et le lieu de la scène, à la ville de Béziers plus qu’à toute autre ville, et même à l’exclusion de toute autre ville, — il me paraît intéressant de faire pressentir, par un ou deux exemples, l’identité parfois très curieuse du *mouvement* des idées et du style de Molière avec le *Théâtre de Béziers.* Cela mérite quelque attention. On en jugera :

Dans *Les* *Amours de la Guimbarde*[[392]](#footnote-392), la Guimbarde et Dupont se quittent, comme Marinette et Gros-René, en se disant adieu sur le même ton, j’allais dire dans les mêmes termes, de joyeuse fantaisie hyperboliquement amoureuse et poétique :

— Adieu, chero Guimbardo, adieu sen de velours,

Adieu, la tresso bloundo, adieu, frount d’alabastre,

Gautettos de millas, bonheur de mon bon astre.[[393]](#footnote-393)

Ainsi s’expriment Dupont et son amante, trente-six ans avant que Marinette et Gros-René nous dégoisent plus joliment, certes, et plus crânement, ce petit bout de dialogue si leste et si pimpant :

— Adieu, Gros-René, mon désir.

— Adieu, mon astre. — Adieu, beau tison de ma flamme.

— Adieu, chère comète, arc-en-ciel de mon âme !…

Dans *Les* *Amours de la Guimbarde* encore comme dans *Le* *Dépit amoureux*, il y a, entre autres particularités semblables, des « ciseaux » donnés et rendus, ce qui n’est peut-être pas une coïncidence fortuite. — Ajoutez que la pièce biterroise a pour auteur Bonnet, un des fournisseurs du répertoire local, véritable écrivain dramatique de tempérament, d’esprit, de style, une manière de précurseur populaire de Molière, qui le pratiqua sûrement. Bonnet, lauréat des Jeux Floraux de Toulouse, avait alors un nom dans le monde de la poésie et du théâtre. Du Ryer s’était fait gloire de publier des vers français de Bonnet en tête de sa tragédie d’*Argenis et Poliandre* (1632). Et, rapprochement à noter, les Poésies languedociennes de Bonnet venaient de paraître, imprimées à Pézenas, cette même année 1656.

J’ai relevé dans *Le* *Dépit amoureux* quinze ou vingt provincialismes languedociens de mœurs, de mots et de modes, qui prêtent un goût de terroir particulier à certains passages, sans parler de la saveur du crû de la plupart des noms des personnages tels que : *Mascarille* (il a existé des Mascar Rille à Castelnaudary, paraît-il), *Albert* (un notaire du prince de Conti portait ce nom de famille), etc, etc…[[394]](#footnote-394)

À ce propos et n’en déplaise au préjugé universel, si la donnée foncière du *Dépit amoureux* est italienne, Mascarille, lui, est un méridional du Languedoc, un franc Biterrois, un frère, non en Dieu, mais en diable, des *Cascaret* et *Cascarel* [[395]](#footnote-395) du *Théâtre de Béziers.* Prenez la peine de relire les quelques vers de d’Assoucy sur Béziers, faits à Béziers et probablement peu de jours avant la 1ère représentation du *Dépit amoureux*, et vous accorderez à mon assertion, qui a l’air d’un paradoxe, un commencement de vraisemblance (sous bénéfice d’inventaire, bien entendu). Que dit d’Assoucy de l’humeur des Biterrois et des moeurs de leur ville ?

Cette ville est très belle et bonne,

Et son muscat est bel et bon ;

Elle est gentille, elle est bouffonne…

On y boit en toute saison,

On y chante, on y carillonne,

Et soir et matin on y donne

Colles de Béziers à foison…

Les *colles* de Béziers sont précisément les blagues, faussetés, fourberies pour rire ou non, les charges à fond de train. Un personnage du Théâtre biterrois, à plusieurs reprises, prévient le public qu’à Béziers « on sait donner tout spécialement ces colles-là ». Et Mascarille apprend à y passer maître à son tour. — « À Béziers, disait Mairan, nous avons tous de l’esprit ; seulement (ajoutait-il en opérant une petite abstraction personnelle) seulement, ils sont fous ! » C’est par ce grain et ce train de folie spirituelle, et gauloise, et gaie, que le mouvement de la pièce de Molière est de ce pays — de son pays ! Tout s’y fait, même d’amour entre Gros-René et Marinette, à brûle-pourpoint et à cervelles brûlées. C’est que, vraiment, en ces parages, le génie de Molière avait reçu son coup de soleil !

XIII. — J’achève. La première représentation d’une pièce comme *Le* *Dépit amoureux* est, pour une ville, un évènement trop glorieux pour que le souvenir n’en soit pas consacré. M. Charles Labor vient de proposer au conseil municipal de Béziers de donner à une rue le nom de Molière. Il appartenait à un poète, admirateur de Molière, de prendre cette honorable initiative. Mais M. Ch. Labor n’est pas uniquement un poète de la plume, il est un poète du pinceau ; et grâce à lui, grâce aux généreuses inspirations de son noble talent, une vue du Marché-couvert, tel qu’il existait au temps de Molière et tel qu’il était en 1865, date de sa démolition, est conservée et se perpétuera dans le musée de Béziers, comme un document historique. Un instant j’avais espéré pouvoir faire reproduire cette belle page pour en illustrer ces *Notes*. À mon grand regret, j’ai dû y renoncer. M. Ch. Labor est un coloriste ; et l’œuvre lumineuse et vibrante de sa palette d’or perdrait trop à une traduction noire.

Auguste BALUFFE.

title : Choix d’articles relatifs à Molière (1885)

creator : Le Moliériste : revue mensuelle

copyeditor : Léa Delourme (OCR, Stylage sémantique)

publisher : Université Paris-Sorbonne, LABEX OBVIL

issued : 2016

idno : http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/moliere/molieriste\_articles-1885/

source : *Le Moliériste : revue mensuelle*, publiée par G. Monval, Paris, Librairie Tresse et Cie, 1879-1889 ; rééd. Slatkine Reprints, Genève, 1967, 10 vol. Source : [Gallica](http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb32817823s/date).

created : 1885

language : fre

## Arsène Houssaye : La mise en scène du *Misanthrope*

source : « La mise en scène du *Misanthrope* », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome VI, no 70, janvier 1885, p. 296-298.

[1885

Armande Béjard changea la mise en scène du *Misanthrope*.

La volonté la plus robuste se brise toujours devant la femme. Quand Molière mit en scène le *Misanthrope*, il dit à Armande qu’elle était de la première scène. En ce temps-là, Molière ne voyait plus sa femme qu’au théâtre. Ce beau rôle de Célimène, il l’avait créé pour elle dans le vague espoir de la ramener à lui ; mais, aux premières paroles, il retrouva les plus altières rébellions. Il voulait donc qu’elle apparût au lever du rideau, sortant d’un air dédaigneux et saluant par son premier coup d’éventail. Ainsi, l’action était mieux engagée. Quoiqu’Alceste ne parle pas d’elle dans son amère tirade, on sent bien que la femme a passé par là. Il n’y a point de misanthropes parmi les amoureux qui sont aimés. C’est la femme qui verse l’amertume sur les lèvres en révolte. Représentez-vous la scène : elle est bien plus vivante si l’on voit partir Célimène avec son sourire cruel. Alceste s’efforce de ne point parler d’elle, mais on sent tout de suite qu’elle est dans son cœur. Seulement il arriva ceci que Molière ne put jamais décider Armande à paraître eu commencement de la comédie pour n’avoir rien à dire. Quoiqu’elle fût grande comédienne, elle ne comprit pas ce jeu de scène ; Molière dut se résigner. Depuis, oncques ne vit Célimène au premier acte du *Misanthrope*.

Un soir, j’étais chez Mlle Mars avec Mlle Doze, déjà Mme Roger de Beauvoir, quand on vint à causer de Célimène, qui était le triomphe de Mlle Mars. Je lui rappelai l’histoire d’Armande. C’était la même femme ; elle donna raison à Armande, mais elle avoua que, s’il était mieux pour l’actrice de ne pas paraître pour ne rien dire, il serait mieux pour la pièce que Célimène marquât ainsi sa figure dès le lever du rideau.

Plus tard je parlai de ceci à Menjaud et à Geffroy : Menjaud, un misanthrope pris parmi les marquis de Louis XIV ; Geffroy, un misanthrope du xixe siècle, tout traditionnel qu’il fût. C’était là deux comédiens de haute lignée. Ils regrettèrent, comme moi, que Célimène ne fût pas du premier acte, même pour ne rien dire, puisque sa sortie était éloquente ; mais comment décider une sociétaire, même avec le pouvoir le plus absolu, de paraître à la première scène comme une figurante ?

J’attendis les débuts de Madeleine Brohan ; mais quand cette belle créature dut jouer Célimène, presque tout le théâtre me représenta que c’était la sacrifier que de la forcer à paraître d’abord pour ne rien dire. Ce fut encore Molière qu’il fallut sacrifier, car les Célimène sont rares. Madeleine avait la beauté et le charme, une voix d’un beau timbre, un air de tête héraldique, une démarche altière ; elle savait bien jouer de l’éventail ; il n’y avait pas dans tout Paris une actrice qui représentât mieux cette immortelle création ; je ne pouvais donc pas troubler ses débuts en lui imposant la mise en scène rêvée par Molière ; d’ailleurs sa mère m’eût dénoncé à l’opinion publique comme un ennemi de sa fille. Quand Madeleine fut en possession du parterre, elle ne voulut pas se risquer davantage au premier acte.

Et il en fut ainsi de toutes celles qui, depuis, ont joué Célimène. C’était leur vouloir la mort que de les sacrifier au premier acte. Pas une seule n’a compris qu’il y a des silences plus éloquents que des flots de paroles.

Selon la pensée de Molière, la pièce commençait et finissait par deux sorties muettes de Célimène : deux coups d’éventail jetés avec le haut dédain des grandes coquettes : le premier expliquait le second. Eh bien, aucun directeur présent et futur ne parviendra à imposer la volonté de Molière : Armande a donné le pli.

Arsène HOUSSAYE.

# Tome VI, numéro 70, janvier 1885

## Gustave Larroumet : À propos de *cascaret*

source : « À propos de *cascaret* », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome VI, no 70, janvier 1885, p.300.

[1885

Pour la seconde fois, M. Baluffe veut bien me citer dans son étude sur *Le* *Dépit amoureux*, et me voilà de nouveau obligé à quelques mots d’explication.

Je n’ai pas donné le sens du mot *Cascaret* d’après l’édition Hachette, par la raison que ce terme n’y est l’objet d’aucun commentaire, mais d’après le Dictionnaire de Littré. Or Littré, qui se plaisait à marquer la part de tous ses auxiliaires, ne dit mot de M. Desfeuilles. Que viennent donc faire ici et M. Desfeuilles et l’édition Hachette ?

Au demeurant, je déclare sans difficulté que l’étymologie proposée par M. Baluffe me paraît plausible, d’autant plus que je la retrouve dans le *Dictionnaire des noms* de M. L. Larchey. Je l’ignorais, je l’avoue, bien que quercynois. Que ne suis-je de Béziers ! Mais tout le monde ne peut pas en être.

Quant au reproche d’oublier « cette fois encore » mon origine, je ne comprends plus. Je croyais, au contraire, m’en être souvenu une première fois pour relever une erreur de M. Baluffe. Je n’en suis pas plus fier que de raison, mais, du moins, à propos de *Bieule*, m’a-t-elle servi à quelque chose.

Je n’ai pas dit que j’ignorais les recherches de M. Baluffe : j’ai lu, en leur temps, ses articles de l’*Artiste* ; j’avouerai même que je prends tantôt profit, tantôt plaisir à ce qu’il écrit. J’ai dit simplement, et je crois pouvoir dire encore, qu’écrivant avant l’article où il déclarait qu’après lui il n’y avait plus rien à trouver dans les archives de Béziers, j’avais le droit de souhaiter qu’on y cherchât de quoi remplacer l’hypothèse peu justifiée de M. Labor.

Gustave LARROUMET.

## Charles-Louis Livet : Rendons à Montreuil…

source : « Rendons à Montreuil… », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome VI, no 70, janvier 1885, p. 302-305.

[1885

Lorsque notre regretté doyen, le Bibliophile Jacob, publia son trop fameux volume de *Poésies attribuées à Molière*, il y comprit les stances bien connues :

C’est un amant, ouvrez la porte…

Il les avait trouvées, signées de l’initiale M, dans *Les Plaisirs de la poésie galante*, *gaillarde et amoureuse*, recueil publié, sans lieu ni date, vers 1664, et ensuite dans les *Maximes et Lois d’Amour, Lettres*, *Billets doux et galants* », Paris, 1669, — Donc elles étaient de Molière,

Belle conclusion, et digne de l’exorde !

M. Oct. Uzanne, ayant admis dans sa charmante collection des *Poètes de ruelles au xviie siècle* le galant abbé de Montreuil, ne s’arrêta pas à l’attribution si légèrement faite par M. Paul Lacroix, et publia, sans hésiter, les stances en question dans son choix, très judicieusement fait, des *Poésies* de l’abbé.

— Mais, avait dit le Bibliophile, « les éditeurs des *Poésies de J. de Montreuil* ont réuni pour former leur recueil toutes les pièces publiées avec les initiales M. ou D. M., quoique ces pièces ne fussent pas de lui »

À cela on pouvait répondre d’abord que, si les éditeurs des *Poésies de Montreuil* avaient admis dans le volume toutes les pièces signées M. ou D. M., ce n’est pas un, mais cinq ou six volumes qu’il leur aurait fallu ; ces initiales, en effet, dans les Recueils de Sercy, de Chamhoudry, de Loyson, etc., ne désignaient pas seulement Montreuil, mais encore Montfuron, Montplaisir, et bien d’autres ; ensuite, il ne s’agit pas des *Poésies de J. de Montreuil* — que nous ne connaissons pas —, mais des *Œuvres de Monsieur de Montreuil*.

Or, dans le volume qui porte ce titre, et qui fut achevé d’imprimer le premier jour d’avril, avec privilège du 6 mars 1666, on trouve les cinq Stances, à la page 591 : cette première édition, comme le remarque fort justement M. Uzanne, a été donnée sous les yeux de l’auteur, et il est absolument impossible que Mathieu de Montreuil ait consenti à se parer des plumes du paon. Lui-même prend soin de dire, dans sa dédicace « à monsieur Molé… » qu’il a été son propre éditeur : « Je me suis hâté de faire imprimer les miens (mes papiers), de peur de me rendre aux justes raisons que j’avais de les brûler. » — S’il y avait plagiat, le plagiat serait donc volontaire, et pourquoi l’abbé de Montreuil, assez riche de son propre fonds, aurait-il chargé sa conscience de ce gros péché ?

Sans aucun doute, selon nous, d’accord en cela avec M. Octave Uzanne, la pièce est bien de l’abbé de Montreuil. Ce n’est pas l’opinion de M. Gustave Mouravit.[[396]](#footnote-396) Dans le *Moniteur du Bibliophile* (n s du 1er janv. et du 15 févr. 1881), il nie tout à la fois l’attribution à Molière et l’attribution à Montreuil ; il combat M. Paul Lacroix et M. Octave Uzanne. Les stances peuvent être de Montplaisir ou de Montfuron, celui-ci connu dès 1632 par un recueil de vers, celui-là né en 1610 ; mais de Montreuil, jamais. Et pourquoi ? parce que Montreuil, que l’on croit né entre 1616 et 1620, n’aurait eu que de vingt à vingt-quatre ans lorsqu’ont paru pour la première fois ces vers, en 1640, dans la *Comédie des Chansons*. Mais est-ce bien là une raison suffisante ? J’admets que M. de Montreuil soit né seulement en 1620, et que la chanson ait couru les rues un peu avant 1640, soit en 1638, soit même en 1636 : un jeune poète de dix-sept à vingt ans ne peut-il en avoir composé les vers ? Trente ans plus tard, il les retrouve, les juge médiocres, les remanie et les donne sous une forme nouvelle, plus parfaite, dans le recueil de ses œuvres complètes : à cela quoi d’étonnant ?

Le parti de l’attribution à Molière s’est fortifié récemment d’une recrue importante dans la question.

M. Massenet, le jeune compositeur membre de l’Institut, a publié la musique des « Stances de Molière. »

Cette musique, donnée comme du temps, aurait été simplement transcrite par M. Massenet.

Où se trouvait cette notation contemporaine des paroles ? Portait-elle le nom du poète ? M. Massenet seul pouvait répondre à ces questions. Nous les lui avons adressées : de sa réponse, faite de la meilleure grâce du monde, il résulte que la musique des stances est bien son œuvre, et que, étude ou jeu d’esprit, c’est un pastiche, — un pastiche heureux, — de la musique telle qu’on l’écrivait à la fin de la première moitié du xviie siècle.

Rendons à Molière ce qui est à Molière : mais ne lui donnons pas ce qui appartient à Montreuil. À celui-ci, laissons au moins les vingt petits vers qui rappellent le nom oublié d’un des fervents admirateurs de Molière, dans le monde des Précieux et des Précieuses de la Cour. — Montreuil aura les *Stances* : Molière aura *Le* *Misanthrope*.

CH.-L. LIVET.

## L. G. P. : Note sur l’*Amphitryon* de Molière et *Les deux Gentilshommes de Vérone*

source : « Note sur l’*Amphitryon* de Molière et *Les deux Gentilshommes de Vérone* », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome VI, no 70, janvier 1885, p. 306-308.

[1885

Le hasard d’une lecture vient de me mettre sous les yeux une curieuse rencontre entre Shakespeare et Molière. Il s’agit de deux comédies sans autre ressemblance entre elles et que l’on ne songerait guère à comparer : *Les* *Deux Gentilshommes de Vérone* et *Amphitryon.*

Cette rencontre n’a pas encore été signalée, à ma connaissance du moins. Je ne la trouve ni dans l’édition Moland, ni dans l’édition Régnier, ni dans *Le* *Moliériste*, qui centralise les plus récentes études moliéresques. L’article de M. J. Guillemot, *Shakespeare et Molière* (tome I, page 208), n’en parle pas.

J’ai cru qu’il ne serait pas inutile de faire connaître cette coïncidence, si fortuite et si accidentelle soit-elle. Rien n’est inutile de ce qui touche Molière, ni ne doit nous être étranger. C’est pourquoi l’on prendra peut-être quelque intérêt à cette note, qui n’a du reste aucune prétention littéraire.

On connaît le vers :

Cet homme assurément n’aime pas la musique.

D’autres sentiments que ceux de Sosie et une situation différente provoquent une réponse analogue dans *les Deux gentilshommes de Vérone*, acte IV, scène ii, entre Julia et l’aubergiste. La suite de l’intrigue, de quoi je ne m’occupe point ici, a amené Julia, sous des vêtements d’homme, dans une auberge où elle demeure inconnue et passe pour un jeune seigneur étranger. Son air de tristesse (elle est à la recherche de son amant) émeut l’aubergiste qui, pour l’en distraire, la conduit à un concert. La mélancolique Julia, occupée d’autres soucis, n’écoute point la musique, et, comme son hôte s’en étonne, elle lui répond vivement, et son humeur interloque tout à fait le digne homme. La vivacité et la maussaderie des répliques de Julia provoquent cette réflexion de l’aubergiste :

I perceive you delight not in music.

Je vois que vous n’aimez pas la musique, boutade qui n’est ni moins motivée ni moins plaisante que l’*a-parte* de Sosie. Il y a plus. Un monologue dont le comique s’accroît de celui de la mise en scène se trouve dans la comédie Shakespearienne comme dans l’œuvre de Molière : le monologue de Sosie au premier acte, et le jeu de sa lanterne ont leurs équivalents dans la pièce anglaise. Je ne rappelle pas la scène de Sosie que chacun sait par cœur. Je me borne à citer la scène de Launce, un valet poltron et gourmand comme celui de Molière.

Cette scène, la 3e de l’acte II, est assez longue. La gaîté en est un peu lourde et grosse. Je résume en marquant les analogies des jeux de scène. Le fond ne fait rien à l’affaire. Le personnage entre en scène tenant un chien en laisse. Il a quelque histoire à raconter au public. Il la met en scène :

Nay, I’ll show you the manner of it. This shoe is my father. No this left shoe is my father. No No this left shoe is my mother. Nay, that cannot be so, neither ! Yes it is so, it is so… Now this staff is my sister… this hat is Nan, our maid. I am the dog. O ! The dog is me, I am the dog… Now I come to my father : Father, your blessing, etc.[[397]](#footnote-397)

Tous ces plaisants détails, ces inoubliables jeux de scène de l’*Amphytrion* se retrouvent ici. Qu’il y ait d’ailleurs nombre de différences entre les deux scènes, chacun le voit ; mais il m’a paru curieux de rapprocher deux répliques analogues et aussi humaines de part que d’autre, deux jeux de scène aussi comiquement imaginés par deux génies bien dissemblables, pour exciter la même gaîté dans le parterre. Tant il est vrai que, si profondes soient-elles, les distinctions de races et d’époques ne prévalent jamais sur le fond identique partout de l’humaine nature.

L. G. P.

# Tome VI, numéro 71, février 1885

## La Rédaction : Le banquet du quinze janvier

source : « Le banquet du quinze janvier », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome VI, no 71, février 1885, p. 325-330.

[1885

Le 5e banquet annuel des Moliéristes a eu lieu le jeudi 15 janvier, à 6 heures du soir, au café Corazza.

Nous avions pu arriver cette année au chiffre de 60 adhésions ; mais à la dernière heure des empêchements ont réduit à 48 le nombre des convives, qui ont trouvé à leur place un élégant menu « moliéresquement » illustré par un jeune amateur, M. Ch. de L. Voici la liste des présents, par ordre alphabétique : MM. Ad. Aderer, du *Temps ;* H. Allouard, le sculpteur du *Molière mourant ;* Bayard ; Bodinier, l’aimable secrétaire de la Comédie-Française ; Henri de Bornier ; Ad. Brisson, des *Annales politiques et littéraires ;* Chagot ; Coquelin-Cadet, représentant à lui seul Trufaldin, Gros-René, maître Jacques ; Edmond Cottinet ; Alb. Dayrolles ; J. Favre ; G. Ferrier ; Eug. Garraud ; J. Guillemot, le critique du *Messager de Paris* qui signe Noll au *Français ;* G. d’Heylli, de la *Gazette anecdotique* ; F. Hillemacher ; G. Hœntschel ; Arsène Houssaye ; Jeanvrin ; Jouaust ; Henry Jouin ; A. Lalauze ; Henri de Lapommeraye ; G. Larroumet ; Leloir, le jeune « manteau » de *L’Avare,* du *Mariage forcé*, du *Tartuffe ;* Jacques Léman ; Leys ; Dr Luc ; Maret-Leriche ; E. Mareuse ; Ch, Marie ; C. Martel, l’excellent Cléante du *Tartuffe* et Béralde du *Malade ;* Paul Mesnard ; A. de Montaiglon ; Georges Monval ; Eug. Morand ; Louis Noël, statuaire ; Ed. Pasteur ; Lucien Pâté ; Célestin Port ; Ch. Read, *alias* Carle de Rash ; Saint-Germain ; Silvain, qu’on applaudit souvent dans *Tartuffe*, Talien, qui jouait ce rôle à l’Odéon ; Ed. Thierry ; E. Thoinan ; Truffier, l’agile maître à danser du *Bourgeois gentilhomme*, et Ch. Varat, un fidèle de la première heure.

Successivement présidé par MM. Emile Perrin, Paul Lacroix, Edouard Thierry et Halanzier, le Banquet l’était cette fois par M. Arsène Houssaye, président de la société des gens de lettres, qui, avant de porter un toast aux Moliéristes, a voulu d’abord boire à Molière et a lu les vers imprimés en tête de cette livraison : « J’appellerais volontiers Molière un demi-dieu, a-t-il ajouté ; mais les anti-déistes me condamneraient à dix sous d’amende ; je dis : Molière ! — et cela suffit. »

M. Monval a remercié, au nom du *Moliériste*, le président de la société des gens de lettres et du Banquet, et, se déclarant encore moins improvisateur qu’orateur, il a prié M. de Lapommeraye de vouloir bien répondre à M. Houssaye. Après quelques paroles aimables et spirituelles de M. H. de Bornier, qui pour la première fois assistait au banquet, M. de Lapommeraye a pris texte de certaines attaques de *La* *Revue des Deux Mondes* pour revendiquer bien haut le titre de « moliériste » qui — selon lui — appartient à tout Français. Sa chaleureuse et éloquente improvisation a trouvé un écho dans tous les cœurs, et fait battre toutes les mains.

Après le café, M. Truffier a dit les délicates stances des *Papillotes* : « la Jeunesse à Molière » qu’il a écrites en collaboration avec le regretté Léon Valade, et qui ont eu les honneurs du *bis.* Le directeur du *Moliériste*, en remerciant le jeune pensionnaire de la Comédie, lui a demandé l’autorisation d’imprimer à 50 exemplaires ces vers charmants pour les distribuer en souvenir du banquet à chacun des convives. MM. Silvain, Saint-Germain et Leloir se sont ensuite partagé les rôles du Ier acte du *Misanthrope* qui a obtenu le plus vif succès. Puis Coquelin cadet, représentant le rire moderne, a dit son hilarant monologue *Le chirurgien du Roi s’amuse* et *Métamorphose* de M. Ed. Cottinet. M. Saint-Germain a récité ensuite du Victor Hugo, du Lamartine, du Nadaud, et chanté une chanson de sa composition : *Le Tapissier*, que nous sommes heureux de reproduire ici :

Le Tapissier

Air de la *Sentinelle*.

Ce ne fut pas sans un certain émoi

Que j’esquissai ma chanson, je l’avoue ;

Et cependant, si quelqu’autre que moi

L’avait traitée, oui ! j’aurais fait la moue.

Non que mon goût, amoureux des beaux-arts,

Se réjouît d’une œuvre familière ;

Mais, par le plus doux des hasards,

J’allais, sans de trop grands écarts,

Pouvoir vous parler de Molière,

De Molière !

Nos pères ont, dès les temps oubliés,

Eu des tapis pour leur commun usage ;

Ils en mettaient sur les murs, sous leurs pieds.

Tapis de peaux ou d’un grossier tissage ;

Le progrès marche, on dessine sur eux

Des ornements et de chêne et de lierre

On a des documents nombreux,

Remontant aux temps fabuleux

Que dans *Psyché* peignit Molière.

Tyr va donner sa pourpre, et l’Inde encor

De ses bleus fins fournira la teinture ;

Le tapis entre alors dans le décor,

Prenant sa place en toute architecture.

Mais dois-je ici, dans un but trop étroit,

À petits pas, le suivre en sa filière ?

Pour nous, ces beaux tapis, je crois,

Datent du siècle du grand Roi,

De ce siècle où naquit Molière !

Si Raphaël traça pour Léon dix

Certains cartons, merveille d’élégance,

Mignard, Lesueur ont dû prouver jadis

Qu’au premier rang aussi vient notre France.

Les Gobelins datent du grand Colbert :

Quand on parcourt leur oeuvre régulière,

Il semble qu’il nous soit offert

Des chefs-d’œuvre à livre ouvert,

Comme dans l’œuvre de Molière !

Bien des États citent avec orgueil

Des noms fameux, qu’au temple de Mémoire

La Renommée, en leur faisant accueil,

À conservés pour notre juste gloire ;

Mais en est-il un — le plus honoré

Parmi tous ceux de cette fourmilière, —

Qui soit plus vraiment admiré,

Et par l’Univers consacré

Autant que le nom Molière !

On ne dit pas que, comme tapissier,

Il ait laissé rien qui soit remarquable ;

Son cabinet nuit à son atelier,

Sa plume a fait seule un bruit véritable.

Et cependant le hasard, ce malin,

Avait voulu, la chose est singulière,

Qu’à l’époque des Gobelin,

Naquit Baptiste Poquelin,

Connu sous le nom de Molière !

Les tapissiers aujourd’hui, s’il vous plaît,

Moins exclusifs dans leur vieille industrie,

Ont englobé l’ameublement complet,

S’occupant peu de la tapisserie ;

Par goût du vieux, pourtant, on prise fort

Tous les lambeaux que rongeait la poussière,

On les achète au poids de l’or…

Mais l’art des Gobelins est mort,

Sachons garder l’art de Molière,

De Molière !

M. Maret-Leriche a clos la séance par la lecture de ce sonnet, composé pour la circonstance :

AU BANQUET MOLIÈRE

Sonnet… C’est un Sonnet — Ça mon ? J’en suis d’accord,

Dit Toinette en courroux. — Et pourquoi, je vous prie ?

— Mais, pour fêter Molière avec galanterie. —

Foin, l’on n’en a que faire et quand il serait d’or.

Hé là, tout beau Toinon ; peut-on pas dire encor

Quelque chose de neuf et sans pédanterie ?

— Ardez le beau benêt, oyez sa fourberie ;

Rien qu’au premier quatrain, tout le monde s’endort.

Et moi, je vous soutiens, Madame la Carogne,

Que de pondre un sonnet je n’ai nulle vergogne,

Ni même de le dire aussi bien qu’un acteur ;

Et qu’on le trouvera le plus congru du monde,

De richesse de rime à nulle autre seconde.

— Et ma grande raison… C’est que j’en suis l’auteur !

On s’est séparés vers 11 heures en se donnant rendez-vous pour le 15 janvier prochain. Le progrès est constant : 12 convives en 1880, 26 en 1882, 36 en 1883 et en 1884 ; 48 en 1885. On dépassera la soixantaine en 1886.

LA RÉDACTION.

## Paul d’Estrée : *Le Prosarite*[[398]](#footnote-398) [*premier article*]

source : « *Le Prosarite* », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome VI, no 71, février 1885, p. 331-340.

[1885

Seule, que je sache, la *Bibliothèque dramatique* de Soleinne a parlé du *Prosarite*, la première et peut-être la meilleure des variations qui aient été jamais exécutées sur le thème du *Tartuffe*. Encore l’article consacré à cette comédie ne comporte-t-il que quelques lignes, le strict nécessaire pour qu’on n’ignore ni le nom de l’auteur, ni le sujet de la pièce.

Cette double indication nous a semblé insuffisante, d’autant que *Le* *Prosarite*, dont nous avons pu retrouver deux exemplaires à la Bibliothèque de l’Arsenal, est digne à tous égards d’attirer et de retenir quelques instants l’attention du monde littéraire.

Cette prétendue comédie, qui n’est à proprement parler qu’une ébauche ou un scénario, est emprisonnée entre deux nouvelles d’un recueil de *Pièces diverses et galantes* du sieur Mascré, avocat en Parlement", qui fut édité chez Ribou en 1671 et en 1676. Ces deux éditions, en tout point semblables, sont précédées d’un frontispice que j’ai déjà remarqué dans un certain nombre de livres sortis de l’officine du célèbre libraire : trois auteurs, groupés autour d’une table trop étroite, écrivent fiévreusement sur des feuilles volantes des épigrammes, des madrigaux, des sonnets, des nouvelles, etc., etc.

Le nom bizarre de Mascré m’avait frappé : je le prenais pour un pseudonyme ; et je flairais, sous ces deux syllabes, je ne sais quelle révélation intéressante, quand j’eus l’idée de consulter le *Tableau des avocats en Parlement* publié en 1693. — J’avais fait un rêve : mon Mascré existait réellement ; il portait les prénoms de Marc-Antoine ; il avait été reçu avocat le 3 avril 1667 et il demeurait en 1693 rue du Jardinet.

Son œuvre, adressée sous forme de lettre à M\*\*\*, débute par la préface suivante :

Monsieur,

Vous avez entendu parler, il y a deux ans, d’une comédie intitulée *Le Prosarite*. Vous savez, Monsieur, qu’elle ne fut pas jouée, non par la crainte qu’elle n’eût pas le succès qu’un Auteur se promet ordinairement de ses ouvrages, mais de peur qu’elle ne fût défendue, parlant trop hautement de certains vices d’aujourd’hui, que l’on n’ose attaquer sans crime. De peur, dis-je, n’étant pas un second *Molière*, qu’elle ne donnât des armes contre moi à la persécution de ceux qui s’y seraient crûs choquez et ne me traitassent aussi indignement qu’un poète du temps passé le fut pour une cause pareille ; cet exemple m’a si fort effrayé que j’ai mieux aimé mon repos que ma gloire.

S’il n’envoie à son correspondant que des fragments de sa pièce, c’est, dit-il, parce qu’il a voulu en retrancher les passages ennuyeux, mais c’est plus encore parce qu’il craint de la voir tomber entre les mains de gens suspects, qui pourraient lui faire un mauvais parti ; « le poison paraît moins horrible, dit-il, dans des fragments de pièce que dans une pièce toute entière. »

Je ne crois pas, pour ma part, que le *Prosarite* ait été jamais terminé. L’auteur a mis en vers les scènes qui lui semblaient les plus piquantes, se bornant pour le reste à relier tous ces fragments décousus par quelques lignes de prose tenant lieu d’argument.

Par contre, la crainte qu’il exprime de s’attirer une méchante affaire par la publication de son œuvre me paraît très sérieusement fondée. Autant il était indiscutable pour des gens de bonne foi que le *Tartuffe* n’attaquait ni la religion, ni les prêtres, autant on eût difficilement admis que le *Prosarite* passât sans protestations, si jamais il avait affronté l’épreuve d’une représentation publique.

Molière flétrissait dans son *Tartuffe* un monstre d’hypocrisie qui s’affublait du manteau de la dévotion pour pénétrer plus sûrement dans les familles et pour y apporter la discorde, la ruine et le déshonneur. Son *Imposteur* était une création idéale. Le *Prosarite* de Mascré est au contraire une créature parfaitement vivante. Notre avocat ne s’est-il pas avisé de mettre en scène cette fameuse querelle des Jésuites et des Jansénistes qui divisait depuis longtemps déjà la France en deux camps et dont les ardeurs, encore vivaces en plein xviiie siècle, enfantèrent de si lourdes controverses et de si fines épigrammes ?

Je me demande même si Mascré n’aurait pas transformé en comédie une anecdote du temps. En effet, des deux docteurs, l’un de morale sévère, l’autre de morale relâchée, qui sont les principaux personnages de la pièce et que l’auteur flagelle vigoureusement parce que « son but, dit-il, est de faire voir qu’il faut prendre un milieu entre ces deux extrémités », le premier est facilement reconnaissable sous son pseudonyme transparent. Mascré l’appelle Regnaud : lisez Arnaud, le grand Arnaud, le fameux docteur de Sorbonne. Or, toutes ces questions de grâce et de prédestination, qui nous semblent si obscures aujourd’hui et qui ne l’étaient guère moins en ce temps-là, jetaient le désordre dans les esprits et semaient la division dans les familles. Mascré a si bien saisi les côtés ridicules de ces luttes intestines, qu’il donne comme directeur à la propre nièce de Regnaud l’ennemi intime de ce pieux personnage, Saluce,[[399]](#footnote-399) le docteur de morale relâchée. Est-ce une allusion à quelque épisode inconnu de la vie d’Arnaud ? Je sais bien que certains membres de sa famille appartenaient à la religion réformée ; mais d’autre part les filles de la branche catholique ont fourni un contingent si respectable de religieuses au couvent de Port-Royal que l’idée de toute trahison, de ce côté du moins, paraît invraisemblable. Cependant, étant donné le caractère dur, acrimonieux et violent du grand Arnaud en matière de doctrines, il serait peut-être intéressant de rechercher s’il ne s’est point trouvé dans sa famille quelque transfuge qui soit passé aux Jésuites.

D’après Mascré, le *Prosarite* date de 1669 ; c’est-à-dire qu’il fut terminé l’année même où Arnaud publiait son premier volume de la *Morale pratique des Jésuites*, et deux ans après l’apparition des cinq actes du *Tartuffe.*

Sainte-Beuve, dans son ouvrage de *Port-Royal*, cherche à démontrer que la comédie de Molière était uniquement dirigée contre les Jésuites ; Varin, dans son livre sur les Arnaud, prétend au contraire que le Janséniste est l’original du Tartuffe ; et M. L. Lacour partage son avis. Racine écrivait plaisamment à Nicole que les deux sectes se renvoyaient à tour de rôle les allusions de la pièce de Molière. Or, à l’heure présente, il est parfaitement établi que ni Jésuites, ni Jansénistes n’ont été plus spécialement visés par l’illustre Comique et que son Tartuffe est un personnage concret, le type du faux dévot, comme l’a toujours affirmé Molière, trop prudent pour désigner expressément quelqu’un, mais trop consciencieux pour ne pas achever ses portraits.

Mascré n’a pas obéi aux mêmes scrupules : il a voulu être plutôt historien qu’auteur dramatique ; il s’est contenté d’exposer les faits tels qu’il les a sus et tels qu’il les a vus ; mais tout en poursuivant un autre but, il s’est permis, — qu’on me passe l’expression, — une sorte d’adaptation moliéresque ; il fait mouvoir des personnages presque semblables à ceux du Maître ; il les place dans des situations analogues ; et leur langue rappelle parfois celle de Molière. Ce n’est pas cependant le plagiat dans le sens propre du mot, le plagiat tel qu’on le pratique trop volontiers aujourd’hui.

Dans l’analyse que nous allons donner, aussi succincte que possible, de cet embryon de comédie, nous signalerons les rapprochements du *Prosarite* avec le *Tartuffe* ; et cette comparaison fera mieux ressortir encore la différence capitale qui existe entre les originaux particuliers fidèlement copiés par Mascré et le type générique créé par le génie de Molière.

À qui d’abord s’adresse le surnom de Prosarite ? Aussi bien à Regnaud qu’à Saluce. La morale farouche et intolérante n’est pas moins éloignée de la vertu que la morale aisée et facile. Dès la première scène cette vérité s’affirme nettement.

Le Docteur Sévère rencontre la suivante de sa nièce et lui fait d’amers reproches sur sa tenue, sur son langage, sur sa moralité. Les soubrettes et les femmes de chambre ne reconnaissent pas les lois du darwinisme : dès la création du monde, elles étaient aussi… intelligentes qu’elles le sont aujourd’hui. La suivante de Mascré ressemble donc à la Dorine de Molière. Ce n’est pas que Regnaud lui jette le moindre mouchoir, mais la scène entre ces deux personnages essentiellement antipathiques affecte les mêmes allures que la scène caractéristique où Tartuffe et Dorine se trouvent pour la première fois en présence. C’est le Docteur Sévère qui attaque résolument l’ennemi. Comme tout bon Janséniste, il prêche et ne quitte pas la place. Tartuffe, lui, ne prêche pas ; et il se dérobe. La lutte s’engage donc très vive et très âpre :

LE DOCTEUR

Si le vice au contraire en ses difformités

Démasquait à vos yeux ses molles voluptés,

Que vous seriez confuse et que j’aurais de joie

Vous voyant la douleur de vous en voir la proie,

Et votre âme assoupie en son aveuglement

En secouant son joug sortir de son néant.

LA SUIVANTE

En vérité, Monsieur, votre mercuriale

À travers son aigreur est tout à fait morale.

Mais oserais-je ici vous demander le nom

De qui vous autorise à me faire leçon ?

LE DOCTEUR

Mon frère votre maître,

LA SUIVANTE

Oh ! Oh ! C’est bien le prendre ;

Mais par quelle raison vous fait-il me reprendre ?

LE DOCTEUR

Un exemple mauvais aisément peut tenter.

Ma nièce est en vos mains ; vous pourriez la gâter.

Ici les personnages changent de rôle ; la suivante monte à son tour en chaire, pour opposer à la morale de Regnaud celle de Saluce, c’est-à-dire la doctrine jésuitique dans toute sa pureté. Bien que Mascré affirme à son correspondant que le « portrait » esquissé par la suivante « n’est qu’une fiction », on reconnaît à l’ensemble le disciple de Loyola tel qu’il nous apparaît dans les *Lettres provinciales.* Tartuffe lui-même se laisse entrevoir à travers ces « accommodements » qui permettent aux pécheurs de « dormir en repos à l’ombre de leurs crimes. »

LA SUIVANTE

Je sais à me prêcher quel motif vous engage ;

Pour me bien gouverner je suis et bonne et sage.

Et puis s’il me fallait quelque correction,

Saluce de mon âme a la direction.

Sa morale à la votre est du tout opposée :

Dans les lois qu’elle donne elle est facile, aisée ;

Loin d’être querelleuse, elle charme les cœurs

Et du devoir pieux aplanit les rigueurs.

Dans sa sévérité d’une douce méthode

Au gré de nos désirs son savoir l’accommode…

Et si de quelque faute on se veut accuser

Loin de nous en reprendre il sait nous excuser.

[…]

Et son esprit forgeant une distinction

Tire si bien les cas de leur confusion,

Qu’un pécheur, sur la foi de ses hautes maximes,

Peut dormir en repos à l’ombre de ses crimes.

Ce qui rend surtout Regnaud intraitable contre la suivante, c’est la toilette galante de cette fille. Les Jansénistes avaient organisé une véritable croisade contre les ajustements féminins ; et ils prêchaient d’exemple à Port-Royal en s’instituant les tailleurs,[[400]](#footnote-400) les cordonniers et les jardiniers des solitaires et des religieuses. Tartuffe, lui aussi, est l’ennemi déclaré du luxe mondain ; et il n’est pas jusqu’à son valet Laurent qui ne jette l’anathème sur les rubans, sur le rouge et sur les mouches.

Mais Regnaud trouve, comme Tartuffe, à qui parler. La suivante lui répond à la façon de Dorine ; l’air est le même ; mais les paroles sont différentes. Si la fameuse scène du mouchoir a sa contrepartie dans l’œuvre de Mascré, le couplet de la servante de Molière contre la vie exemplaire de la prude Orante apparaît également dans la tirade de la suivante du *Prosarite* contre les « vieilles dagornes » devenues mûres pour les pratiques jansénistes :

LA SUIVANTE

Si c’étaient des péchés que faire des caresses,

Il serait aujourd’hui de grandes pécheresses.

Mais changeons la matière et passons plus avant.

Vous qui voulez gloser sur mon ajustement,

Qu’ai-je de superflu ?

LE DOCTEUR

Vos étoffes trop belles,

Vos tours de cheveux blonds, vos rubans, vos dentelles,

Ce harnais[[401]](#footnote-401) bigarré de votre vanité.

Si sur vous la raison a quelque autorité,

Ôtez tous vos habits, ils me choquent la vue.

LA SUIVANTE

Pour avoir le plaisir de me voir toute nue.

Pourvu que l’on n’ait point mauvaise intention,

Chacun peut s’habiller à sa discrétion.

Voyez-vous, pour se mettre en personne bien sage,

Il faut assujettir la bienséance à l’âge.

Moi qui suis jeune encore et qui n’ai que vingt ans,

Dois-je me réformer comme les vieilles gens ?

Les règles de l’honneur pour moi n’ont point de bornes ;

Et portez vos leçons à ces vieilles dagornes

Qui veulent, ranimant de vieux lis tout fanés,

Reblanchissant leurs dents et leurs teints basanés,

Et relevant par l’art leur nature mourante,

À soixante et dix ans n’en paraître que trente.

Tendez leur le miroir ; pour moi j’ai vu le mien ;

Quoi que vous en disiez, je me trouve fort bien.

Regnaud ne se laisse pas démonter par ce premier insuccès. Il redouble de zèle et veut convertir à sa cause son propre frère Cléon dont il gourmande la faiblesse, lorsqu’il apprend que la direction spirituelle de Dorise est confiée à Saluce. Mais Cléon est un homme sage et sensé, le Cléante de Molière, dont Sainte-Beuve a dit, en reprenant à peu près dans les mêmes termes l’idée de Mascré : « l’honnête homme de la pièce, le représentant de la morale des honnêtes gens dans la perfection, de la morale du juste milieu. » Poussé à bout par son frère, Cléon, qui, en résumé, ne paraît pas plus tenir à la doctrine de Saluce qu’à la doctrine de Regnaud, finit cependant par donner la préférence à celle-là, parce qu’il la trouve moins farouche et surtout plus humaine :

Je sais comme il agit malgré vos paradoxes ;

Sa doctrine, mon frère, est des plus orthodoxes ;

Il dirige à sa fin la faiblesse des sens

Et n’est point, comme vous, dévot à contre-temps.

[…]

Il est une vertu plus douce et plus riante

Qui sait s’apprivoiser dans les sociétés

Et se rend familière avec les voluptés.

[…]

S’il fallait pour bien vivre aller dans des déserts,

Que deviendraient alors les lois de l’Univers,

Ces superbes Palais, ces belles Républiques,

Ces Etats florissants et ces lois politiques I

Vous avez beau prêcher ; mais si nos gens de Cour

S’en vont dans les déserts, c’est pour faire l’amour.

[…]

Ne voit-on pas des gens de qui l’âme malsaine

Pour tout le genre humain ne respire que haine ?

Et la nature et l’art n’ont rien de beau pour eux,

La plus belle personne est un spectre à leurs yeux ;

Le cœur dur aux honneurs, insensible aux injures,

Et qui font cependant mille et mille impostures,

Non, non ; et l’on peut voir, malgré tout vos avis,

Des saints civilisez et des dévots polis.

Évidemment « notre honnête homme » fait là le procès des Jansénistes, et le coup est si droit, l’allusion si claire, qu’on s’explique fort bien que Mascré n’ait pas voulu donner à sa comédie la publicité éclatante qui avait mis en si belle lumière le *Tartuffe*. La querelle des Jésuites et des Jansénistes n’était pas encore terminée ; ceux-ci ne pouvaient s’avouer vaincus, puisqu’ils n’avaient pas été condamnés sans appel ; et comme ils comptaient dans leurs rangs la plupart des gens de cour, non moins puissants que vindicatifs, il eût été de la dernière imprudence de venir leur crier aux oreilles qu’ils n’allaient « au Désert » (encore un de leurs termes favoris) que « pour y faire l’amour. » Molière était beaucoup plus à l’aise pour faire parler Cléante, son honnête homme. Ne s’attardant pas à la discussion des doctrines, il voyait la question de plus haut. Il lui importait peu que telle ou telle secte se prononçât dans tel ou tel sens : il n’avait souci que des hommes ; et dans cette distinction qu’il voulait établir « entre l’hypocrisie et la dévotion » se confondaient tour à tour Jésuites et Jansénistes : sa plume vengeresse ne flétrissait que « les hypocrites, les francs charlatans et les fanfarons de vertu. »

Paul d’ESTRÉE.

(La fin au prochain numéro).

## Ernest Thoinan : Souvenir donné à Molière par Louis XIV

source : « Souvenir donné à Molière par Louis XIV », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome VI, no 71, février 1885, p. 342-348.

[1885

En parcourant le *Mercure Galant*, j’ai trouvé une anecdote assez piquante et qui non-seulement me semble n’avoir jamais été reproduite, mais qui pourrait bien être encore tout à fait inconnue. Sans plus long préambule, la voici telle qu’elle se trouve à la page 128 du volume d’août 1680 :

Le sieur Des Prez, Musicien ordinaire de la Chapelle de Sa Majesté, a su toujours si bien ménager son temps, que celui qu’il donnait à la musique, ne l’empêchait point d’en réserver pour lire Galien et Hippocrate. Après qu’il y eût pris goût, et qu’il se fut senti du talent pour profiter de cette lecture, il alla trouver le Roi et lui dit que c’était un de ses musiciens qui venait se plaindre d’un fort grand désordre auquel il s’offrait de remédier ; que depuis douze ans qu’il avait l’honneur d’être de sa musique, il avait remarqué que tous ses confrères avaient encore plus besoin d’un Médecin pour les régler quand ils allaient boire, que d’un Maître pour bien conduire leurs voix ; et que si Sa Majesté voulait lui permettre de s’absenter quelque temps de son service touchant l’emploi qu’il avait dans sa Chapelle, il espérait se mettre en état de lui en rendre de plus considérables quand il aurait pris le bonnet de Docteur en Médecine. Le Roi trouva la chose plaisante et dit à ceux qui l’accompagnaient : *Que dirait Molière*, s’*il était encore au monde, de ce qu’un Musicien demande à se faire Médecin ?* Le fait étant extraordinaire, on crût d’abord que le sieur Des Prez n’avait parlé que pour divertir le Roi ; mais il poursuivit en termes si sérieux, qu’on connut bientôt que le cœur lui en disait de ce côté-là. Sa Majesté en étant persuadée, lui permit de s’absenter autant qu’il voudrait pour s’appliquer à l’étude ; et il y a si bien réussi, que depuis deux mois il a en effet reçu le bonnet de Médecin avec l’approbation de toute la Faculté. Voilà, Madame, ce que vous auriez eu de la peine à croire, si cette Réception n’avait pas été publique.

Comme tout le monde, Louis XIV se souvenait donc de Molière !

Mais s’agit-il ici d’un conte inventé à plaisir ou d’un fait réellement arrivé ? Et pourquoi pas ? Un de nos bons médecins spécialistes d’aujourd’hui n’a-t-il pas joué du violon, et très-bien même, dans les grands orchestres de Paris, avant d’avoir été reçu docteur ? Ce qui est certain, c’est que sur une liste des chanteurs de la Chapelle du Roi de 1678, je vois un nommé Pierre Dupré. Ce n’est pas Des Prez, il est vrai, mais la ressemblance est si grande et on tenait alors si peu à la bonne orthographe et à l’exacte prononciation des noms propres qu’il n’y a rien d’impossible à ce que Pierre Dupré soit le même individu que celui dont parle le *Mercure*. Si Molière ne nous a pas induit en erreur sur le cérémonial adopté aux réceptions de médecins, le chantre du roi, Dupré ou Des Prez, entendit donc chanter après son examen :

Bene, bene, bene, bene respondere.

Dignus, dignus est entrare

In nostro docto Corpore.

Cependant il serait bon d’éclaircir le fait, et s’il est un moliériste assez heureux pour avoir de bons rapports avec la Faculté (quoique moliériste), il devrait chercher dans les archives de ce *savantissimi Corporis,* non pas l’art de guérir le choléra (inutile !), mais seulement si le nommé Dupré ou Des Prez, qui en 1680 *bene respondavit*, fut véritablement coiffé du fameux bonnet de Docteur.

Quant à la promesse que le futur Esculape fit à Louis XIV, nous pouvons assurer que, s’il essaya de la tenir, il n’y réussit guère : les musiciens, particulièrement les Chantres de la Chapelle royale, continuèrent à très mal « se régler quand ils allaient boire. »

Er. THOINAN.

Un souvenir bien autrement significatif fut donné à Molière par le grand Roi, qui, ayant vu jouer dans sa jeunesse les pièces de Molière par l’auteur et son incomparable troupe, ne pouvait, dans sa vieillesse, supporter le jeu de leurs successeurs. Dangeau rapporte que Louis XIV prit lui-même le soin de styler les musiciens de la Chambre à représenter les comédies de Molière. C’est ainsi que *Le* *Bourgeois gentilhomme*, *Les* *Fâcheux*, *Georges Dandin*, *L’Avare.*, *Le Médecin malgré lui*, *Le Mariage forcé*, *L’Ecole des maris*, *L’Etourdi*, *Escarbagnas* et *Pourceaugnac* furent donnés de 1712 à 1715 chez Madame de Maintenon, à Versailles, à Marly ou à Fontainebleau.

G. M.

# Tome VI, numéro 72, mars 1885

## Paul d’Estrée : *Le* *Prosarite*[[402]](#footnote-402)[*second article*]

source : « *Le* *Prosarite* (Suite et fin) », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome VI, no 72, mars 1885, p. 355-363.

[1885

Au premier acte de la comédie de Mascré, les Jésuites tiennent donc la corde ; et il semble qu’ils doivent garder longtemps encore leurs positions, car toute la maison est pour eux, le père, la fille, la suivante et jusqu’à l’amant de Dorise, Cléandre, qui a fini par vaincre les dernières hésitations de sa maîtresse et par recevoir ses aveux. Il lui en exprime toute sa reconnaissance, en lui baisant la main, lorsqu’il est surpris par Regnaud. Le Docteur sévère s’indigne et s’emporte, comme on peut bien le penser ; en vain cherche-t-on à l’apaiser en lui disant que cet amour a pour but le mariage ; il ne veut pas en admettre les préliminaires : Port-Royal est tout entier dans cette tirade furibonde :

Ainsi donc, si l’hymen couronnant vos ardeurs

Dans ses sacrés liens enchaîne vos deux cœurs.

Si le Gel pour le mieux voulant unir vos âmes,

Répend dans votre sein de mutuelles dames,

Gardés de profaner par l’usage des sens

Un feu dont les transports doivent être innocents ;

Car ne prétendez point que le saint mariage

Soit un asile ouvert pour le libertinage,

Et donne un libre accès à d’infâmes désirs ;

Non, non, si l’on ne sait épurer ses plaisirs,

Détachant de leur fin la douceur sensuelle,

L’hymen ne rend pas moins notre âme criminelle.

Remarquez que le bonhomme Orgon comprend tout autrement les devoirs et la félicité du mariage entre dévots. Il fait miroiter aux yeux de Marianne les douceurs et les plaisirs de son hymen avec Tartuffe : tous deux vivront comme « deux tourterelles. » Nous sommes loin des « transports innocents » du Docteur sévère. Aussi la suivante se charge-t-elle de répondre à ce Croquemitaine. La Dorine de Molière n’a pas de préjugés : celle de Mascré n’a même pas de sens moral. Déjà, pour décider sa maîtresse à écouter Cléandre, elle lui avait dit le plus tranquillement du monde :

Oh ! Que je ne suis pas si farouche que vous !

Car, loin de refuser l’approche d’un époux,

Que l’amour ait pour but ou non le mariage,

Pour peu qu’on me courtise, aisément je m’engage.

Elle complète son œuvre en commentant avec une crudité d’expressions que ne désavouerait pas sa devancière du *Tartuffe* l’homélie imprégnée de mysticisme du Docteur sévère. Le dialogue devient assez piquant ; et le trait final rappelle un des plus jolis passages de la scène entre Orgon et Dorine (acte II scène ii) :

LA SUIVANTE

Ainsi donc, selon vous, dans sa fidèle ardeur

Un mari doit baiser sa femme à contre cœur,

Pour ne pas savourer la douceur des délices…

C’est faire à votre gré des vertus et des vices,

Pensez-vous qu’on vous croie avec de tels discours !…

[…]

Mais si tous vos docteurs raisonnent comme vous,

Je me puis bien vanter d’en savoir plus qu’eux tous.

LE DOCTEUR.

Apprenez que je garde avecque bienséance…

LA SUIVANTE.

Je le sais, vous gardez si bien votre science,

Qu’elle ne paraît point dans vos longs entretiens ;

Et vos raisonnements sont détruits par les miens,

Par ma foi !

LE DOCTEUR.

Juste ciel ! Quel jurement vous faites !

LA SUIVANTE.

Vous raisonnez bien mal, tout docteur que vous êtes,

Et ne voyez-vous pas que sans réflexion,

Je jure de parole et non d’intention ?

Cependant la querelle des deux docteurs a été portée devant leurs pairs (la Sorbonne). Cléon qui, en présence des nombreux témoignages de sympathie prodigués à Saluce, appréhende pour la cause de son frère, veut amener un rapprochement entre les deux rivaux et leur ménage chez lui une entrevue. Il est vrai que Regnaud ne se résigne qu’à grand peine à cet accommodement. Il a le tempérament du *Misanthrope*, et il parle comme lui. Avant sa rencontre avec Saluce, il dit à son frère :

J’ai pour moi la Justice.

Sans doute, répond Cléon ; mais

Si dans ce différend qu’on termine aujourd’hui

La Justice est pour vous, la cabale est pour lui.

Parmi tous vos Docteurs où l’intérêt préside,

Le caprice sans borne et résout et décide,

En ce lieu de tumulte haï des beaux esprits

Au poids de la faveur on pèse les écrits ;

Et les voix sans scrupule esclaves de la brigue

Ne se donnent entre eux qu’à la plus forte intrigue.

Voilà un nouveau coup de griffe, et celui-là à l’adresse de la Sorbonne, qui aurait pu le faire payer cher à l’avocat en Parlement, cet ennemi-né des Docteurs en Sorbonne.

Enfin paraît Saluce, attendu comme Tartuffe. Les ennemis sont en présence ; et Cléon, par de sages paroles, cherche à les amener sur le terrain de la conciliation :

… Pour donner prétexte à votre passion,

Pourquoi vous attaquer à la Religion,

Et pour vous égarer en creusant des abîmes,

En opposant ses lois à ses propres maximes ?…

Lorsque vous disputez sur des faits si constants,

Vous êtes ses bourreaux et non pas ses enfants.

Mais ces messieurs s’entendent comme Vadius et Trissotin le feront un peu plus tard. Le *Docteur Sévère*, qui est assurément un cousin d’Alceste, soutient contre son confrère qu’il a pour lui « les raisons », tandis que le *Docteur relâché*, peu soucieux de pousser plus loin la discussion, mais sûr, comme un ministre parlementaire, de sa majorité, répond avec quelque apparence de bon sens :

Le nombre des raisons ne fait rien à l’affaire[[403]](#footnote-403) ;

Mais puisque vous croyez qu’il vous est salutaire,

Nous pourrons bien nous voir régler à notre choix :

Vous aurez les raisons et moi j’aurai les voix.

Etrange égarement d’un Docteur qu’on révère[[404]](#footnote-404),

Qui, parce qu’il se voit tout l’Univers contraire,

Lui seul de son avis conclue en sa faveur

Qu’il faut que l’Univers soit tombé dans l’erreur !

N’est-il pas plus plausible, au moins il me le semble,

Que vous vous trompiez seul que tout le monde ensemble.

Montée sur ce diapason, la conversation s’échauffe ; l’entretien dégénère en querelle et Saluce quitte la place, comme un autre Tartuffe, la menace à la bouche.

Aux actes suivants, la *tartufferie* de Saluce commence à se dessiner. L’étrange raisonnement de son disciple Chrysipe la laisse pressentir.

Ce nouveau personnage, à qui son maître a donné rendez-vous chez Cléon, est fort curieux, et, selon moi, le type vraiment original de la pièce. « C’est un jeune homme de vingt à vingt-cinq ans, dit Mascré, qui, quoi que sous la discipline du Docteur relâché, suit néanmoins les maximes du Docteur sévère, parce qu’à son sens elles sont meilleures. Et ainsi la coquetterie de cette suivante, opposée à la modestie régulière de ce petit Chrysipe, fait un effet assez divertissant. » Ce Chrysipe serait-il la copie d’un personnage qui aurait posé devant Mascré ? Et cette sorte de politiques, hybrides, mi-jésuites et mi-jansénistes, ne devait-elle pas être très fréquente à une époque où les partisans de la grâce efficace ou non ne restaient pas absolument insensibles aux distributions des grâces, très efficaces celles-là ? Peut-être le rôle de Chrysipe n’est-il encore que le développement de celui de Laurent, « le garçon » de Tartuffe, une espèce qui rappelle les cuistres au service des Bois-Robert, des Ménage et des Costar ?

Au reste, la suivante le traite comme tel ; et sa grande scène avec ce sous-Tartuffe est le pendant de son dialogue avec Regnaud :

Or ça, futur docteur, fais-moi ta confidente.

Ta maîtresse sans doute est quelque pénitente ?

Comment vont tes amours ? Ne fais point le bigot ;

Le silence en amour est la vertu d’un sot ;

Elle reçoit tes vœux et chérit ta tendresse ?

Combien de fois le jour te fait-elle caresse ?

Crains-tu pour tes secrets de les voir éventés ?

Vous êtes des gaillards dans vos sociétés.

Vous faites en amour de bons tours de souplesses

Et vous ne dormez pas auprès de vos maîtresses.

Je te crois fort heureux, tes plaisirs sont sans fiel ;

Qu’as-tu ? Pourquoi toujours lever tes yeux au ciel ?

La tenue pateline de Chrysipe n’abuse pas plus la suivante que la dévotion extérieure de Tartuffe ne trompe Cléante, Damis, Elmire et tous les personnages clairvoyants de la comédie de Molière. Les « plaisirs sans fiel » ont la même saveur que « l’hymen tout confit en douceurs et plaisirs » du bonhomme Orgon.

Mais Chrysipe accueille d’assez mauvaise grâce les gauloiseries de la suivante et riposte par un sermon qui lui attire de nouveau cette verte réplique :

Ah ! Ah ! Tu veux aussi te mêler de prêcher !

Sais-tu bien seulement ce que c’est que pécher ?

Toi que le Doctorat n’a pas encor vu naître,

Serais-tu plus savant que Saluce, ton maître,

Lui qui ne défend point l’amour ni ses plaisirs

Et qui ne sait point l’art de gêner les désirs ?

Pour le coup Chrysipe lève le masque :

Puisque vous écoutez ses dogmes effroyables,

Vous prenez le chemin d’aller à tous les diables.

Les sarcasmes de la suivante obligent Chrysipe à confesser sa duplicité. De grâce, lui dit-elle,

De grâce, porte ailleurs ses discours outrageants.

Quoi ! Tu n’as point de barbe et tu damnes les gens !

[…]

Si Saluce à tes yeux errait dans sa doctrine,

Dis-moi, te verrait-on dessous sa discipline ?

CHRYSIPE.

Si je reste avec lui, c’est que par sa faveur,

Je me puis aisément faire passer Docteur.

LA SUIVANTE.

Et l’intérêt ainsi règle ta conscience ?

Dans les deux derniers actes, le maître suit l’exemple de l’élève : il démasque ses batteries. Cléandre l’avait choisi pour intermédiaire auprès de Cléon ; mais Saluce, au lieu de prendre fait et cause pour son client et de demander, au nom de Cléandre, la main de Dorise, poursuit cette conquête pour son propre compte.

De son côté, Cléandre, impatienté de se voir toujours ajourné par Cléon (c’est du moins Saluce qui le lui laisse croire), s’adresse directement au père de Dorise qui accueille favorablement sa requête.

Notre Tartuffe au petit pied se trouve donc démasqué, convaincu de mensonge et taxé d’hypocrisie. La suivante qu’il a jouée rencontre fort à propos, pour décharger sa colère, Chrysipe, que son maître avait envoyé solliciter ses juges et qui venait lui rendre compte de ses démarches. La suivante s’explique alors les stations fréquentes de Saluce dans la ruelle de Dorise ; et la peinture qu’elle en fait rappelle encore plusieurs traits du *Tartuffe :*

Fort souvent ce Pédant vient voir Dorise au lit ;

Pendant que je rhabille, il prend un livre et lit,

Et dans les doux assauts que son amour lui livre,

Il lit sur son sein nu et non pas dans son livre.

Lors on voit par ses yeux ses feux étinceler ;

Dans ses émotions il a peine à parler,

Il ne peut résister à l’ardeur qui l’enflamme,

Mais pour donner prétexte aux troubles de son âme,

D’une langue dorée et d’un discours de miel

Il lui fait un tableau des délices du Ciel.

La pièce n’a pas, à proprement parler, de dénouement. Saluce, dans la crainte d’être condamné, obtient un sursis de ses juges ; et Regnaud, bien qu’il prétende être sûr de la victoire, consent à abandonner toute poursuite contre son rival. Mais, bien que la conclusion manque, il est facile de préjuger celle qui serait dans les vœux de l’auteur. Mascré est, en apparence, partisan de la doctrine du juste-milieu ; mais, au fond, il est de cœur avec le Parlement et avec les plus grands personnages de la cour ; il est janséniste ; et Regnaud, si grincheux et si désagréable qu’il soit, doit à l’auteur de sortir de la lutte moins maltraité que son adversaire. Le triomphe du Docteur sévère est à peine indiqué ; il l’est encore trop cependant pour Mascré, puisqu’il termine prudemment sa lettre par un mouvement de retraite derrière la préface du *Tartuffe :*

En cas, dit-il, que quelque critique importun ou quelque bigot qui se croira dépeint dans ces vers les veuille accuser d’impiété, parce que l’on l’aura choqué en faisant paraître ses vices, l’auteur le renvoie à la préface que *Monsieur de Molière* a mise à la tête de son *Tartuffe*, où il fait fort bien la différence de choquer la Religion ou de reprendre les vices de ses Ministres quand ils en ont…

Cette analyse, peut-être un peu longue, du *Prosarite*, nous a paru présenter quelque intérêt, surtout si l’on considère que la pièce a été écrite deux ans après le *Tartuffe* dont elle s’est évidemment inspirée. Et nous estimons que dans une nouvelle édition de la comédie de Molière, l’esquisse de Mascré ne ferait pas mauvaise figure, ne fût-ce qu’à titre de comparaison. On saisirait mieux la différence qui existe entre une pièce d’actualité et l’œuvre si grande, si large, si élevée de Molière, œuvre qui appartient à tous les pays et à tous les siècles. Le *Prosarite* apprend à mieux juger le *Tartuffe* et fait regretter que les contemporains de Molière n’aient pas étudié l’œuvre du grand Comique comme Mascré paraît s’en être pénétré. Nous n’avons pas voulu nous arrêter devant chaque vers du *Prosarite* vigoureusement frappé et portant comme l’empreinte du coin moliéresque. Mais on a dû remarquer que le style de Mascré a quelque peu de cette allure vigoureuse et de ce « cossu » — comme disait Sainte-Beuve — qui caractérisent la manière du Maître[[405]](#footnote-405).

Les portraits que dessine Mascré sont encore assez bien venus ; mais pourquoi pousser plus avant la comparaison ? Molière n’est-il pas inimitable dans la peinture des caractères et dans la science de la composition ? *Le* *Misanthrope*, le *Tartuffe*, *L’Avare,* *Les* *Femmes savantes* ne se recommencent pas.

Paul d’ESTRÉE.

## Jules Maret-Leriche : Le cœur à droite

source : « Le cœur à droite », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome VI, no 72, mars 1885, p. 364-366.

[1885

Le cas d’inversion dans la disposition des viscères thoraciques et abdominaux, autrement dit du « Cœur à droite », a pu n’être observé que très rarement dans le passé et peut être bien pour la première fois au xviie siècle ; mais depuis que l’étude de l’anatomie comparée a pris de si immenses développements, cette quasi anomalie physiologique est devenue un quasi normalité, assez caractérisée pour que le trait du *Médecin malgré lui*, quelque plaisant qu’il ait été et qu’il soit encore après plus de deux siècles, soit plus brillant que juste. Ce qui va suivre le prouvera peut-être.

En 1865, celui qui signe ces lignes se trouvait, lui profane, dans le cabinet de l’aide-préparateur du cours d’anthropologie et anatomie comparée du docteur Serres, au Muséum d’histoire naturelle de Paris. Un cadavre tout ouvert y était étendu, le praticien y mettait a découvert et dans toute sa longueur, depuis le bassin jusqu’au cerveau, le nerf appelé par les savants le : grand sympathique. Le sujet présentait visiblement, même aux yeux d’un profane, le cas d’inversion dans la disposition des viscères thoraciques et abdominaux. Le savant prosecteur voulut bien, non seulement nous en donner le spectacle, mais encore y ajouter une démonstration péremptoire, surtout de sa fréquence, — c’est-à-dire de sa quasi normalité.

En voici à peu près la substance :

Au xviie siècle, on n’avait encore que peu ou pas observé l’inversion des organes de la respiration, quand un médecin, non malgré lui, mais studieux et savant — il y en avait déjà quelques-uns — apporta à la Faculté de Paris un tronc d’homme dont les organes étaient inversés comme ceux de M. V., de Toul, dont il est question dans *Le* *Moliériste* de septembre dernier (numéro 66, p. 189).

Or, Molière aurait eu pour voisin de palier un M. de Pontchartrain[[406]](#footnote-406) qui avait assisté à la séance où le cas physiologique dont il s’agit venait d’être présenté, et il aurait dit au grand Comique à peu près ceci : « Voilà qu’ils veulent maintenant faire la médecine d’une méthode toute nouvelle et mettre le cœur à droite ! »

Toujours suivant l’éminent narrateur, Molière, qui écrivait dans ce moment-là son *Médecin malgré lui* et qui, suivant son habitude, prenait son bien où il le trouvait — ou, plus exactement, s’assimilait celui d’autrui pour y mettre l’estampille de son génie — n’eut garde de laisser perdre une aussi belle idée et un trait si véritablement amusant.

Aussi, et en l’assaisonnant comme il le savait faire, le mit-il dans la bouche de son impudent Sganarelle.

Voilà du moins ce que raconta M. Serres, qui n’était ni un fantaisiste, ni un ignorant, mais un vrai savant, très érudit et, ce qui ne gâte rien, au contraire, aussi moliériste que le peut être un grand esprit très cultivé.

Il ajouta que, si Molière avait pu penser qu’en écrivant sa scène de la consultation, il s’inscrivait en faux contre l’une des plus belles découvertes de la science anatomico-physiologique, lui qui ne combattait que la fausse science et les faux savants ou leurs sottises, il aurait fait aisément le sacrifice du trait « cœur à droite » qui, quelque comique qu’il fût et est resté, péchait pour le moins par la justesse, au détriment d’un très sérieux progrès scientifique.

En résumé, le cas du « cœur à droite »ou inversion de la disposition des organes fonctionnels qui s’y ramifient est acquis à la science (la vraie), et depuis bien longtemps, non comme une rareté, mais comme un phénomène physiologico-anatomique quasi normal ; phénomène que l’on rencontre souvent sans qu’il soit besoin d’autopsier les sujets, puisque la seule auscultation le fait reconnaître, sans qu’il soit nécessaire d’avoir recours pas plus au stéthoscope vulgaire qu’au fameux plécimètre du docteur Piorry ; l’oreille et le palpe du doigt y suffisent amplement.

J. M.-L.

# Tome VII, numéro 73, avril 1885

## Auguste Baluffe : Autre guitare

source : « Autre guitare », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome VII, no 73, avril 1885, p. 16-17.

[1885

La facilité inconcevable avec laquelle on accueille certaines légendes n’a d’égale que l’inconcevable facilité avec laquelle on les remplace par d’autres.

Voici un exemple de ces substitutions :

On lit dans le *Livre* (10 juillet 1884) sous l’autorité du nom de « Victor Fournel *»* qui a réimprimé son article dans ses Études littéraires et morales sur le xviie siècle intitulées *De Malherbe à Bossuet* [[407]](#footnote-407) :

Une légende aimable, par laquelle nous nous étions laissé séduire un moment, a voulu voir dans le *Roman comique* de Scarron la peinture de la troupe nomade échappée de l’illustre Théâtre et particulièrement dansle jeune Poquelin et Madeleine Béjart les originaux de Destin et de Mlle de l’Etoile. Elle ne résiste pas à un examen tant soit peu attentif. M. Henri Chardon, l’a démolie avec une rigueur toute mathématique dans sa *Troupe du Roman comique dévoilée*, où procédant par éliminations successives, il arrive à démontrer que c’est Monchaingre, dit Filandre, et ses acteurs ambulants, qui ont dû servir de modèles à l’écrivain burlesque…

Or, on lit dans *La* *Troupe du Roman comique dévoilée*, par H. Chardon :

Page 120 : « Restent à découvrir les noms de Destin et de l’Etoile. »

Page 122 : « En dehors d’eux, reste encore à découvrir l’identité du fameux la Rancune et du poète Roquebrune. »

Page 127 : « Je serais heureux de pouvoir dénouer les cordons des masques de Destin, de Mlle l’Etoile et de Roquebrune, en même temps que ceux de Ragotin, de Mme Bouvilon et de M. de La Rappinière. »

M. Henri Chardon a-t-il au moins démontré « avec une rigueur toute mathématique » l’identité de Philandre et de sa femme avec Léandre et Angélique du Roman de Scarron ?

Oui, il l’a démontrée, — si deux et deux font cinq…

Et M. Victor Fournel est un de nos maîtres moliéristes ! À qui se fier ?

Auguste BALUFFE.

## Georges Monval : L’excommunication des comédiens : une lettre inédite de Riccoboni

source : « L’excommunication des comédiens : une lettre inédite de Riccoboni », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome VII, no 73, avril 1885, p. 21-27.

[1885

On se rappelle qu’à l’occasion de la « messe de Corneille » célébrée à Saint-Roch le 1er octobre dernier en présence de la Comédie Française, la question de l’excommunication des comédiens était revenue à l’ordre du jour. Notre collaborateur M. Ch. Livet avait cru devoir, à ce sujet, prendre la parole dans *Le* *Temps* du 20 octobre. Nous avons signalé, à leurs dates, et son article et la réfutation qu’en avait faite aussitôt M. A. Gazier dans la *Revue critique d’histoire et de littérature*. Le numéro du 9 mars de cette revue vient de publier une réponse de M. Ch. Livet qui, se retranchant derrière l’autorité du cardinal Gousset, transcrit plusieurs citations de sa *Théologie morale*, dans laquelle ce prélat a déclaré que « le spectacle par lui-même n’est point mauvais », que « la profession des acteurs et des actrices ne doit pas être regardée comme une profession absolument mauvaise » ; que « de saints Docteurs ne croyaient point que les acteurs, les comédiens fussent excommuniés » ; tels Saint-Antoine, Saint-Alph. de Liguori, Saint-François de Sales, Saint-Thomas, etc.

« Je ne me soucie ni de dom Thomas, ni de dom Martin », — pourrait dire, avec Harpagon, M. A. Gazier, qui réplique avec raison qu’il ne s’agit pas ici de l’opinion d’un théologien de nos jours, quelle que puisse être sa compétence, mais de ce qui s’écrivait et surtout se pratiquait au xviie siècle ; et M. Gazier oppose fort justement un passage connu de Bossuet aux citations de Mgr Gousset.

Avant Bossuet, le prince de Conti, dans son *Traité de la Comédie*, avait dit formellement, page 7 : « Les comédiens sont excommuniés par le premier concile d’Arles » ; p. 13 : « Les comédiens sont excommuniés tant qu’ils font ce métier » ; p. 40 : « Le respect que nous devons à la majesté de Dieu et l’ordre de la discipline Evangélique ne peuvent souffrir que les comédiens, tant qu’ils exercent ce métier, soient reçus dans la communion de l’Eglise, dont la pudeur et l’honneur ne doivent point être souillés par une si dangereuse contagion, » etc.

D’ailleurs M. Gazier pouvait accumuler les preuves en se bornant à une simple énumération des faits, plus éloquents que tous les textes.

Nous lui signalerons, en cette matière, l’opinion d’un homme deux fois compétent, comme ayant exercé plus de 3o ans la profession de comédien et comme auteur de la *Réformation du Théâtre* qu’il publia en 1743, quatorze ans après sa retraite : je veux parler de Lélio Riccoboni, mort en 1753.

L’occasion ne saurait être meilleure de faire connaître une lettre inédite conservée aux Archives de la Comédie Française, et dont la suscription est malheureusement perdue :

Monsieur,

Je vous proteste, sans affectation, que l’honneur que vous me faites dans votre Lettre me fait rougir et me confond. Quand est-ce que j’ai jamais mérité tout ce que vous me faites la grâce de me dire ? Jamais, Monsieur, et c’est votre bonté toute pure qui vous a prévenu à mon avantage : je vous en remercie bien très humblement, Monsieur, mais je vous supplie de modérer votre estime, car en vérité je ne la mérite point.

Il me reste les brouillons de tout ce que j’ai écrit depuis le 15e janvier jusqu’à ce jour, et je rends à votre Laquais, Monsieur, le Livre, et les deux feuilles volantes, etc.

À l’égard de ce que vous réordonné, Monsieur, je vous satisfais en peu de mots ; mais après ma mort on trouvera dans mes papiers un petit traité en langue Italienne qui parle de la matière *ex proffesso*, et que je ne ferai voir à personne tant que je vivrai, parce que il ne me convient point de parler de cette matière ; je sais que j’ai raison, et la seule personne, qui est un ecclésiastique, et en place à qui j’en ai fait confidence, m’a autorisé à le croire. Voilà pour le présent la réponse aux quatre articles :

1o *Par rapport aux sacrements*. Les comédiens ne peuvent pas confesser à la paroisse, et encore moins communier. Par bonheur il y a des moines à Paris.

2o *Pour les mariages*. Silvia et Mario se sont mariés à un village près de Paris,[[408]](#footnote-408) avec cependant tous les papiers nécessaires de l’archevêché, mais il n’était point fait mention qu’ils étaient comédiens. Mon fils s’est marié à St-Eustache[[409]](#footnote-409), et Mr le Curé me dit quelque temps après : Votre fils est marié à St-Eustache, car le nom de Riccoboni me le fit douter, quand on me présenta la liste des mariages, etc… j’en dis quelque chose au vicaire, qui me répondit que ce n’était pas gens de théâtre : je l’ai su après coup, et je vous proteste qu’il n’aurait pas été marié à ma paroisse, etc.

M. Sticcoti[[410]](#footnote-410), autre comédien Italien, s’est marié à St-Sauveur, avec la permission de l’Archevêché, mais c’est par le bruit, et scrupule de conscience que le Curé fit à l’archevêché : La permission donnée portait, qu’il promit de quitter le théâtre au plus tôt, et que l’on en tira de lui une promesse par écrit : il fallut passer par là : Sticcoti promit par écrit, et le vicaire voulut que je signasse, moi, comme témoin, ce que je fis.

3o *Pour les enterrements*. Tous les comédiens Italiens qui sont morts à Paris, ont étés confessés, et communiés, et par conséquent enterrés dans l’Eglise. Quelques-uns ont renoncé publiquement, d’autres tacitement en confession au Curé même et cet article répond aussi au 4o de vos demandes, Monsieur, et j’ai l’honneur d’être avec tout le respect imaginable Monsieur

Votre très humble et très obéissant serviteur,

L. RICCOBONI.

Paris, ce 12e Juillet 1746.

Telle était, au 18e siècle, la jurisprudence du clergé vis-à-vis des comédiens. Et remarquons qu’il ne s’agit, dans la lettre de Riccoboni, que des comédiens italiens, envers lesquels l’Eglise passe pour s’être toujours montrée relativement tolérante. On peut en inférer ce que devait être la doctrine et la procédure du clergé soixante ans plus tôt, à l’égard des comédiens français.

Le mandement du 11 août 1667, qui défendait de « représenter, lire ou entendre réciter le *Tartuffe* soit en public, soit en particulier, sous peine d’excommunication », nous dit assez de quelles foudres l’Eglise devait frapper l’auteur de la pièce.

Rappellerai-je les faits qui signalèrent la mort de Floridor (1672), celle de Molière[[411]](#footnote-411), de Brécourt (1685), de Rosimond (1686), de la Thuillerie (1688), de Raisin cadet (1693), de la Champmeslé (1698), et, au siècle suivant, de Sallé (1706), de Beaubour (1725), de Baron (1729), de Mlle Le Couvreur (1730), de Roselly (1750), de Paulin (1770), de Mlle Quinault (1783) et Olivier (1787) ?

Ne sait-on pas que sous Louis XV, on refusait de marier Brizard à l’église, et que le Roi dut intervenir en personne ?

Ne sait-on pas encore le mariage *summo mane* de Molé, qui, après avoir obtenu par surprise l’autorisation de l’archevêque de Paris, fut obligé de se présenter à Saint-Sulpice à *six heures du matin*, le 10 janvier 1709, ce qui n’empêcha pas le vicaire d’être interdit pour un temps ?

Ce qu’on sait moins peut-être, puisque M. Ch. Livet l’ignore, c’est que, conformément aux canons des anciens Conciles, les curés dénonçaient publiquement pour excommuniés les comédiens et comédiennes, tous les dimanches, au prône des messes de paroisse. Voici la formule qu’ils devaient suivre dans le diocèse d’Arras :

De l’autorité de Dieu tout-puissant et de l’Eglise catholique, apostolique et romaine, nous dénonçons pour excommuniés tous hérétiques et schismatiques…, les comédiens et comédiennes, etc.[[412]](#footnote-412)

On se servait des mêmes paroles dans le diocèse de Boulogne.[[413]](#footnote-413) Les *Rituels d’Amiens* et *de Paris* allaient plus loin encore :

Nous dénonçons pour *excommuniés* tous hérétiques… ; et aussi tous ceux qui, durant le service divin, assistent ou vaquent aux jeux et spectacles publics.[[414]](#footnote-414)

Dès 1649, le *Rituel de Châlon* refusait les comédiens pour parrains parce qu’ils étaient manifestement réputés infâmes et traités comme tels.

À la fin du xviie siècle, même dans le temps de jubilé, les confesseurs leur refusaient l’absolution jusqu’à ce qu’ils eussent promis, par écrit, de ne plus monter sur le théâtre : nous avons publié, ici même, l’acte de renonciation de Brécourt ; plus tard Raisin cadet et Sallé durent renoncer par-devant notaires !

Le P. Lebrun, de l’Oratoire, dans son *Discours sur la Comédie* (1694) déclare les comédiens « excommuniés par l’Eglise »[[415]](#footnote-415) et il ajoute que « dans les lieux où la comédie est tolérée, si un comédien meurt, il doit être tenu excommunié, c’est la pratique de l’Eglise »[[416]](#footnote-416).

En 1697, le cardinal de Noailles refusait le mariage aux comédiens, et jusqu’à la fin du xviiie siècle, il est facile de prouver le refus constant de la communion et de la sépulture ecclésiastique[[417]](#footnote-417).

Dans la seule ville de Valenciennes, nous relevons six inhumations de comédiens en terre profane : le 13 février 1717, de Ch. Fr. Bidaut dit Stigny ; en 1749, d’un comédien dans le bois de Bonne-Espérance ; en 1753, d’une comédienne « très estimée » ; en 1757, d’un comédien enterré « sur le rempart » ; le 22 mars 1769, de Desprêts de Verteuil « hors de sépulture ecclésiastique » ; le 1er août 1787, de Devez-Dufresnel[[418]](#footnote-418), enterré « sur l’esplanade, à 10 h. du soir ».

M. Ch. Livet sera-t-il convaincu cette fois que les comédiens étaient bien, en fait, excommuniés aux 17e et 18e  siècles ? Je crois qu’il a, une fois de plus, défendu une cause mauvaise et perdue d’avance. Il s’était généreusement constitué l’avocat des *Précieuses* (distinguant à tort les vraies des *ridicules*, puisqu’elles le sont toutes) ; le voilà maintenant qui prend en mains la défense du clergé contre les comédiens !

Encore une campagne comme celle-là, et M. Brunetière se croira autorisé à placer notre collaborateur dans cette galerie des *Ennemis de Molière*, dont M. Ch. Livet n’a pas donné la nomenclature complète en tête de sa réimpression de l’*Elomire hypocondre*.

Georges MONVAL.

# Tome VII, numéro 74, mai 1885

## Charles Marie : Un moliériste malgré lui

source : « Un moliériste malgré lui », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome VII, no 74, mai 1885, p. 37-41.

[1885

Nous avons été amenés à prendre connaissance du livre de M. Brunetière[[419]](#footnote-419), à la suite de la lecture tardive de son article « Trois moliéristes », contenu dans la *Revue des deux mondes* du 1er décembre 1884.

Si M. Brunetière avait mis : « contre tous les moliéristes », le titre aurait été suffisamment justifié par la forme et teneur dudit article.

Que M. Brunetière relève les erreurs de MM. Paul Lacroix et Edouard Fournier, c’est son droit ; on ne peut rien dire là contre. Cependant, on doit se récrier quand il fait suivre chaque redressement d’erreur d’une réflexion comme celle-ci : « Mais les moliéristes ne font pas profession, etc. » ; ou : « Mais les moliéristes ne font pas non plus profession de connaître les habitudes et les usages de la cour de Louis XIV ». — C’est passer avec un peu trop de désinvolture du particulier au général.

M. Brunetière a eu tort également de dire que *Le* *Moliériste* « enregistrait pieusement » les erreurs du bibliophile Jacob ou de l’ancien critique de la *Patrie ;* nous le prouverons tout à l’heure.

Mais arrivons aux *Etudes critiques*, pour nous occuper de celle concernant Molière.

Sous prétexte de rendre compte de l’ouvrage de M. Loiseleur, *Les Points obscurs de la vie de Molière*, le critique de la grande *Revue* parle beaucoup plus des écrivains qui ont précédé ou suivi M. Loiseleur dans le même genre d’études ou de recherches. En dépit de son mauvais vouloir déjà sensible contre les moliéristes, mais toutefois moins accusé que dans l’article précité, M. Brunetière ne laisse pas échapper l’occasion qu’il s’offre à lui-même de faire étalage d’une grande érudition moliéresque. Il récapitule avec complaisance les pérégrinations connues de Molière en province et fait défiler devant nous les noms de Grimarest, frères Parfaict, Beffara, Bazin, Taschereau, Eugène Despois, Eudore Soulié, Jal, Paul Lacroix, Edouard Fournier ; ceux de MM. Raynaud, Paul Mesnard, Louis Moland, Ch. Livet, etc., etc. Qu’il vienne donc, après cela, se moquer des moliéristes !

Soyons juste et remercions M. Brunetière d’avoir écrit ceci (p. 184) :

La vie de Molière… ou du moins l’histoire de ses ouvrages et cette incomparable suite de chefs-d’œuvre qu’il donne jusqu’à trois dans la même année, l’accueil que lui fait le public, sont choses depuis longtemps assez bien connues. C*e n’est pas qu’il ne reste encore bien des trouvailles à faire et dignes de provoquer la curiosité des chercheurs :* les Notices instructives de M. Despois et de M. Mesnard en sont la preuve.

Pourquoi M. Brunetière, après avoir écrit ces lignes, en vient-il à jeter comme une sorte de décri sur une modeste *Revue* dont le fondateur n’a pas eu d’autre but, précisément, que de provoquer la curiosité des chercheurs et de signaler les trouvailles ? On ne se l’explique guère.

Il avait dit précédemment (p. 157) :

Je voudrais que dans nos éditions de Molière, si souvent surchargées d’annotations inutiles, un commentateur, une fois, cherchât dans les rencontres de la vie nomade de Molière à retrouver tel détail de sa comédie. Je voudrais que lorsque Sganarelle, dans *Le* *Médecin malgré lui*, place le cœur à droite et le foie à gauche, une note nous rappelât que… vers cette date… la Faculté dissertait à grand bruit sur un monstre par inversion… dont le cœur était à droite et le foie à gauche. Je voudrais que, à l’endroit du *Malade imaginaire* où le bonhomme Argan vérifie les comptes de M. Fleurant, on mît au bas de la page tel mémoire d’apothicaire, signalé quelque part par M. Louis Lacour ou bien encore, quand Thomas Diafoirus ouvre la bouche pour débiter ses immortels compliments, je ne craindrais pas d’imprimer tout au long ce compliment d’un intendant du Languedoc…

Pour le coup, voilà un excellent souhait, un vrai souhait de moliériste. En le formulant, ce triple souhait, M. Brunetière n’a pas pris garde qu’il faisait ressortir en plein l’utilité d’une *Revue* consacrée à Molière sans partage. Car il était réservé à cette même *Revue* — véritable annexe de toutes les grandes éditions de Molière — de combler les vœux de M. Brunetière. Pour s’en convaincre, et bien qu’il ne *fasse pas profession* de lire habituellement *Le* *Moliériste*, M. Brunetière n’a qu’à se reporter au tome V, il y pourra lire (page 119) un curieux article réalisant la première partie de son souhait. Si, poursuivant ses recherches, il remonte jusqu’au premier volume de la collection, il y verra (page 293) non pas un compte d’apothicaire déjà signalé quelque part et postérieur en date à l’époque où vivait notre Poquelin, mais bien un document nouveau — une trouvaille par conséquent, un compte d’apothicaire au temps de Molière : les « Parties de M. Parra de Montredon » (1645-1658). Enfin, si M. Brunetière veut bien se donner la peine d’ouvrir le tome IV, page 236, il trouvera, aux lieu et place du discours de son intendant du Languedoc, un curieux parallèle entre le discours de Thomas Diafoirus et l’*Epître liminaire au Roi* de Mathurin Régnier, parallèle ou rapprochement dont personne encore ne s’était avisé.

Voilà ce que *Le* *Moliériste* « enregistre pieusement », et non pas les erreurs de MM. tel et tel. Pour achever son édification, M. Brunetière n’aura qu’à rouvrir le tome Ier et lire ces quelques lignes à l’article bibliographique, page 223, (il s’agit de la réimpression de *Mélisse*) :

M. Paul Lacroix, qui a déjà recueilli et publié… tout un volume de *Poésies diverses attribuées à Molière ou pouvant lui être attribuées*, lui *inflige* aujourd’hui la paternité de cette pièce médiocre. Sur quoi se base cette attribution ?

Il serait difficile de prendre ce qui précède pour un « enregistrement pieux », n’est-il pas vrai ? On pourrait citer d’autres exemples, mais il faut savoir se borner. D’ailleurs, nous n’en avons pas fini avec le moliérisme de M. Brunetière.

Où nous avons été le plus surpris, ç’a été de trouver un moliériste chez M. Brunetière jusque dans son étude sur les *Ennemis de Racine au xviie siècle*, étude qui suit immédiatement celle dont il vient d’être question.

L’ennemi qu’il met le plus souvent en vis-à-vis avec Racine, c’est Pierre Corneille. Et Molière ? nous demandera-t-on. Molière !… mais Molière aussi figure dans cette étude, et son nom revient presque à chaque page ; seulement c’est toujours du côté de Racine que M. Brunetière le place.

Quelques courts extraits en feront foi :

Ni Molière ni Racine ne sont venus, comme on le dit quelque fois, ajouter quelque chose au théâtre de Corneille ; ils l’ont transformé (p. 214).

La subordination des caractères aux sujets, voilà ce qu’on appellerait justement la formule maîtresse du théâtre de Corneille ; la subordination des sujets aux caractères, voilà l’originalité du théâtre de Molière et de Racine (p. 226).

Mais, au contraire, de cette même loi qui pèse à Corneille, de cette loi des unités, Molière et Racine ont fait la loi intérieure de leur art (p. 227).

La différence est si profonde, le système de Racine et de Molière est si distinct du système de Corneille, etc. (p. 23o).

On le voit, les deux noms ne marchent jamais l’un sans l’autre, pas plus que l’un contre l’autre ; et nous sommes ici fort loin du factum lancé depuis contre l’auteur du *Misanthrope* par M. Scherer. Il est à supposer que M. Brunetière a voulu renchérir sur le parallèle si étudié de La Bruyère entre Corneille et Racine, mais au profit du dernier. La Bruyère s’est appliqué à tenir la balance rigoureusement exacte entre les deux tragiques, en leur distribuant à chacun des éloges équivalents, en valeur comme en nombre.

L’un (Corneille) élève, étonne, maîtrise, instruit ; l’autre (Racine) plaît, remue, touche, pénètre ; ce qu’il y a de plus beau, de plus noble et de plus impérieux dans la raison est manié par le premier ; et par l’autre ce qu’il y a de plus flatteur et de plus délicat dans la passion.

Nous comptons là un adjectif de plus à l’actif de Corneille ; voici qui rétablit l’équilibre : « l’on est plus occupé aux pièces de Corneille ; l’on est plus ébranlé et plus attendri aux pièces de Racine » (*Caractères*, *Ouvrages de l’esprit*).

Mais M. Brunetière, voulant avantager Racine, lui apporte à chaque page le renfort de Molière ; il va même, pour les assimiler plus complètement l’un à l’autre, jusqu’à reconnaître chez Racine « d’apparentes incorrections qui, comme un bon nombre des incorrections que l’on reproche à Molière, procèdent presque toutes de la promptitude et… de la familiarité de l’expression ». Par là, M. Brunetière a répondu d’avance à M. Schérer, qui émettra plus tard cette opinion qu’un « parallèle entre Molière et Racine, considérés comme écrivains, prendrait quelque chose de cruel pour le premier ».

Sainte-Beuve dit quelque part dans *Port-Royal* : « Certes, on peut tailler dans M. de Saint-Cyran un calviniste » ; sans plus de difficulté, nous venons de tailler un moliériste dans l’ennemi des moliéristes.

Ch. MARIE.

## Paul d’Orville : Molière et l’oratoire

source : « Molière et l’oratoire », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome VII, no 74, mai 1885, p. 42-46.

[1885

« Le monde sait que nous sommes gens de lettres », écrivait le P. Houbigant dans son *Traité des Etudes*, en 1723[[420]](#footnote-420). Cette fière déclaration trouve ses preuves dans les écrits dont l’Oratoire, « la plus française des congrégations », a enrichi la France.

En moins de deux siècles, il a produit 366 auteurs qui se sont partagé le domaine de la science, de l’érudition, de l’éloquence et de la poésie.

Le P. de Bérulle, fondateur de l’Oratoire, pousse Descartes à publier sa *Méthode.* Chez le duc d’Epernon, à Angoulême, il rencontre Balzac, dont il admire le grand style : « Il écrit bien en tous sens, disait le P. de Bérulle, et, de quelque côté qu’on le prenne, on le trouve pur et correct[[421]](#footnote-421) ». Son successeur, le directeur de M. Olier et le fondateur de Saint-Sulpice, Charles de Condren, se fait relire, dans sa dernière maladie, les *Oraisons* de Cicéron, comme pour se bercer, une fois encore, de cette musique aux ondulations flottantes et vagues, au rythme si nombreuxet si pur.

Un jour, dans une de ces distractions qui remplissent sa vie, La Fontaine frappe à la porte du noviciat de l’Oratoire[[422]](#footnote-422). Loménie de Brienne l’imitera. L’un et l’autre ne garderont de l’Oratoire qu’un souvenir cordial et reconnaissant : ils n’étaient point faits pour y rester. Une tradition veut même que La Bruyère ait pris le collet oratorien pendant quelques mois. Il se serait alors rencontré avec Malebranche et Massillon, aux mêmes exercices de piété et d’humiliation qui traversaient la journée des novices de l’Oratoire.

Molière, lui aussi, ne dut point être un inconnu pour l’Oratoire. Lorsqu’en 1654, Conti l’appelait à Pézenas, devant les Etats-Généraux de Languedoc, Molière se voyait applaudi par un ancien oratorien, Jacques Esprit, membre de l’Académie française depuis 1639, alors secrétaire du prince, — un des familiers de Mme de Longueville, presque le maître de La Rochefoucauld. L’Oratoire dirigeait le collège de Pézenas, depuis 1619. Est-il impossible de supposer que Jacques Esprit présenta Molière à ses anciens confrères, et qu’ils aient salué avec joie les heureux essais de poésie comique qui ressuscitaient Plaute et Térence, Aristophane et Ménandre ?

L’évêque d’Agde, dans le diocèse duquel était Pézenas, s’appellera bientôt Louis Fouquet, le frère du surintendant chez lequel Molière joua *Les Fâcheux*, en 1661. Un des fils du fameux disgracié entrait aussi à l’Oratoire. Voici ce qu’on lit dans les papiers de Florimond[[423]](#footnote-423).

Le P. Charles-Armand Fouquet, prêtre de l’Oratoire, meurt à Saint-Magloire, le 18 septembre 1734, âgé de 78 ans. Il était fils de Nicolas Fouquet, surintendant, et de Marie-Madeleine de Castille de Villemareuil, sa seconde femme. Il entra à l’Oratoire en 1678. Il avait été grand-vicaire de Louis Fouquet, évêque d’Agde.

J’ajouterai enfin que les relations de Fouquet avec l’Oratoire étaient telles que le P. Bahier (1636-1707) ne craignait point, comme La Fontaine, de plaider éloquemment sa cause dans un poème latin intitulé : *Fouquetius in vinculis*[[424]](#footnote-424). On le voit, entre Molière et l’Oratoire, il y avait des points de contact. Des témoignages positifs en font foi.

On a écrit l’histoire du théâtre chez les PP. Jésuites. L’histoire du théâtre dans les collèges oratoriens n’est pas moins intéressante. À dire vrai, dès les premières fondations, le régime de l’Oratoire s’oppose aux représentations scéniques. Les assemblées triennales renouvellent, très souvent, la défense qu’on fasse jouer des pièces par les jeunes élèves. Elles permettent les exercices académiques, les *Enigmes*, les lectures publiques des devoirs les mieux réussis[[425]](#footnote-425). Comme la pédagogie oratorienne réagissait contre l’esprit qui animait les collèges des Jésuites, ces prescriptions, dès l’abord, fut scrupuleusement observées. Mais peu à peu le goût du siècle l’emporta. Avant la distribution des prix, la mode s’imposa qu’on jouât une pièce de théâtre.

La règle ne fléchit point d’un seul coup. On représenta d’abord des pièces latines, puis des pièces *où* les vers latins se mêlaient aux vers français ; enfin ceux-ci triomphèrent. Souvent la donnée dramatique était traitée d’après la libre fantaisie du professeur. Souvent, aussi, on empruntait au dehors. C’est ainsi que Molière eut les honneurs de plusieurs représentations. Au collège de Troyes, on joue, en 1718, *Le* *Bourgeois gentilhomme*, expurgé ; et l’année suivante, *Le* *Malade imaginaire*[[426]](#footnote-426). Il est facile de reconstituer, avec les documents inédits que l’on possède, la façon dont se passait la cérémonie :

C’est à la veille de la distribution des prix. Les examens de passage ont pris fin. Le jour qui précède la solennité, le Père rhétoricien, accompagné du Père préfet, se rend chez l’Evêque pour l’inviter à la fête. Il fait également visite aux doyens du chapitre, au lieutenant du Roi ou au grand-bailli, au maire, aux présidents du présidial. La salle du théâtre est magnifiquement décorée. Avant le lever du rideau, les élèves paraissent pour donner un exercice*;* ici, à Troyes, sur les grands hommes de la Champagne ; là, au Mans, sur les grands hommes du Maine ; ailleurs, à Vendôme, sur la géographie de l’Alsace et de la Lorraine, nouvellement annexées à la France. Puis, c’est Molière qui a les honneurs. Parfois il les partage avec Regnard, dont on joue *Le* *Retour imprévu ;* avec Destouches, dont on représente *Le* *Glorieux*.

Parfois même, l’Avocat Pathelin[[427]](#footnote-427) provoque les mêmes éclats de rire qui, au xve siècle, s’élevaient, jeunes et bruyants, devant cette bouffonnerie spirituelle qui avait l’à-propos et le mordant d’un pamphlet. À l’Oratoire, les collèges devenaient solidaires les uns les autres. Telle pièce à succès passait d’une maison à une autre maison. D’affirmer que les deux comédies de Molière citées plus haut furent jouées plus d’une fois dans les collèges oratoriens, ce n’est point dépasser la vraisemblance et la vérité C’est grâce à cette forte culture littéraire que les Raynaud, les Arcère, les Daunou remportaient les prix d’éloquence et de poésie à Nîmes, à Berlin, à Paris. Les bibliothécaires de l’Oratoire de la rue Saint-Honoré défendaient intrépidement ces traditions de goût et de politesse. Au P. Desmolets succédait, en 1745, le P. Jannart, lequel eut pour remplaçant le P. Félicissime Adry. Jannart logeait au-dessous de la chambre que l’on donnait aux jeunes oratoriens, de passage à Paris, et qu’en style familier, on appelait *Carabins*. Heureux de se revoir, ils prolongeaient tardivement leurs conversations riches de tant de rêves et de tant de souvenirs. Mais ils troublaient le repos du P. Jannart qui leur laissa, un jour, sur la cheminée, le quatrain suivant[[428]](#footnote-428) :

Du sommeil sagement Bérulle fixa l’heure,

Plaise aux chers *Carabins* de l’observer ici ;

Leur santé sera bien meilleure,

Et, sans façon, la mienne aussi.

Paul D’ORVILLE.

## Auguste Baluffe : Encore la Marquise !

source : « Encore la Marquise ! », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome VII, no 74, mai 1885, p. 51-54.

[1885

Voici, et tout de suite, la réponse — que mon article devait faire prévoir — à M. Du Monceau :

1o Oui, au xviie siècle (dans des cas très rares), on donnait« le prénom de Marquise » aux femmes ;

2o Oui, ce même prénom, Mlle Du Parc le donna personnellement à une de ses filleules, à Lyon.

Mais ce double fait, matériel, tire-t-il à conséquence ? S’il tire à conséquence, je m’empresse d’y juxtaposer et opposer un triple fait non moins concluant, en sens contraire :

1o René Berthelot se paie un jour la fantaisie de prendre, par surcroît, le nom de « Du Parc » ; — 2o la femme de René Berthelot, née de Gorle, ne s’appelle plus que« Mlle Du Parc » ; — 3o « le 1o janvier 1658 a été enterré (à Lyon) un enfant du sieur René Du Parc, comédien », ce qui atteste que toute la famille porte, à l’occasion, ce seul nom de fantaisie.

Après ?…

Ce triple fait prouve-t-il que René Berthelot en soit plus authentiquement et plus originairement *Du Parc*?

Le nom de Du Parc et le prénom de *Marquise* n’ont-ils pas la même provenance, et ne sont-ils point passés du domaine de la fantaisie dans le domaine des « faits » sans que le prénom ait été mieux justifié, à l’état civil, que le nom ?

À la vérité, je suis surpris que M. Du Monceau n’ait pas adressé à M. Brouchoud ses questions. C’est à M. Brouchoud[[429]](#footnote-429) de nous dire comment « le prénom de Marquise, si répandu au xviie siècle », pouvait devenir « choquant » « pour les protecteurs bienveillants » de Mlle Du Parc, qui faisaient à la comédienne l’honneur et surtout l’amitié de tenir une fille sur les fonts de baptême, le 16 octobre 1659 ? Ces protecteurs *bienveillants*, ces amis, devaient, semblerait-il, trouver tout naturel un tel prénom qu’ils devaient connaître, et qui aurait dû leur devenir familier par l’habitude. Mais point ! Mlle Du Parc n’ose avouer ce prénom si répandu — de peur d’offusquer, offenser et scandaliser la sœur d’un *marquis* en se prénommant *Marquise*! — Arrangez cela…

Peut-être M. Du Monceau observera-t-il qu’il n’est pas solidaire et garant des argumentations hasardeuses de M. Brouchoud ? Soit !

Pour nous en tenir aux faits, positifs, certains, patents, indéniables, si Mlle Du Parc a donné à une de ses filleules (on ne donne pas toujours ce qu’on a) le « prénom de Marquise » — il n’en est pas moins vrai que, d’après un texte formel de Conrart, elle était, en 1658, appelée ; *La Marquise*, par « surnoM. »

Il n’en est pas moins vrai encore que c’était l’usage, avant, pendant et après le xviie siècle, de donner galamment, poétiquement et populairement, le surnom de *Marquise* « à la plus belle », comme un titre d’honneur ; — et cet usage, qui s’est perpétué jusqu’à nos jours dans le midi surtout, était infiniment plus général, au temps de Mlle Du Parc, que l’emploi de « Marquise » comme « prénom ».

La question, au bout du compte, prend la forme d’une équation. En 1653, Mlle Du Parc se prénommait *Marquise.* En 1658, elle se surnomme *La Marquise*.

On a prétendu qu’en 1653, au moment où elle signe : « Marquise de Gorle » son acte de mariage, Mlle Du Parc ne pouvait devoir « à ses admirateurs » l’adoption du surnom de Marquise ? Pourquoi pas ? Mlle Du Parc devait avoir eu le temps d’être « fort belle » avant d’épouser Berthelot. Et non seulement le temps d’être très belle, mais de faire remarquer, admirer cette éclatante beauté — dont les plus grands poètes du siècle, Molière, les deux Corneille, Racine, La Fontaine allaient être successivement épris.

Mlle Du Parc n’avait-elle paru dans aucune troupe avant 1653 ? Si *L’Étourdi* fut joué à Lyon, cette année, n’y remplit-elle pas le rôle d’Hippolyte, ce qui indique des antécédents à la scène ? En 1653 Mlle Du Parc est déjà ce qu’elle sera en 165 8 ; *La Marquise* !

Le père de Mlle Du Parc, Jacques de Gorle, était « opérateur du Roi en sa ville de Lyon. » Il y résida plus de trente ans, — comme le rival momentané de Molière, Cormier, résidait à la fin à Marseille[[430]](#footnote-430). Ces opérateurs avaient des troupes de comédie, parfois très importantes, sous leur direction. On dit, dans l’*Histoire* de Barry, que ce fameux opérateur (il se trouvait à Lyon en 1655) « avait les plus belles femmes de l’Europe et la plus magnifique troupe qui fut jamais. » L’exhibition des belles femmes était une spécialité des opérateurs. La beauté de Mlle Du Parc devint, pour ainsi dire, un devoir professionnel… — Mlle Du Parc était donc *Marquise* par destination !

Auguste BALUFFE.

# Tome VII, numéro 75, juin 1885

## Victor Hugo : Le vers de Molière

source : « Le vers de Molière », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome VII, no 75, juin 1885, p. 67.

[1885

Pour se convaincre du peu d’obstacles que la nature de notre poésie oppose à la libre expression de tout ce qui est vrai, ce n’est peut-être pas dans Racine qu’il faut étudier notre vers, mais souvent dans Corneille, toujours dans Molière.

Racine, divin poète, est élégiaque, lyrique, épique ; Molière est dramatique. Il est temps de faire justice des critiques entassées par le mauvais goût du dernier siècle sur ce style admirable, et de dire hautement que Molière occupe la sommité de notre drame, non-seulement comme poète, mais encore comme écrivain. *Palmas vere habet iste duas.*

Chez lui le vers embrasse l’idée, s’y incorpore étroitement, la resserre et la développe tout à la fois, lui prête une figure plus svelte, plus stricte, plus complète, et nous la donne en quelque sorte en élixir. Le vers est la forme optique de la pensée. Voilà pourquoi il convient surtout à la perspective scénique. Fait d’une certaine façon, il communique son relief à des choses qui, sans lui, passeraient insignifiantes et vulgaires. Il rend plus solide et plus fin le tissu du style. C’est le nœud qui arrête le fil. C’est la ceinture qui soutient le vêtement et lui donne tous ses plis. Que pourraient donc perdre à entrer dans le vers la nature et le vrai ? Nous le demandons à nos prosaïstes eux-mêmes, que perdent-ils à la poésie de Molière ? Le vin, qu’on nous permette une trivialité de plus, cesse-t-il d’être du vin pour être en bouteille ?

Victor HUGO.

## Victor Hugo : Molière vrai

source : « Molière vrai », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome VII, no 75, juin 1885, p. 68.

[1885

D’où vient que Molière est bien plus vrai que nos tragiques ? Disons plus, d’où vient qu’il est *presque toujours* vrai ? C’est que, tout emprisonné qu’il est par les préjugés de son temps en deçà du pathétique et du terrible, il n’en mêle pas moins à ses grotesques des scènes d’une grande sublimité, qui complètent l’humanité dans ses drames. C’est aussi que la comédie est bien plus près de la nature que la tragédie. On conçoit en effet telle action dont les personnages, sans cesser d’être naturels, pourront constamment rire ou exciter le rire ; et encore les personnages de Molière pleurent-ils quelquefois. Mais comment concevoir un évènement, si terrible et si borné qu’il soit, où non seulement les principaux acteurs n’aient jamais un sourire sur les lèvres, fût-ce de sarcasme et d’ironie, mais encore où il n’y -aura, depuis le *prince* jusqu’au *confident*, aucun être humain qui ait un accès de rire et de nature humaine ? Molière enfin est plus vrai que nos tragiques, parce qu’il exploite le principe neuf, le principe moderne, le principe dramatique : le grotesque, la comédie ; tandis qu’ils épuisent, eux, leur force et leur génie à rentrer dans cet ancien cercle épique qui est fermé, moule vieux et usé, dont la vérité propre à nos temps ne saurait d’ailleurs sortir, parce qu’il n’a pas la forme de la société moderne.

Victor HUGO.

## Édouard Thierry : Études sur Molière. *George Dandin*

source : « Études sur Molière. George Dandin », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome VII, no 75, juin 1885, p. 69-81.

[1885

George Dandin est sorti de sa maison avant le jour. Le matin tourne à la matinée, et George Dandin va rentrer au logis. Le voici. Il est pâle de sa promenade fraîche et de ses pensées fâcheuses ; il n’a pas dormi, il ne dort plus ; sa vie est devenue misérable, et misérable à ne plus changer désormais. Sa maison lui est odieuse. Rentrera-t-il ? Restera-t-il dehors ? Que trouvera-t-il au dedans ? Une femme demoiselle, un visage ennuyé, dédaigneux, ennemi ; des querelles ou un silence humiliant.

Tu l’as voulu, George Dandin !

Jusqu’à ce jour, il était libre, insouciant, joyeux compère. Il avait le ventre respectable, la poitrine large, le visage en pleine fleur de santé. Riche paysan, les jolies filles à marier lui faisaient leurs plus belles révérences. Tout le monde le saluait. Il parlait haut, riait plus fort ; et s’il entrait au logis, c’était, depuis la porte, un air de bienvenue qui le réjouissait. Son escalier était à lui, sa chambre était à lui, ses meubles et ses murs à lui. Il s’asseyait en toute confiance dans son grand fauteuil ; il s’épanouissait devant son intérieur confortable et devant le bon accueil de son foyer. Aujourd’hui rien de tout cela ne lui appartient. Le seuil de sa porte ne semble plus le reconnaître Il y entre comme un hôte mal venu.

Tu l’as voulu, George Dandin !

Tu as mis chez toi ton maître, et ce maître s’est tout approprié. Tes valets ne sont plus à toi, ou, s’il t’en reste un encore, il est relégué à l’écurie. Tes meubles ne sont plus à toi ; on a changé tes meubles, on t’a laissé ton lit peut-être, mais j’en sais un meilleur où le lin est d’un trop fin tissu pour un paysan comme toi. Fais un pas ; tu vas te voir entre quatre glaces, et tu as honte de te voir. Tu fais tache chez toi.

Tu l’as voulu, George Dandin !

Et sais-tu quel est cet homme qui sort de chez toi à l’heure où tu rentres ? Interroge-le, ce lourdaud qui ne demande qu’à parler ? Que t’a-t-il dit, pauvre George Dandin ? Il t’a dit qu’il vient de porter à la maîtresse du logis un message de son seigneur, qui se nomme Clitandre et qui est amoureux d’elle. Il t’a dit que ta femme a répondu : « Mon mari est fantasque ; il faudra chercher quelque invention pour nous pouvoir entretenir tous deux. » Et maintenant il te recommande le silence. Bouche close, George Dandin. Garde bien le secret, afin que le mari ne le sache pas.

Lubin s’éloigne et George Dandin reste seul.

Que faire ? Si sa femme était une paysanne, il saurait bien comment la réduire ; le bâton ferait son office, et l’on verrait beau jeu ; mais une demoiselle de condition ! Voilà de quoi se mettre toute la gentilhommerie sur les bras. Et puis, ce n’est pas seulement la gentilhommerie, c’est qu’il n’aura jamais le courage de lever la main sur Angélique. La délicieuse et mignonne créature, il sent bien que ce n’est pas là une femme qu’on puisse battre. Elle le fera mourir de chagrin ; mais elle est si belle, si noble de visage, de main tien, de délicatesse et de grâce ! Il faut bien qu’il l’admire et qu’il se taise, en dépit qu’il en ait.

Du moins les parents de la dame ne seront pas aussi maladroits, aussi humbles devant elle. Angélique peut bien être quelque chose de supérieur aux yeux de son mari, mais il n’est pas d’ange pour un père et pour une mère. Permis à un amant de se tenir en adoration à ses genoux ; Monsieur et Madame de Sotenville savent parfaitement qu’elle ne vient pas du ciel. Arrivez, M. le Baron, arrivez, Mme la Baronne ; on a ici de terribles mystères à vous apprendre.

Vraiment oui, cela ne va pas si vite. Est-ce que l’on jette de prime abord ses paroles à la tête d’un gentillâtre de campagne ? Il faut moins de formalités pour obtenir une audience du Roi. Le malheur, c’est que George Dandin a bien autre chose en tête que les balivernes de l’étiquette provinciale. George Dandin ne salue pas les gens. George Dandin appelle la baronne, ma belle-mère ; le baron, Monsieur de Sotenville ; la fille du baron, ma femme. À chaque mot une école, à chaque mot la leçon ; le pauvre mari n’y tient plus ; à peine a-t-il ouvert la bouche, à peine a-t-il dit le premier mot de ses tristes doléances, et, déjà, il a été vingt fois réprimandé comme un enfant. Il ne peut faire un pas qu’il ne donne du visage dans quelque mauvaise branche ; dès qu’il croit avoir trouvé son terrain, il lui faut battre en retraite. Et de quoi se plaint-il, s’il vous plaît ? Il lui sied bien de faire le sot, quand il a l’avantage d’être allié à la maison de Sotenville ; quand il a le bonheur de tenir à celle de la Prudoterie où le ventre fait noble ; quand il sait que ses enfants seront gentilshommes ! Et c’est justement là ce que redoute George Dandin. Ses enfants gentilshommes ! Monsieur le vicomte de Clitandre est là qui s’en charge. Là-dessus il éclate il ne se connaît plus ; tant pis pour la maison de la Prudoterie. « Mes enfants seront gentilshommes, s’écrie-t-il, mais moi je serai cocu ! »

Voilà le baron et la baronne un peu étourdis de l’explosion. « Que veut dire cela, mon gendre ? De la maison de la Prudoterie, il y a plus de trois cents ans qu’on n’a point remarqué qu’il y ait eu une femme, Dieu merci ! qui ait fait parler d’elle. — Dans la maison de Sotenville, la bravoure n’est pas plus héréditaire aux mâles, que la chasteté aux femelles. »

Suivent les exemples fameux. Mais George Dandin n’a pas d’oreilles pour Jacqueline de la Prudoterie et pour Mathurine de Sotenville. Il est le très humble serviteur de ces deux grandes vertus défuntes ; ce qu’il voudrait, c’est que sa femme fût un peu moins facile ; et il trouve qu’elle s’est bien apprivoisée depuis qu’elle est chez lui.

« Nous y aviserons, mon gendre. » La baronne entre dans la maison pour y faire un grave sermon à sa fille ; le baron garde son gendre avec lui pour aller demander satisfaction au damoiseau séducteur. Clitandre leur épargne le chemin. Clitandre, qui a reçu la réponse d’Angélique, vient rôder autour du logis et tombe étourdiment dans les mains du mari et du père. « Monsieur, je m’appelle le baron de Sotenville. — Monsieur je m’en réjouis fort. — Vous aimez et poursuivez une jeune personne, qui est ma fille. — Qui vous a dit cela, Monsieur ? — Quelqu’un qui croit le bien savoir. — Et qui en a menti, Monsieur. »

Allons, George Dandin, tu dois être satisfait. Tu ne dois plus garder aucun mauvais soupçon sur le cœur. Voilà un galant homme que tu as accusé d’être l’amant de ta femme et qui le nie. On n’a nul droit de se plaindre de tout homme qui se dédit. Mais tu l’as calomnié, tu lui dois réparation. Chapeau bas, George Dandin. — Chapeau bas devant un homme qui veut !… — Chapeau bas, George Dandin ! Il a nié et il est gentilhomme. Il se moque de toi à ta barbe ; ta femme qui vient de descendre pour être confrontée avec lui, lui a donné un rendez-vous devant toi ; elle l’a engagé à lui écrire secrètement des billets doux, à essayer les ambassades et tous les petits détours des amants, à épier les moments de ton absence ou de ses promenades pour lui venir parler de son amour. Rien ne t’a échappé, tu meurs de dépit, tu crèves de te taire ; mais il a nié et il est gentilhomme. Chapeau bas, George Dandin ! Chapeau bas !

Pauvre, pauvre George Dandin ! Il ne lui reste plus qu’à s’établir l’infatigable et l’inévitable surveillant de sa femme. Il sera toujours là ; il ne la quittera pas des yeux, et s’il a le bonheur de la prendre en faute, il lui fera payer cher l’humiliation qu’il vient de dévorer.

À quoi bon ? Ne sera-t-il pas toujours pris pour dupe ? Tandis, qu’il fait un beau sermon à Angélique, et qu’il déverse enfin tout le fiel qu’il a sur le cœur, le galant la salue et elle le paie en bonnes révérences ; George Dandin se détourne à droite pour surprendre l’obstiné donneur de bonjours, et Clitandre est à gauche, qui glisse trois mots à l’oreille de la coquette : « un moment d’entretien. »

L’entretien est accordé. Pour le coup, Dandin sait à quoi s’en tenir. Il a regardé par le trou de la serrure ; il a vu Clitandre avec Angélique. On ne lui échappera plus maintenant, et son étoile, lasse de le poursuivre, lui envoie à point nommé les juges dont il a besoin.

Venez, Monsieur et Madame de Sotenville. Vous n’avez rien voulu croire ce matin : voici maintenant la chose en pleine clarté. Tenez-vous seulement un peu à l’écart ; voyez- vous la porte qui s’ouvre ? Voyez-vous le damoiseau qui sort, et Angélique avec le damoiseau ? Laissez-faire George Dandin qui s’approche pas à pas pour surprendre leurs douces paroles.

Eh bien ! il n’aura pas même la joie d’être sûr de son fait ; Angélique l’a vu venir ; elle change rapidement de langage avec Clitandre, lui dit qu’il est un malhonnête homme d’avoir voulu la poursuivre jusque chez elle après avoir protesté le matin même qu’il ne songeait pas à elle, et avoir reçu la réponse qu’elle lui a faite devant ses parents. Là-dessus elle prend un bâton des mains de sa suivante ; Clitandre s’esquive : George Dandin n’ose bouger de peur de se trahir, et le bâton bien dirigé tombe de droit fil sur ses épaules.

Quelle fatalité ! Être battu et rien que battu ! Mais Dandin veut plus que cela, Il soupçonne sans trop de pénétration qu’Angélique et Clitandre ont mieux employé leur temps qu’à se quereller. On s’est juré qu’on s’aimait, qu’on ne pouvait plus vivre absents l’un de l’autre ; on s’est promis de se revoir ; et l’on se reverra. Quand ? Le voilà, les yeux ouverts et l’oreille au guet. Il veillera toute la nuit. Précaution bien légitime. Clitandre veille aussi, mais Clitandre veille avec de plus sereines pensées. Silence ! Trois coups dans la main, au pied du mur. Silence ! On chuchote en riant tout bas dans la chambre de sa femme ; une serrure crie à petit bruit ; des pas sourds sur l’escalier ; des pas sans chaussure, et la porte de la rue s’ouvre lentement sans se refermer.

Enfin, George Dandin ! Et le pauvre mari s’essuie le front. Il descend à son tour : « Colin, va réveiller de ce pas mon beau-père et ma belle-mère. Dis leur de se rendre ici ; dis leur que c’est pour une affaire de la dernière conséquence et qu’il est très important qu’ils viennent, en quelque état qu’ils soient. » Colin part ; Dandin rentre, Angélique et Clitandre se rapprochent de la maison.

Vous connaissez les adieux des amants. On s’aperçoit seulement alors que l’on ne s’est rien dit, et qu’on avait mille choses à se dire. Adieu, toujours adieu, et l’on reste. Qui sait quand on se reverra ? Qui sait si l’on se reverra ? Et pourquoi donc se quitter quand on est heureux, qu’on ne le sera plus tout-à-l’heure, qu’on se sent vivre dans la joie infinie, et que la nuit ne peut pas finir ? — Adieu, Clitandre ! Adieu !…

Oui, mais la porte s’est refermée ; mais le passe-partout n’ouvre pas le verrou tiré par derrière ; mais Colin ne s’éveillera pas, et le mari triomphant s’égaie à la fenêtre :

Colin ! Colin ! Ah ! Je vous y prends donc, madame ma femme : Mais je vais être vengé. Votre père et votre mère seront convaincus maintenant de la justice de mes plaintes. Je les ai envoyé quérir et ils vont être ici dans un moment.

Fâcheuse position ! Angélique pleure et supplie. Peine inutile. Belles promesses, mots caressants, délicieuses perfidies de femme : « Mon pauvre petit mari ! Vous m’allez voir la meilleure femme du monde. Je vous témoignerai tant d’amitié, tant d’amitié que vous en serez satisfait. » George Dandin n’a pas d’entrailles ; George Dandin est sans pitié ; il tient sa vengeance et il se vengera. « Montrez-vous généreux ! — Non. — De grâce. — Point. — Je vous en conjure de tout mon cœur ! — Non, non, non. — Vous me réduisez au désespoir ; de ce couteau que voici je vais me tuer sur la place. — Je suis votre valet. On ne s’avise plus de se tuer soi-même. — Je me tuerai. — La mode en est passée. — Je me tuerai et l’on vous pendra ! »

Ouais ! George Dandin, voilà une fâcheuse affaire. Ta femme est bien assez malicieuse pour se tuer, ne fût-ce que dans le dessein de te faire pendre. Prends ta chandelle et descends, George Dandin.

La fenêtre fermée, voici la morte qui ressuscite. Et vite, et vite. « Rangeons-nous des deux côtés de la porte, Claudine, et plus un mot. » La porte s’ouvre, Dandin sort, Angélique est déjà sur le balcon.

Dandin a été joué ; le corps mort s’est sauvé à toutes jambes ; mais il faudra bien qu’il revienne, pense-t-il, joyeux en lui-même, et je vais l’attendre au logis.

Malheureusement, pour rentrer au logis, il faudrait que la porte ne fût pas fermée, et la rusée coupable l’a fermée en entrant. Les rôles sont changés. C’est le mari qui se voit mis à la porte ; c’est la femme qui lui refuse l’entrée de sa maison. Pour comble de disgrâce, M. et Mme de Sotenville arrivent à demi-éveillés, à moitié endormis ; l’un en robe de chambre à ramages, l’autre en cornette de nuit et en camisole de basin. Que signifie tout ce manège ? On s’explique ; George Dandin est accusé ; George Dandin ne peut trouver place pour un seul mot de défense ; George Dandin est un ivrogne qui a passé la nuit à boire, qui ne sait plus ce qu’il dit, qui a des visions et veut persuader à tout le monde qu’il est chez lui, et que sa pauvre femme délaissée court la campagne avec un galant. Quelles absurdités ! « Taisez-vous, mon gendre. Retirez-vous. Vous puez le vin à pleine bouche. Fi ! Ne m’approchez pas ; votre haleine est empestée ! Pouah ! Vous m’engloutissez le cœur. — J’atteste le ciel que j’étais dans la maison. — Taisez-vous. C’est une extravagance qui n’est pas supportable. — Que la foudre m’écrase !… — Ne nous rompez pas davantage la tête, et songez à demander pardon à votre femme. »

Oui, pardon à ta femme, George Dandin ! pardon de ce qu’elle est sortie de sa chambre, alerte et parée, pour un rendez-vous de nuit ; pardon de ce qu’elle t’a dérobé une heure délicieuse, de ce qu’elle se venge à son tour, de ce qu’elle te voit avili et misérable, de ce qu’elle rit en son cœur, et de ce que tu mourras. À genoux, George Dandin ! À genoux avec ton flambeau, comme un criminel qui fait amende honorable. Tu iras tout à l’heure te jeter dans l’eau, la tête la première ; mais jusque-là courbe la tête, sois bafoué et ridicule jusqu’au bout ; à genoux, George Dandin !

Voici la pièce que j’ai racontée à loisir, que j’ai racontée pour moi, pour me la dire à moi-même ; voici cette pièce immorale si l’on veut, et morale au plus haut degré, selon que l’acteur, au théâtre, aura compris le rôle du mari confondu.

Je sais bien que la comédie de Molière a quelque chose d’indécis ; que son dessein n’est pas bien net ni bien tranché ; j’en dirai les raisons tout à l’heure. Je sais encore qu’un comédien renonce difficilement à mettre en relief le personnage dont il porte le costume ; mais si George Dandin devient intéressant, la pièce est odieuse. Qui de nous rira de bon cœur aux angoisses d’un homme de bien ? Quelle sanglante ironie jetée à la face de la société, qu’un mari, honnête homme, souffrant, pleurant, torturé, à genoux, avec son bougeoir ridicule, devant une coquette sans cœur ?

Certes, Molière n’a jamais songé à ce but intolérable de son œuvre. Molière a voulu faire une haute et sévère leçon. Il comprenait que le cocuage était, à bon droit, un sujet d’impitoyable risée.

Que l’on ne s’y trompe pas ; ce n’est pas là un accident, c’est une punition, je dirais presque une punition providentielle, punition du mari par la femme, du désordre par le désordre, du mal par le mal.

Et pourquoi George Dandin ne serait-il pas malheureux ? Croyez-vous qu’Angélique soit bienheureuse ? Que répond-elle à George Dandin, quand George Dandin lui rappelle la foi qu’elle lui a publiquement donnée ? « Moi ? Je ne vous l’ai pas donnée de bon cœur, et vous me l’avez arrachée. M’avez-vous, avant le mariage, demandé mon consentement, et si je voulais bien de vous ? Vous n’avez consulté pour cela que mon père et ma mère. Ce sont eux proprement qui vous ont épousé ; et c’est pourquoi vous ferez bien de vous plaindre toujours à eux des torts que l’on pourra vous faire ».

Malheureusement, Molière a reculé lui-même devant le rude enseignement qu’il voulait donner. Ne le lui reprochons pas. Au milieu de sa cruelle satire, il s’est senti saisi au cœur de larmes et de mélancolie. Il a pris en pitié ce douloureux époux : il a pleuré sur George Dandin et sur lui-même ; il n’a pas eu le courage de faire odieux celui qui souffrait, de jeter la pierre à un homme qui lui ressemblait d’une si triste ressemblance.

Voyez, dans la *Vie de Molière* par Grimarest, la conversation du poète avec M. Rohaut, le philosophe :

Oui, mon cher M. Rohaut, je suis le plus malheureux de tous les hommes et je n’ai que ce que je mérite. Je n’ai pas pensé que j’étais trop austère pour une société domestique. J’ai cru que ma femme devait assujettir ses manières à sa vertu et à mes intentions ; et je sens bien que, dans la situation où elle est, elle eût encore été plus malheureuse que je ne le suis, si elle l’avait fait. Elle a de l’enjouement, de l’esprit ; elle est sensible au plaisir de le faire valoir ; tout cela m’ombrage malgré moi. J’y trouve à redire ; je m’en plains. Cette femme, cent fois plus raisonnable que je ne le suis, veut jouir agréablement de la vie ; elle va son chemin, et, assurée par son innocence, elle dédaigne de s’assujettir aux précautions que je lui demande. Je prends cette négligence pour du mépris ; je voudrais des marques d’amitié pour croire que l’on en a pour moi, et que l’on eût plus de justesse dans sa conduite pour que j’eusse l’esprit tranquille. Mais ma femme, toujours égale et libre dans la sienne, qui serait exempte de tout soupçon pour tout autre homme moins inquiet que je ne le suis, me laisse impitoyablement dans mes peines ; et occupée seulement du désir de plaire en général, comme toutes les femmes, sans avoir de dessein particulier, elle rit de ma faiblesse.

Lisez maintenant l’admirable quatrième scène du second acte de *George Dandin* :

« Le voilà qui vient rôder autour de vous, dit le mari à l’épouse coquette. — Eh bien ! est-ce ma faute ? Que voulez-vous que j’y fasse ? — Je veux que vous y tassiez ce que fait une femme qui ne veut plaire qu’à son mari. Quoi qu’on en puisse dire, les galants n’obsèdent jamais que quand on le veut bien. Il y a un certain air doucereux qui les attire, ainsi que le miel fait les mouches, et les honnêtes femmes ont des manières qui les savent chasser d’abord. — Moi, les chasser ? Et par quelle raison ? Je ne me scandalise point qu’on me trouve bien faite, et cela me fait du plaisir. — Oui ; mais quel personnage voulez-vous que joue un mari pendant cette galanterie ? — Le personnage d’un honnête homme qui est bien aise de voir sa femme considérée. — Je suis votre valet. Ce n’est pas là mon compte, et les Dandin ne sont point accoutumés à cette mode-là. — Oh ! Les Dandin s’y accoutumeront s’ils veulent ; car, pour moi, je vous déclare que mon dessein n’est pas de renoncer au monde, et de m’enterrer toute vive dans un mari. Comment ! Parce qu’un homme s’avise de nous épouser, il faut d’abord que toutes choses soient finies pour nous, et que nous rompions tout commerce avec les vivants ! C’est une chose merveilleuse que cette tyrannie de messieurs les maris ; et je les trouve bons de vouloir qu’on soit morte à tous les divertissements, et qu’on ne vive que pour eux ! Je me moque de cela, et ne veux point mourir si jeune… Je veux jouir, s’il vous plaît, de quelque nombre de beaux jours que m’offre la jeunesse ; prendre les douces libertés que l’âge me permet, voir un peu le beau monde, et goûter le plaisir de m’ouïr dire des douceurs. Préparez-vous y pour votre punition, et rendez grâces au Ciel de ce que je ne suis pas capable de quelque chose de pis ».

Pauvre Molière ! Oui, sa pièce est imparfaite ; oui, l’auteur s’était tracé sa route et il a gauchi dès le premier pas. Pardonnons-lui avec admiration, avec respect, avec larmes ; sa faute, c’est le malheur de toute sa vie. Comment voulez-vous qu’il pût rire longtemps de George Dandin ? Comment voulez-vous qu’il ne devînt pas injuste pour Angélique ? Et cependant il aime Angélique. Tantôt elle est charmante, tantôt elle est cruelle. Tantôt il se souvient qu’il l’aime, tantôt une douloureuse sympathie le ramène à George Dandin. Le voilà entre ses deux douleurs, face à face avec lui-même ou en présence de sa femme qu’il adore et qui le tue ; tantôt juge, tantôt patient, tantôt comédien, tantôt homme, toujours souffrant, toujours déchiré, jusqu’à ce qu’il tombe haletant sur ses genoux.

Et voyez comme il demeure toujours en dehors de sa pièce ; comme il côtoie son œuvre sans oser y pénétrer. Un pas de plus, il est dans le drame ; il n’a qu’à franchir cette porte et à replacer l’œuvre dans la maison. Mais alors ce ne sera plus *George Dandin* que s’appellera sa pièce ; il faudra qu’il l’appelle *Angélique.* Alors ce seront d’atroces douleurs, ce sera cet odieux contact de la grâce frêle et de la force brutale, de l’esprit et de la sottise, de l’intelligence et de l’entêtement, du papillon et du hanneton, de tout ce qui est frais, capricieux et pur, et de tout ce qui est morne, lourd et souillé. Les anciens avaient une terrible allégorie : ils avaient inventé le supplice de Phalaris, qui accouplait dans un hymen monstrueux un vivant garrotté sur un mort.

Voilà Angélique et voilà George Dandin.

Maintenant plus impitoyable que Molière, je lui dirai à ce George Dandin : « À genoux, George Dandin ! demande pardon à ta femme ; pardon de ce que tu l’as enlevée à sa délicieuse vie de jeune fille, de ce que tu l’as achetée, de ce que tu l’as emportée en lui liant les ailes pour l’emprisonner dans ta vie, de ce que tu as tué toutes ses belles espérances, tout son joyeux avenir ; de ce que tu souilles toutes ses heures, de ce qu’elle tremble devant toi, de ce qu’elle frissonne nue dans ce lit qui est à toi, de ce qu’elle te hait, de ce que tu l’aimes, de ce que tu es malheureux, de ce qu’elle te trompe, de ce qu’elle a honte d’elle-même et de toi. À genoux, George Dandin ! à genoux avec ton flambeau, comme un criminel qui fait amende honorable. Tu iras tout à l’heure te jeter dans l’eau, la tête la première ; mais jusque-là courbe la tête, sois bafoué et ridicule jusqu’au bout. À genoux, George Dandin ! »

Edouard THIERRY.

## Auguste Baluffe : À propos de Madeleine Béjart

source : « À propos de Madeleine Béjart », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome VII, no 75, juin 1885, p. 82-89.

[1885

La *Revue des Deux Mondes*, du 1er mai, a publié une monographie de M. Gustave Larroumet sur *Madeleine Béjart.* L’auteur y promet de s’abstenir des conjectures, parce que « les faits constatés et les documents authentiques en disent assez. » Par malheur, il ne tient pas cette bonne promesse ; et ni sa déclaration d’exactitude historique, ni l’autorité de la *Revue* n’empêchent le lecteur attentif de découvrir dans cet article bien des erreurs « pieusement enregistrées par M. Brunetière. » Voulez-vous me permettre d’en relever quelques-unes ? Quand nous serons à dix, nous ferons une croix :

1ère Erreur. — D’après M. Larroumet, « la fortune manquait entièrement » aux parents de Madeleine Béjart, « gens assez gueux. » Et cependant M. Larroumet ajoute, en parlant de l’acte de décès de Béjart et de l’acte de naissance d’Armande Béjart qu’on n’a pu retrouver à Paris : « On suppose que la famille possédait une maison des champs. » — Sans compter cette problématique « maison des champs », même certaine terre « de Belleville » dont Joseph Béjart, se disait maître et seigneur, et non sans raison peut-être, « la gueuserie » des Béjart est-elle démontrée par un seul « fait constaté » ? Où est le « document authentique » qui justifie l’opinion qu’on se fait des Béjart, traités de « bohèmes », par M. Victor Fournel ? Ces « gueux », je les vois constamment entourés des plus honnêtes et des plus honorables gens. Le frère de Joseph Béjart est procureur au Châtelet, et nombre de procureurs assistent à leurs arrangements de famille. S’agit-il de nommer un curateur à Madeleine Béjart ? Ce n’est pas moins que Simon Courtin qui s’en charge, Simon Courtin de la Luzerne, dont Conti, au mois de janvier 1654, se fera un devoir de marier le fils avec la nièce « de Picard, trésorier des parties casuelles. » La femme de J.-B. l’Hermitte est une Courtin aussi, d’une autre branche, une « Courtin de la Dehors. » Et si ces Béjart sont sans fortune, s’ils sont à ce point « gueux », comment expliquer que la mère Béjart, née Marie Hervé, soit acceptée comme « caution » des « fils de famille » qui, Molière en tête, fondent *l’Illustre Théâtre* et prennent à bail le jeu de Paume des Métayers ?

2e Erreur. — M. de Modène, d’après M. Larroumet, se maria « avec la sœur de son ami l’Hermitte de Vauselle. » Or, on lit dans l’*Histoire généalogique de la Touraine* (1667) : « Jean-Baptiste l’Hermitte, chevalier, gentilhomme servant du Roi, dit le chevalier de l’Hermitte, auteur de ce présent ouvrage, de son mariage avec Marie Courtin de la Dehors a une fille unique, Magdelaine de l’Hermitte de Souliers, femme de messire Esprit de Raymond, comte de Modène, ci-devant chambellan de feu Mgr le duc d’Orléans, et depuis Mestre de camp général de la ville et du royaume de Naples, sous l’autorité de la République… »

3e Erreur. — M. de Modène, d’après M. Larroumet, aurait reconnu « la petite Françoise », née de ses relations galantes avec Madeleine Béjart, pour « jouer un bon tour à sa femme qui boudait au fond de son château. » Où M. Larroumet a-t-il vu cette bouderie ? Longtemps, il a plu aux moliéristes de croire que la comtesse de La Baumeuze, veuve Lavardin, épouse en secondes noces du comte de Modène, était morte. Depuis quelques années, on la ressuscite, mais pour la cloîtrer dans un château. Eh bien ! Elle n’était pas plus recluse que morte. La femme séparée de Modène vivait d’assez gaillarde humeur. Scarron, qui se connaissait en joyeuses natures, ne comprenait pas que son mari pût se plaire à une autre compagnie…

Adieu, la comtesse de Suze,

À quoi donc si longtemps s’amuse

Monsieur le comte votre époux,

D’être si longtemps loin de vous !…

Les *Œuvres* des frères L’Hermitte, le poète et le généalogiste, ne laissent pas supposer que la comtesse « boudât » aux plaisirs.

4e Erreur. — « L’Illustre Théâtre, dit M. Larroumet, roule ses toiles, enferme dans deux ou trois caisses ses oripeaux et son clinquant, charge le tout sur un charriot, met par-dessus la vieille mère Béjart et la petite Armande, puis quitte Paris par la route d’Orléans… ». Si « la petite Armande » avait été mise en nourrice en Languedoc ou en Provence, comme on l’a cru jusqu’ici, et si elle resta chez une grande dame du Midi jusqu’au retour de Molière à Paris, en 1658, elle n’était peut-être pas sur « le chariot » en question. Ce chariot lui-même, qui me prouve qu’il n’était pas bel et bien « le coche d’Auxerre », et que la route d’Orléans n’était pas plutôt la route de Bourgogne ? Eudore Soulié avait constaté dans plusieurs actes notariés, découverts à Paris, des relations assez fréquentes entre le baron de Digoine et Madeleine Béjart, relations antérieures à l’année 1652. Or de 1646 à 1652, si l’Illustre-Théâtre n’alla pas à Lyon en quittant Paris en 1646, j’affirme qu’il n’y alla pas du tout les années suivantes. Il est fâcheux qu’Eudore Soulié ait négligé de produire les actes notariés susdits ; car, s’il eût soupçonné l’existence en province de grands entrepreneurs régionaux de spectacles — ils s’appelaient Digoine, Julien Meindre, Jean Cassaigne — il eût compris la portée des rapports de Madeleine Béjart avec le baron de Digoine[[431]](#footnote-431), et M. Larroumet eût évité de confondre la troupe de Molière avec les troupes des infimes cabotins qui vagabondaient par monts et par vaux, de foire en auberge. En mettant les choses au pis pour Molière et sa troupe, c’est-à-dire en assimilant l’Illustre-Théâtre de 1646 à la troupe du *Roman Comique*, qui ne voit l’invraisemblance des « deux ou trois caisses » d’oripeaux ? Dès la fin de 1645, Madeleine Béjart était « retirée de l’abîme, » où l’avait pu un instant plonger la ruine de l’Illustre-Théâtre à Paris.

Le duc d’Epernon l’honorait de sa protection, et si, jusqu’en novembre 1646, Molière et ses camarades, sous la direction de Du Fresne, chef de la troupe pensionnée ou privilégiée de d’Epernon, explorent, comme je le crois, la Bourgogne, le Lyonnais et même la Provence, c’est que la campagne théâtrale ne s’ouvre à Bordeaux qu’en novembre et que d’ailleurs, la peste règne alors en Guyenne. En octobre 1646, le comte de Modène part de Lyon pour l’expédition de Naples. Pour me persuader que Madeleine Béjart n’était pas à Lyon en ce moment avec l’illustre Théâtre, il faut me démontrer qu’elle était ailleurs, ou tout au moins qu’elle avait intérêt à dédaigner les avantages que le baron de Digoine offrait aux troupes organisées.

5e Erreur. — M. Larroumet « semble » croire que l’Illustre-Théâtre joua à Bordeaux « en 1647, pour la première fois. » Les frères Parfaict disent « en 1645 », après et d’après de Tralage, qui, lui, donne les années « 1644 ou 1645. » Une campagne, non en 1644, mais en 1645, de mars à juillet, est très probable, et cela avant que l’Illustre-Théâtre s’avouât vaincu à Paris et songeât à tenter fortune en province sans espoir ni esprit de retour. L’excursion à Rouen en 1643, avant l’ouverture du Jeu de Paume des Métayers à Paris, n’est pas faite pour discréditer mon assertion d’une campagne à Bordeaux. Les traités d’engagement avec les musiciens de l’Illustre-Théâtre en 1643 ne contiennent-ils pas une clause prévisionnelle de pérégrinations « en province » ?

Un voyage en Bretagne et un voyage en Champagne, entre 1643 et 1646, m’ont paru suffisamment plausibles, pour que l’excursion de 1646 à Bordeaux, confirmée par les frères Parfaict, me semble mériter créance. C’est en 1645 que, selon l’expression de Tralage, Molière « commença de jouer » à Bordeaux. En 1647, il ne faisait que continuer.

6e Erreur. — Malgré la protection du duc d’Epernon qui « goûta Molière et l’honora de son amitié, » dit Tralage, M. Larroumet persiste à le loger à l’enseigne des bandes errantes. Il parle de ses « tréteaux volants. »Pour M. Larroumet, cette existence des comédiens « était la même » pour tous, la nature des choses le voulait ainsi. La « pauvreté en est le fond… Le hasard la conduit. La salle de spectacle est quelque vaste grange, éclairée par des falots, et les tirades sont coupées de temps en temps par les braiements d’un âne ou le mugissement d’un bœuf. » — Outre qu’il n’y a pas un seul « document authentique » qui permette de soutenir cette vieille fable des représentations dans « les granges », tandis que des « faits constatés » autorisent à affirmer que les troupes jouaient dans « les Jeux de Paume », quand les salons aristocratiques des villes et les grandes salles des châteaux ne les réclamaient pas de préférence, il est inexact de prétendre que l’existence des comédiens « était la même pour tous », En veut-on un exemple ? Parmi les troupes de province au temps de Molière, dont M. G. Monval a essayé, il y a dix ans, de dresser la nomenclature dans son édition du *Théâtre-Français* de Chappuzeau, figure celle de « Dupré » à la date de 1649, Eh bien ! Ce Dupré, que d’Assoucy célèbre comme un ami :

Ami de tous les beaux esprits,

De mes sons et de mes écrits,

ce Dupré menait une vie de grand seigneur, « partageant sa finance » et « jusqu’à ses habits »

À bien des gens de conséquence.

« Valets, chevaux, grosse pitance » rien ne manquait à son train somptueux. Quand d’Assoucy, « joueur de luth en comédie, » et suivant, à ce titre, les troupes de ville en ville, se vante d’avoir vu les « panonceaux » de plus de « cent châteaux » lui faire honneur et fête, il n’exagère pas. Pourquoi donc ne voir que des meurt-de-faim dans les comédiens du temps de Molière ?

7e Erreur. — « Une fois à Lyon » à la fin de 1652, « le temps d’épreuves » de l’illustre Théâtre « est terminé », dit M. Larroumet.

La troupe « devient plus stable, car elle séjourne des années entières dans cette ville. » De 1646 à i652, les opérations de l’Illustre-Théâtre pivotent sur Bordeaux ; de 1652 à 1658, c’est Lyon qui devient le point de ralliement de ses campagnes. Ce furent précisément la révocation du duc d’Epernon comme gouverneur de Guyenne, et sa nomination comme gouverneur de Bourgogne qui amenèrent ce changement de direction dans les itinéraires de la troupe. Mais jamais l’Illustre-Théâtre ne passa une « année entière » à Lyon. M. Larroumet serait bien en peine de citer une preuve de son dire.

8e Erreur. — M. Larroumet parle de « larges subventions officielles auxquelles le prince de Conti faisait contribuer les Etats un peu malgré eux. » Je sortais justement d’une longue séance aux Archives de l’Hérault où sont déposés les registres et papiers de toute nature des anciens Etats de Languedoc, quand j’ai lu l’article sur *Madeleine Béjart*.

Rien, absolument rien, dans le volumineux recueil des pièces de comptabilité, que M. de La Pijardière m’a fort obligeamment communiquées, rien ne témoigne de ces « subventions officielles, » si ce n’est, peut-être et par une exception unique, le reçu de six mille livres, daté du 24 février 1656 et attribué à Molière. Comme je l’ai déjà expliqué dans mes *Notes* à propos du *Dépit amoureux*, « l’ordre de la province » mettait les frais de réjouissance et « comédies » à la charge des villes où se tenaient les États. L’absolument seule subvention artistique, votée par les Etats, fut, bien avant l’arrivée de Conti en Languedoc, celle qu’il était d’usage d’accorder aux musiciens et chanteurs qui assistaient aux messes quotidiennes, et aux processions où les Etats figuraient. À la session de Carcassonne (1651-1652), qui fut présidée par D’Aubijoux, et où j’ai prouvé que Molière se trouvait avec d’Assoucy[[432]](#footnote-432), l’allocation artistique au mestre de musique et à ses compagnons était de « la somme de six mille livres » payées comptant. Juste à la session de 1653-55 présidée par Conti, à Montpellier, la somme est réduite à « trois mille livres » et (tant il est vrai que l’influence de Conti est nulle pour rendre les Etats généreux envers les artistes, comédiens ou musiciens !) il « a été arrêté par règlement irrévocable qu’à l’avenir les Etats ne se serviront d’autre musique que de celle qui sera dans la ville où ils se tiendront. » L’année suivante (1655-56) à Pézenas, on accorda « trois mille livres » encore, mais en spécifiant qu’à l’avenir, pour avoir bien moins à payer, « on ne se servira plus de musique que le jour de l’ouverture des Etats, le jour de la procession et pour chanter le Te Deum » et en n’employant que les musiciens ordinaires de la ville où l’on siégera.

Arrive la session de 1656-57 à Béziers. Les Etats, mettant en pratique leur dessein formel d’économie annoncé par deux fois, à Montpellier et à Pézenas, suppriment totalement toute allocation à la musique ! Ainsi, quand Conti arrive en Languedoc, il y avait six mille livres de subvention ; la première année qu’il paraît aux Etats, on réduit cette somme de moitié, et la seconde année on ne la paie encore qu’en déclarant qu’on ne la payera plus, — et en effet, on ne paye plus rien ! Où est et quel est le rôle de Conti ?

Quant au fameux reçu de six mille livres, découvert par M. de La Pijardière, il mérite d’être discuté à part. Je le crois authentique sans en être sûr. Il se trouve au milieu d’un groupe de quittances de même date et de natures diverses qui lui prêtent un grand air de sincérité contemporaine. J’étais tout à fait convaincu de l’authenticité moliéresque du document, durant les quatre heures que j’ai passées aux Archives à examiner, comparer, confronter, contrôler. Par malheur, il existait nombre de « Molière » dans le Bas-Languedoc en 1656 ; aujourd’hui il s’en trouve jusqu’à trois à Montpellier seulement. J’en ai retrouvé un à Pézenas à la date de 1654, et ce n’est pas le nôtre ! Enfin, dans les archives d’Agde, au milieu d’un indescriptible désordre, je suis parvenu à mettre la main, entre autres curiosités, sur un *Inventaire des Documents et papiers des Archives* de la maison commune de cette ville en 16o3, par un *Charles de Molière*, qui vivait encore en 1660. Qui plus est, le frère du secrétaire de la mairie, l’an dernier employé à la librairie Marpon et Flammarion, m’a expressément affirmé avoir découvert, en août 1884, dans ces mêmes Archives, un autographe signé : *Molière*, et dont l’écriture rappelle celle du reçu qu’il connaît. Il serait d’une extrême importance de retrouver cette pièce que j’ai vainement cherchée à deux reprises avec une obstination digne d’un meilleur résultat ! Un autre sera plus heureux, et il est juste que ce soit M. Cassaignes, qui a déjà signalé la pièce. Mais, je le confesse, l’écriture du Molière qui a dressé l’*Inventaire* d’Agde est parfois étrangement semblable à celle du reçu fait à Pézenas. Au fond, pourquoi ne pas trouver naturel que ce reçu puisse être de l’auteur de *L’Étourdi ?* Il y a là, dans la même liasse, un reçu aussi de Béjart (même date, somme : 1500 livres. Il y a même un curieux reçu inédit d’un musicien qui a fait souche de musiciens : *Paladilhe.*[[433]](#footnote-433)

10e  Erreur. — « Cette même année 1655, à la fin de la session des Etats, le prince de Conti assignait à ses comédiens une somme de 5000 livres sur les fonds des étapes de la province, entreprises par les sieurs Durfort et Cassaignes. C’était là jouer sur les mots et se moquer des Etats avec une désinvolture de grand seigneur ; une troupe de comédiens n’est pas une troupe de soldats et ses étapes n’ont rien de commun avec les étapes militaires ». Je ne demande pas à M. Larroumet l’endroit où il a puisé cette sornette qu’il est temps de laisser aux bonnes gens désireux de dormir debout. Je sais que bien des moliéristes l’ont mise en crédit, en arrangeant les choses à leur façon. M. Loiseleur a même aggravé le cas de beaucoup d’explications aussi érudites que fallacieuses. L’aventure n’a qu’un défaut, c’est d’être absurde. Si grand seigneur que fût Conti, il ne poussa jamais la désinvolture jusqu’à donner sur les étapes une assignation qu’il n’avait aucun droit ni moyen de donner. Dufort était tout juste alors poursuivi pour malversations, et il fut condamné à une restitution de 40 mille livres[[434]](#footnote-434). Conti ne poussait ni l’impudence ni l’imprudence, au point de faire fonds sur l’arrestation des diligences !…

Auguste BALUFFE.

# Tome VII, numéro 76, juillet 1885

## Émile Augier : Tartuffe, Arnolphe, Alceste : personnages comiques

source : « Tartuffe, Arnolphe, Alceste : personnages comiques », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome VII, no 76, juillet 1885, p. 99.

[1885

Molière n’a pas voulu faire d’Alceste un rôle dramatique, mais un personnage de comédie jusque dans les mouvements les plus passionnés. Il doit faire rire. On en donne d’excellentes raisons ; permettez-moi d’en ajouter une, très capitale à mon sens : c’est que le mélange des genres n’était pas encore de mise, et Molière se serait bien gardé de les confondre ; il semble même que plus il peint une passion fougueuse, plus il l’enveloppe de ridicule pour que le public ne prenne pas le change ; voyez Arnolphe : de nos jours la mode a été un instant, parmi les artistes, de chercher à le rendre pathétique ; ils n’y ont pas réussi, parce qu’ils luttaient contre Molière. Ainsi, quand on blâme l’acteur qui ne veut pas qu’on rie d’Alceste, on est tout à fait dans l’esprit du Maître.

Mais on cesse d’y être, à mon avis, quand on demande à l’acteur qui joue Tartuffe de faire frissonner l’auditoire. L’intention de Molière me semble encore plus évidente ici que dans *Le Misanthrope*: il veut qu’on rie, et il le faut absolument pour que la pièce ne soit pas un mélodrame noir. Le rôle de Tartuffe ne se sauve de l’odieux que par le ridicule ; et si Molière l’a fait sinistre en effet à sa dernière scène, c’est que le châtiment est si proche qu’il ne laisse pas au public le temps de se fâcher.

La preuve que Molière n’a pas entendu mettre à Tartuffe un masque aussi difficile à percer qu’on le suppose, c’est que tous les personnages de la pièce le dévisagent, sauf Orgon et sa mère qui sont de faibles cervelles. L’acteur donc qui voudrait rendre la crédulité d’Orgon plus vraisemblable, c’est-à-dire moins comique, entreprendrait de corriger Molière et n’y réussirait pas.

Emile AUGIER.

## Émile Deschanel : Eugène Despois

source : « Eugène Despois », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome VII, no 76, juillet 1885, p. 100-101.

[1885

*Le* *Théâtre sous Louis XIV*, livre d’une érudition curieuse et riche, n’a été, quelle que soit sa valeur propre, qu’une préparation par laquelle Despois préludait à un ouvrage plus considérable, l’édition des *Œuvres de Molière* dans la collection des *Grands Écrivains français*, publiée sous la direction de notre très regretté maître, M. Ad. Regnier, par la maison, et on peut dire la dynastie des Hachette, dynastie, celle-là, très favorable aux lettres, dont elle tire sa naissance et sa gloire. Cette œuvre, quoique la mort soit venue l’interrompre, n’est pas la moins importante d’Eugène Despois. Il l’avait commencée dans toute la maturité de son talent. Il en avait déjà fait paraître les trois premiers volumes et composé la moitié du quatrième, de 1873 à 1876. Ces trois volumes et demi, qui reproduisent et collationnent les textes les plus authentiques, comprennent les *Notices* et *Commentaires* des premières farces de Molière, des douze pièces qui vont de *L’Étourdi* à *La* *Princesse d’Elide* et le Commentaire d’une partie du *Tartuffe*. On retrouve dans ce beau travail la précision, la sûreté, la solidité et la plénitude qui sont les caractères et les marques propres de cet esprit chercheur et scrupuleux, chez lequel le besoin de la justesse répondait à l’amour de la justice, mais qui aussi, pour cela même, avait horreur du vain étalage des paperasses oiseuses, comme d’une malhonnêteté.

Cette grande édition, si notre ami eût pu l’achever, eût été sans doute son vrai monument, et le nom de Despois fût resté attaché à celui de Molière, à peu près comme est attaché au nom de Pascal celui de son admirable commentateur, notre maître et ami Ernest Havet, qui fut le maître de Despois comme le mien.

S’il m’est permis d’exprimer un simple *desideratum*, auquel il est aisé de satisfaire, je souhaiterais que sur la quatrième face de cette pyramide de marbre[[435]](#footnote-435) on ajoutât ce titre : *Edition de Molière*. Et je suis sûr que l’excellent interprète de Molière, M. Got, membre de notre comité, se joindra à moi pour proposer ce petit amendement. Cette édition est, en effet, digne de l’immortel écrivain à qui elle est consacrée et fait le plus grand honneur à la critique française.

Entre toutes les éminentes qualités de l’esprit d’Eugène Despois, un ferme bon sens était la première. Aussi était-il bien fait pour goûter et pour commenter nos grands écrivains du xviie siècle, et Molière le premier de tous. On ne trouve guère dans Molière ce que de nos jours on appelle esprit, mais on y trouve, à chaque scène, le bon sens carré et le naturel plantureux. Les répliques de ses personnages, plaisantes sans le savoir, ne sont que du sens commun étincelant, comme la grâce de ses femmes n’est que de la raison brillante, de l’honnêteté et de la santé. L’esprit de Despois était analogue.

Emile DESCHANEL.

## Gustave Larroumet : Madeleine Béjart et M. Baluffe

source : « Madeleine Béjart et M. Baluffe », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome VII, no 76, juillet 1885, p. 111-113.

[1885

Je l’ai déjà dit dans *Le* *Moliériste* et je ne puis que le répéter : je trouve plaisir à lire M. Auguste Baluffe. Il rappelle à lui seul deux races disparues d’écrivains, les érudits du seizième siècle et les théologiens controversistes. Des premiers il a la véhémence polémique et des seconds la dialectique pressante. Que l’on s’avise de le contredire, *ridet et subsannat* il se répand « en sarcasmes et dérisions » ; sa grande querelle avec le Dr Fristche a dû faire tressaillir d’aise les mânes de Jules-César Scaliger : depuis deux siècles, on n’avait plus écrit en France de ce style-là. Pour moi, je me suis aventuré sur un terrain qu’il croit lui appartenir par droit de naissance et par droit de conquête : il me court sus, il me reprend, il me régente, il m’accuse de dix erreurs ou faussetés. Je vais essayer de me défendre et suivre docilement les dix stations du calvaire où il me traîne. Je préfère cette façon d’argumenter pour les autres que pour moi-même ; mais, en l’espèce, je n’ai pas le choix.

1o J’ai dit que les Béjart étaient gueux : la famille d’un huissier de petit office, auquel on connaît onze enfants, dont cinq comédiens et une fille entretenue, qui a passé sa vie à déménager et qui est mort insolvable, cette famille me semble d’une gueuserie suffisamment démontrée. La part de Marie Hervé aux affaires d’argent de l’*Illustre Théâtre* n’est certes pas de nature à infirmer cette opinion. — Une maison des champs de la famille au bourg Saint-Antoine est plusieurs fois mentionnée dans des pièces authentiques. — Mais, dit M. Baluffe, les Béjart étaient entourés « des plus honnêtes et des plus honorables gens », à preuve une quantité de procureurs au Châtelet. Sans m’arrêter à cette réhabilitation assez inattendue des procureurs du xviie siècle, de ces confrères de Rollet mêlés à des tripotages fort louches, cela prouverait tout simplement que les gens honorables, en ce temps-là, ne mesuraient pas leurs sympathies à la fortune de leurs amis.

2o Madeleine de l’Hermite n’était pas, en effet, la sœur, mais la fille de Jean-Baptiste de l’Hermite. Je fais de ce grave *lapsus* un sincère *mea culpa*.

3o Mme de Modène, retirée au château de Malicorne, ne pouvait être animée de sentiments très bienveillants pour son mari, qui vivait joyeusement à Paris, faisait un enfant à une comédienne et donnait son fils légitime pour parrain à l’intéressante petite Françoise. Mais de ce qu’elle boudait son mari, je n’ai pas conclu, comme M. Baluffe me le fait dire, qu’elle boudât au plaisir. C’est même assez l’habitude des femmes négligées de chercher des consolations ; mais il n’entrait en rien dans mon sujet de m’occuper de celles de Mme de Modène.

4o Où est la preuve qu’Armande Béjart ait été mise en nourrice dans le Languedoc aussitôt après sa naissance ? A-t-on autre chose sur sa première jeunesse que les dires de *La* *Fameuse Comédienne* ? N’est-il pas vraisemblable de supposer qu’elle quitta Paris avec sa famille et fut laissée, en passant, à Nîmes ou ailleurs ?

Le « coche d’Auxerre », le baron de Digoine et le séjour de Madeleine à Lyon en 1646, hypothèses en l’air et fantaisies d’érudition sans critique.

5o Un voyage de Madeleine et de Molière à Bordeaux en 1645 et 1646 est inconciliable avec les dates connues de l’histoire de l’*Illustre Théâtre*. Les frères Parfaict et Tralage ne peuvent rien contre des actes. Ce n’est pas le seul point où il y ait à les rectifier.

6o Molière et ses camarades quittent Paris à la fin de 1646 ou au commencement de 1647 après de fort mauvaises affaires et sans payer leurs dettes. M. Baluffe veut qu’ils aient été riches dès ce moment, grâce à la protection du duc d’Epernon. Où sont ses preuves ? On sait ce que valaient le plus souvent ces sortes de protections et combien dérisoire fut à Paris, pour l’*Illustre Théâtre*, celle de Gaston d’Orléans.

M. Baluffe ne veut pas que la troupe de Molière ait joué dans des granges. A-t-il constaté l’existence de salles de spectacle ou de jeux de paume à Mèze, Gignac, Marseillan, etc., tous ces bourgs ou villages visités par Molière aux alentours de Pézenas et de Béziers, sans compter ceux dont on ne connaît pas les noms ?

La condition normale des comédiens de campagne était un mélange de hauts et de bas. Quelques-uns s’enrichissaient, à preuve Molière et les Béjart ; mais tous, par la force des choses, avaient leurs mauvais jours, surtout au début de leurs entreprises. M. Baluffe discute ici à côté de la question et sur des citations tronquées.

7o Les longs séjours de Molière à Lyon sont constatés par des actes qu’il serait oiseux de rappeler ici. Je renvoie M. Baluffe aux recherches d’Eudore Soulié et de M. Brouchoud.

8o M. Baluffe nie les subventions officielles accordées à Molière par le prince de Conti et semble croire à l’authenticité du reçu de 1656 ; les deux opinions se contredisent.

9o Je ne trouve pas la neuvième erreur ; M. Baluffe passe du no 8 au no 10. Le no 9 est-il resté sur le marbre ? Je le regretterais pour la postérité. Ou M. Baluffe n’a-t-il annoncé 10 erreurs que pour gagner la croix qu’il se promettait ?

10o M. Baluffe nie l’assignation de 1655 sur les étapes de la province ; EmM. Raymond l’affirme et les pièces publiées par Eudore Soulié la confirment. Je trouve à l’un et à l’autre une précision et une mesure qui manquent à M. Baluffe ; ses qualités sont d’autre sorte.

Au milieu des critiques, des hypothèses, des saillies d’humeur qui remplissent les huit pages de M. Baluffe, je me suis contenté de relever ce qui me concernait directement. Je ne vois pas qu’il y ait, pour le moment, aucun intérêt à discuter le reste. La discussion manquerait de base sérieuse. La méthode de M. Baluffe consiste, en effet, à laisser entendre qu’il connaît seul et bien tout ce qu’on peut savoir du séjour de Molière en province, que ses tiroirs regorgent de documents dont la découverte lui fait le plus grand honneur ; ils sont là, sous sa main, et lui permettent de corriger tous et chacun, en attendant qu’il écrive un « grand ouvrage », qui sera définitif. Malheureusement, il ne les cite que par allusion ; comment serrer de près le vague et l’insaisissable ? Le mieux est d’attendre, sans trop d’impatience, la publication du « grand ouvrage ».

Gustave LARROUMET.

L’article qui précède était remis depuis plusieurs jours au directeur du *Moliériste*, lorsque j’ai eu connaissance d’une étude sur *Molière à Toulouse*, publiée par M. Baluffe dans le *Progrès libéral* du 27 mai. Il y est encore question de moi, incidemment, et j’y suis qualifié de « moliériste consciencieux et qui s’efforce d’être bien renseigné ». Ainsi M. Baluffe, tout vinaigre à Paris, est tout miel à Toulouse. Je ne me charge pas d’expliquer ces inconséquences d’humeur ; je me contenterai simplement de lui dire, avec Molière :

Mettez, pour me jouer, vos flûtes mieux d’accord.

G. L.

# Tome VII, numéro 77, août 1885

## Frédéric Hillemacher : Tartuffe, Arnolphe, Alceste, personnages sérieux

source : « Tartuffe, Arnolphe, Alceste, personnages sérieux », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome VII, no 77, août 1885, p. 131-136.

[1885

On est surpris de voir mettre aujourd’hui en question le caractère qu’a voulu imprimer Molière à quelques-uns des personnages de ses principales comédies. Après deux siècles de consécration, des opinions en sens divers se sont manifestées : dominé par une idée que j’oserai qualifier de paradoxale, ou, disons-le, par un jeu de l’esprit humain qui cherche à tout prix du nouveau, n’en fût-il plus au monde, on a retourné le bout de la lorgnette et découvert du comique là où le dramatique a toujours prévalu.

Une plume très autorisée vient en dernier lieu de plaider en quelques mots cette thèse nouvelle. Les raisons apportées sont spécieuses, et empruntent du nom de leur auteur un crédit incontestable. Toutefois, on peut essayer de rompre quelques lances en faveur d’une vieille tradition.

Et d’abord, dégageons la question d’un malentendu. Il ne faut pas confondre l’intelligence d’un rôle avec ce qu’on appelle, en langage du métier, l’emploi affecté à tel ou tel artiste. Il n’y a rien d’absolu dans cette classification, surtout depuis que l’introduction du drame sur le théâtre a amené la confusion des genres : il est difficile de déterminer, par exemple, à quel emploi appartient le Triboulet de Victor Hugo ; il est du domaine de celui qui a le talent de le rendre. Donc, il s’agit uniquement dans cette étude de la manière de comprendre un rôle, abstraction faite de la catégorie où il peut être rangé.

Pour apprécier l’esprit dans lequel a été conçu *Le* *Misanthrope*, il faut se reporter aux documents historiques. Il est avéré que Molière, qui travaillait d’après nature, et chez qui la plupart des types mis en œuvre reflétaient des originaux qui l’avaient frappé, s’est inspiré du caractère connu du duc de Montausier, l’époux de la célèbre Julie d’Angennes. Louis XIV, dont l’enfance avait été négligée, et qui se connaissait en hommes, Pavait choisi pour gouverneur du Dauphin. La raideur et l’inflexibilité de principes qui distinguaient ce seigneur ne faisaient pas obstacle, loin de là, aux enseignements élevés qu’il attendait de lui pour l’éducation de son fils. Montausier, incapable de transiger sur ce qu’il considérait comme juste et nécessaire, avait soulevé contre lui les envieux de sa gloire et de sa fortune, au point qu’ils firent partager un moment leurs sentiments à la reine Anne d’Autriche et au Roi lui-même, qui, du reste, ne tardèrent pas à lui rendre justice.

Voilà l’homme qui fournit à Molière le type qu’il voulait étudier pour le produire sur la scène, et ce type, on en conviendra, n’avait rien qui pût donner prise à la risée publique.

Et admirons ici le tact profond avec lequel l’auteur, en peignant une telle nature, l’accompagne de son contraste nécessaire, dans la personne de Philinte, pour bien faire comprendre son enseignement. Chez Alceste, le monde, l’univers entier sont l’objet de sa réprobation : en vain Philinte, qui trouve volontiers que tout est pour le mieux, lui conseille-t-il de mettre des bornes à cette aversion :

Non, elle est générale, et je hais tous les hommes !

Ce à quoi son interlocuteur réplique :

Je prends tout doucement les hommes comme ils sont.

Tout est là. Le contraste est complet. — Evidemment, dans la pensée de l’auteur, la sagesse réside dans le juste milieu entre ces deux excès contraires. Molière l’a pratiqué toute sa vie, ce juste milieu : il souffrait des injustices du sort, des difficultés de sa position, de la légèreté de celle qu’il aimait ; mais il savait souffrir ce qu’il ne pouvait empêcher, et on voit sa philosophie toute humaine dans ses épanchements avec ses amis.

Alceste est amoureux : malgré ses fureurs, ses emportements, il cède à Célimène, lui qui n’a jamais cédé ; mais le naturel, chassé un instant, revient au galop. En effet, que propose-t-il à sa maîtresse ? lui demande-t-il de borner le cercle de ses familiers, et d’échapper ainsi à une vie trop dissipée ? Non ; il lui propose simplement de le suivre dans un désert, afin d’y vivre absolument l’un pour l’autre. Ce parti extrême n’est pas du goût de la jeune femme, qui lui rend sa parole, et la comédie se clôt par l’impénitence finale du misanthrope.

C’est cette donnée si élevée, et soutenue par un magnifique langage, qu’on voudrait traduire en produisant à la scène je ne sais quel excentrique vulgaire, la fable de tous ceux qui l’entourent ? Il n’y a pas un vers dans la pièce qui ne proteste contre une telle interprétation.

Le personnage d’Alceste convenait parfaitement à Talma, et on doit s’étonner qu’il ne l’ait pas abordé. Il aurait imprimé à cette figure exceptionnelle le cachet de sa haute intelligence.

À l’égard de l*’École des femmes*, nous nous trouvons dans un milieu plus modeste. Arnolphe, assez philosophe et gouailleur de sa nature, veut prendre femme, quoiqu’il soit un peu hors de saison pour lui d’y songer, et il s’en trouve mal ; mais, bien que sa déconvenue soit de celles qu’on ne plaint guère, Molière ne l’accable pas, et le rend, autant que possible, intéressant. — D’abord, de peur de méprise, remarquons qu’il prend soin de nous fixer sur son âge, et il nous en instruit par la bouche de Chrisalde :

Qui diable vous a fait, aussi, vous aviser

À quarante et deux ans, de vous débaptiser ?

Or, si à quarante-deux ans on n’est plus un jeune homme, on est encore un homme jeune ; à soixante ans, Arnolphe serait ridicule. Molière ne veut pas qu’il le soit, car son âge à lui et celui d’Armande Béjart correspondent exactement à ceux d’Arnolphe et d’Agnès ; et il n’est pas admissible qu’il se serait, par un retour sur lui-même, dévoué de gaîté de cœur aux sarcasmes du parterre.

C’est donc un épouseur de l’âge mûr ; c’est l’âge ingrat, disons-le, pour le mariage. Néanmoins, tout ira bien, pourvu qu’Arnolphe ne rencontre pas sur son chemin quelque blondin diseur de sornettes. C’est précisément ce qui arrive : dès lors, il lutte comme il peut contre la malchance, jusqu’au moment où il s’avoue vaincu. Mais, avant ? Que d’en venir là, voyez en quels accents touchants s’exhale sa passion, car il aime profondément celle qui lui échappe ainsi ! Comme il se fait naïf, comme il se rapetisse à sa taille pour essayer de la toucher !

Veux-tu que je m’arrache un côté de cheveux ?

Ce vers adorable, si le comédien a le malheur d’exciter l’hilarité en le disant, c’est qu’il n’a pas compris son rôle, ou bien qu’il est impuissant à faire naître une pitié généreuse dans l’âme du spectateur.

Agnès ne hait pas son tuteur, elle voudrait l’aimer ; mais la nature est la plus forte, et elle se laisse aller, inconsciente, au penchant qui l’entraîne, sans même se douter qu’elle fait un heureux et un malheureux.

Telle est l’impression que m’a toujours faite cette admirable comédie, la première entre toutes, à mon sens, pour la vérité et lé naturel du dialogue. Après *L’École des maris*, après *Les Fâcheux*, voir surgir *L’École des femmes*, quel bond prodigieux ! Et quelle création plus étonnante que le personnage d’Agnès a jamais été tentée au théâtre !

Il me reste, pour compléter la tâche que j’ai entreprise, à dire quelques mots du *Tartuffe.* J’avoue que des trois individualités dont nous nous occupons, c’est celle qui m’aurait paru le moins susceptible du travestissement qu’on veut leur faire subir.

Pénétrons dans l’intérieur du ménage d’Orgon. Nature honnête, mais peu perspicace, partageant les préjugés de sa propre mère, dont la situation, comme chef de la famille, domine celle de tous et est prépondérante, surtout à cette époque, Orgon s’est livré, corps et âme, à un hypocrite qui, sous le manteau de la religion, s’est emparé de son esprit d’une manière absolue, se dispose à épouser sa fille, convoite sa femme, et mettra la main un jour sur sa fortune.

C’est à l’aide d’un extérieur dont l’austérité ne se dément jamais, qu’il a conquis cet ascendant, contre lequel viennent s’émousser les représentations du frère d’Orgon et la bouillante indignation de son fils. Bien que méprisé, il est craint, et ce n’est pas impunément qu’on attente à sa considération. Aussi, est-ce avec une certaine précaution qu’on lui résiste ; et, dans cet ordre d’idées, je n’ai jamais approuvé à la scène, pour ma part, le ton avec lequel Dorine lui dit :

Et je vous verrais nu, du haut jusques en bas,

Que toute votre peau ne me tenterait pas.

Dorine n’est qu’une servante ; dans sa bouche, cette apostrophe assez crue, lancée d’un ton dégagé, suffit, sans qu’il soit besoin de raccompagner d’un accent amer et souverainement méprisant. Tartuffe est à ménager.

Elmire, seule, agit conséquemment. Elle sait oh est le défaut de la cuirasse, c’est là qu’elle compte l’attaquer. Elle réussit, et dès lors l’hypocrite est démasqué : l’expédient, un peu forcé, de l’exempt qui amène le dénouement ; satisfait à la fois la morale et l’attente du spectateur.

Je ne vois pas dans tout ceci le moindre mot pour rire. Qui n’aperçoit qu’en dépouillant Tartuffe de la dignité extérieure dont il a soin de se parer, on tuerait du même coup le personnage, et la pièce, qui a besoin de ce ressort indispensable pour l’harmonie de toutes ses parties ?

Molière, avec sa haute raison, a voulu mettre en présence la fausse dévotion et la piété sincère. — Ce but moral dicte la manière dont il doit être poursuivi.

Je ne sais si je suis parvenu à faire partager au lecteur un peu de la conviction qui m’anime ; ce serait le dédommagement de la peine qu’il a bien voulu prendre de me suivre jusqu’au bout.

Frédéric HILLEMACHER.

## Auguste Baluffe : Encore à propos de Madeleine Béjart

source : « Encore à propos de Madeleine Béjart », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome VII, no 77, août 1885, p. 141-153.

[1885

Dans l’exclusif intérêt de la vérité historique sur Molière, j’avais signalé une dizaine d’erreurs — entre plusieurs autres dizaines — que contient l’étude de M. Larroumet, relative à Madeleine Béjart, étude publiée par la *Revue des Deux Mondes* du 15 mai. M. Larroumet conteste mes rectifications, sauf sur un point. En outre, comme j’ai omis, à dessein, une erreur sur les dix annoncées, il la réclame pour avoir son compte : il l’aura. Mais avant de réparer cette omission qu’il regrette pour « la postérité, » dit-il (j’ajoute : pour la gaîté du débat), qu’on me permette de reprendre une à une les questions controversées :

1ère Erreur. — À ma demande formelle d’un « fait » constatant la « gueuserie » de la famille Béjart, M. Larroumet répond : « la famille d’un huissier de petit office, auquel on connaît onze enfants, dont cinq comédiens et une fille entretenue, qui a passé sa vie à déménager et qui est mort insolvable, cette famille me semble d’une gueuserie suffisamment démontrée. »

« L’huissier » qui « passe sa vie à déménager, » sans doute pour exercer sa fonction *incognito*, en *catimini*, cet huissier ne vous semble-t-il pas « suffisamment » original pour que la vraisemblance en soit « démontrée » ? Notez que cet huissier qui se cache, de peur des créanciers, bien entendu, fait, en vrai Gribouille, assister nombre de « procureurs » à ses règlements d’affaires domestiques, et cela quand M. Larroumet n’est pas d’avis de ranger les « confrères de Rollet » parmi « les honnêtes gens » amis des Béjart De qui donc « l’huissier » avait-il à se cacher ? Au surplus, comme une erreur, chez M. Larroumet, va rarement seule, il attribue à la « gueuserie » l’entrée au théâtre de cinq enfants de l’huissier Béjart. C’est faire trop bon marché de ce « sang » des Béjart que, dans son article sur *La* *Femme de Molière*, M. Larroumet lui-même suppose animé de la vocation dramatique.

D’abord, la charge d’huissier était loin d’être « sans profits. » D’autre part, parmi les « acquêts » de Marie Hervé, les actes authentiques mentionnent « une maison rue de la Perle. » Marie Hervé possédait encore « une maison rue du roi de Sicile, » et une autre maison « au bourg Saint-Antoine des Champs sur le chemin de Piquepuce. » Ce n’était pas la richesse, mais ce n’était pas la pauvreté absolue. La fortune ne manquait donc pas « entièrement » aux Béjart, comme l’a prétendu M. Larroumet. La misère ne poussa en aucun cas les cinq enfants au théâtre, puisque Armande Béjart ne débuta à la scène qu’après que ses frères *y* eurent réalisé de gros bénéfices. Est-il « démontré » — et par qui ? Où ? Comment ? — est-il « démontré » que Madeleine Béjart se fit comédienne par nécessité ? Le goût du théâtre lui était venu de bonne heure. Son oncle Nicolas Béjart, « huissier sergent au Châtelet, » demeurait, en 1627, « au jeu de paume qui fait le coin de la rue des Blancs-Manteaux. »

Madeleine y vit jouer la comédie. Elle était artiste de tempérament avant d’être actrice de profession. Bien plus ! Elle craignait de déroger au moment d’embrasser la carrière théâtrale, et il fallut les conseils de Tristan L’Hermitte pour l’y décider. Pour vaincre les scrupules aristocratiques de a l’excellente comédienne et lui persuader de monter sur le théâtre », le poète qui allait être le patron et le bienfaiteur de Quinault disait à Madeleine :

Fuis-tu cette profession

Comme suspecte d’infamie ?

Aujourd’hui c’est une action

Dont la Gloire se rend amie.

Les Béjart, de l’aveu même de M. Larroumet, affichaient « des prétentions nobiliaires. » L’orgueil qui, longtemps, arrêta Madeleine sur la pente du théâtre, devait aussi la préserver d’être « une fille entretenue, » selon le mot crûment excessif de M. Larroumet. Soit dit sans viser au paradoxe, les rapports, mieux étudiés, du comte de Modène avec Madeleine Béjart laissent croire à une interversion des rôles. L’amour du comte pour l’actrice est parfois singulièrement teinté d’un vague alphonsisme, pour me servir d’un mot de nos jours. Le beau rôle n’est pas pour lui. Et quand on songe que M. Larroumet s’efforce, dans son étude sur Madeleine Béjart, de réduire à de purs et simples liens d’amitié les relations de Molière avec elle, on comprend difficilement qu’il la traite de « fille entretenue » ; car, enfin, M. Larroumet est de ceux qui croient que c’est Madeleine qui « dota » la femme de Molière, et il sied de ne pas faire à la légère accepter à Molière un argent honteux. Le comte de Modène était-il autre chose qu’un vulgaire viveur ruiné ?

En résumé, et pour s’en tenir à la question d’argent chez les Béjart : est-il vrai, oui ou non, que Marie Hervé possédait plusieurs maisons durant la vie de son mari, et est-il vrai, oui ou non, qu’elle ait emprunté, en 1644, en seconde hypothèque, la somme de 2400 livres, soit douze mille francs de nos jours ? Si oui, et je défie M. Larroumet de le nier — quel est, encore une fois, le « document authentique » qui prouve la « gueuserie » des Béjart ? Jal attribue l’insolvabilité du père Joseph Béjart à l’achat et aux frais d’entretien du domaine de « Belleville ». Quoi qu’il en soit, la mère Marie Hervé avait, lors du décès de son mari, trois maisons, — et toutes les familles d’huissier n’en ont pas autant, sans passer pour « gueuses » !

2e Erreur. — M. Larroumet passe condamnation sur l’erreur commise en prenant la fille de J.-B. l’Hermitte pour sa sœur. N’en parlons plus !

3e  Erreur. — L’adoption, par le comte de Modène, de la « petite Françoise, pour jouer un bon tour à sa femme qui boudait au fond de son château, » ne paraît pas encore insoutenable à M. Larroumet. Il n’y eut pourtant pas « de bon tour », car madame de Modène, veuve Lavardin, s’en moquait d’avance. La joyeuse amie de Scarron ne « boudait » pas plus « au fond de son château » qu’au Mans et qu’à Paris, chez son fils, le futur évêque, qui attendait au Marais, en compagnie divertissante, sa nomination à l’épiscopat.

C’est à Paris, au Marais (qu’habitaient aussi les Béjart), que Scarron écrivait à la comtesse de Modène les vers que j’ai cités dans mon précédent article de juin.

4e Erreur. — J’ai demandé à M. Larroumet un « fait constaté » qui prouve le départ de l’*Illustre Théâtre* « par la route d’Orléans », plutôt que par « le coche d’Auxerre. » Il n’en produit pas, et pour cause. Quant aux relations d’affaires du baron de Digoine avec Madeleine et au séjour de *l’Illustre théâtre* à Lyon « en 1646 », il qualifie cela « d’hypothèses en l’air et fantaisies d’érudition sans critique ». Soit, c’est sa manière de voir, elle est très commode ; mais c’est plus facile à dire qu’à démontrer.

5e Erreur. — Du mois de mars au mois d’août 1645, aucune date positive de l’histoire de l’*Illustre théâtre* n’est « connue », et il est impossible à M. Larroumet d’affirmer en outre, que, pour « 1646 » le voyage de Madeleine Béjart « est inconciliable avec les dates connues. » Où sont les actes probants sur ce point ? Il n’y en a pas, et j’en cherche. Mais deux négations de M. Larroumet ne valent pas ici une affirmation de M. Larroumet. Qu’il veuille bien se rapporter à la page 142 de la *Revue des Deux Mondes* pour se relire : « En 1647 et en 165o une troupe qui semble bien être celle de Molière prenait officiellement le titre de comédiens de M. le duc d’Epernon. En rapprochant ce fait du renseignement contenu dans l’épître dédicatoire de Josaphat, il se trouve que document et épître fortifient mutuellement la double hypothèse de la tragédie de Magnon jouée à Bordeaux et de la protection accordée en cette circonstance par le gouverneur de Guyenne à Madeleine et à ses camarades. » Maintenant, que M. Larroumet fasse ce qu’il n’a pas fait en temps et lieu : qu’il se procure l’édition originale de *Josaphat* (à la Bibliothèque Nationale, par exemple), et qu’il en examine les dates du privilège et de l’achevé d’imprimer. Il apprendra que le privilège est du « dernier d’août 1646 », et l’achevé d’imprimer « du 12 octobre 1646. » L’usage était d’imprimer les pièces après la représentation, et certains passages de l’épître dédicatoire attestent qu’il en dût être ainsi pour *Josaphat.* M. Larroumet aura fait preuve d’une « érudition » honorable et non dépourvue de « critique », s’il arrive à établir que *Josaphat* ne fut pas joué à Bordeaux en 1646 — pendant les premiers mois de 1646.

Il reste entendu que l’*Illustre Théâtre* pouvait être à Bordeaux pour la seconde fois en janvier 1646, revenir à Paris en carême, selon la coutume, et repartir en excursion pour Lyon en avril et jusqu’en novembre : ce que je soutiens. Le témoignage de Tralage garde aussi toute sa valeur.

6e Erreur. — M. Larroumet qui sait — à sa manière — ce que valaient les protections des grands personnages pour les comédiens, n’admet pas que les affaires de l’*Illustre-Théâtre* se soient absolument améliorées grâce à la générosité du duc d’Epernon. L’accueil fait en 1647 à Albi, en 1648 à Nantes, à l’Illustre Théâtre (voir le baptistaire de Nantes, voir la lettre de M. de Breteuil) les égards qu’on a pour ces « excellents artistes », pour ces« fort honnêtes gens » ; le prix qu’on met à leurs « services », sont autant d’indices de leur prospérité et de leurs succès. Du reste, M. Larroumet, qui sait ce que valaient ces « sortes de protections », (et celle de Conti ?), n’a pas l’air de se douter de la valeur du « privilège » d’être les comédiens d’un grand seigneur, gouverneur d’une province. Cette lacune est à combler dans ses notions sur l’*Illustre Théâtre* à Bordeaux.

Encore que j’estime fort puérile la question de M. Larroumet quand il me prie de lui dire si j’ai « constaté l’existence de salles de spectacle ou de jeux de paume à Mèze, Gignac, Marseillan », je veux bien le satisfaire sur ce point. À Marseillan, Molière passe pour avoir joué dans « la maison de M. D’Astiers », devenue plus tard la maison de ville, et redevenue encore maison particulière. À Gignac et à Mèze, le « jeu de paume » est encore aujourd’hui en honneur, mais en plein air. Molière, s’il donna des représentations à Mèze et à Gignac, dût les donner à la maison de ville, pour le public, dans quelque grande maison aristocratique du lieu, pour la gentilhommerie locale. C’est, au demeurant, une naïveté de croire que Molière jouait, alors, dans les moindres villages. Dans les châteaux de ces villages, oui. C’est ainsi qu’il joua probablement au château et hameau de Clairac, chez le baron Alfonce de Montoux-d’Entraigues, gendre de Mme de Cavoye, et lieutenant du Roi en Guyenne : le château de Clairac était situé entre Pézenas et Béziers[[436]](#footnote-436). Non loin de Clairac était la baronnie de Preignes, dont le titulaire (voir les *Mémoires* d’Arnauld d’Andilly,) était parent des Amauld. Que Molière y jouât encore, pourquoi pas ? Mais dans les « granges », dans le tête-à-tête des « bœufs » et des « ânes » — non ! Molière menait alors un train « de prince. » Le mot est de d’Assoucy.

7e Erreur. — M. Larroumet avait assuré que la troupe, « devenue plus stable, » avait « séjourné des années entières à Lyon. » Je l’ai nié, je le nie. M. Laroumet me répond que « les longs séjours de Molière à Lyon sont constatés par des actes qu’il serait oiseux de rappeler ici. » Et il me renvoie aux *Recherches* d’Eudore Soulié et de M. Brouchoud, que je me pique de connaître autant que quiconque. Pas d’échappatoire ! De 1652 à 1658 l’*Illustre Théâtre* ne séjourna pas une seule « année entière » à Lyon. En janvier 1652, Molière est à Carcassonne. En septembre et octobre 1653, il est à la Grange des Prés (voir les *Mémoires* de Cosnac). En janvier 1654, un acte de baptême publié par *Le* *Moliériste* témoigne de la présence de Molière à Montpellier. Molière joue aux Etats de 1654-55, tenus à Montpellier sous la présidence de Conti. Il figure là, en nom, dans le *Ballet des Incompatibles*. À la session des Etats de Pézenas (165 5-56), Molière est à Pézenas, M. Larroumet ne le contestera pas. Il est à Narbonne en février et mai 1656. Est-il à Béziers en novembre et décembre de la même année ? J’en suis plus sûr que jamais, à la suite de nouvelles recherches faites, le 28 juin 1885, dans les archives de Béziers. Reste l’année 1667. Cette année-là, Molière la passe-t-il entièrement à Lyon ? « Le 12 avril », Madeleine est à Nîmes devant le juge royal (affaire Baralier). « Le 15 mai », Molière et ses camarades sont à Lyon, oui, (voir la lettre de Conti à l’abbé de Ciron) ; mais le « 15 juin », ils sont à Dijon (voir l’*Inventaire des Archives* de cette ville). Enfin, tout le monde sait qu’après Pâques 1658, Molière était à Rouen, pour aller se fixer à Paris. Quelle « année entière » a-t-il jamais passée à Lyon ? Aucune ! Quant à la durée des « séjours », où sont les « actes authentiques » qui la déterminent assez irrécusablement pour affirmer que ces séjours furent aussi « longs » qu’on le donne à entendre ? J’ai pris assez de peine pour me renseigner personnellement sur les passages de Molière à Lyon, au-delà des limites où se sont tenus M. Brouchoud et Eudore Soulié, pour que l’appel de M. Larroumet à leur autorité m’en impose autrement que sous bénéfice d’inventaire.

8e Erreur. — Je nie les subventions officielles — même si le reçu du 24 février 1656 (non du « 4 février », comme l’a écrit M. Larroumet dans la *Revue des Deux Mondes*), même si ce reçu est authentique. En tenant ce reçu pour authentique, cette opinion ne contredit pas l’opinion qui dénie au prince de Conti toute intervention « officielle » dans ces largesses. Le reçu est fait « à la Bourse des Etats », ce qui d’abord lui donne le caractère d’une simple « gratification ». Puis, Conti n’y est pour rien, ni dans sa cause ni dans son effet. Il faut se convaincre que la comptabilité financière de la province de Languedoc, qui a servi d’ailleurs de modèle à l’administration des finances du moderne Etat français, échappait aux caprices d’un personnage comme Conti, qui n’était que délégué, à titre momentané, par le Roi. Il était au-dessus du pouvoir d’un prince et du Roi lui-même d’obtenir des Etats un vote de « subventions officielles *malgré eux »,* comme l’a assuré M. Larroumet. Qu’il lise la correspondance originale du Roi et de ses ministres avec les représentants de la province en ces années 1646 à 1658, il sera édifié. J’en parle, moi, autrement que par ouï-dire.

9e Erreur. — Pour mémoire…

10e Erreur. — « EmM. Raymond affirme l’assignation de 1655 sur les étapes de la province, et les pièces publiées par M. Eudore Soulié la confirment ». Ainsi s’exprime M. Larroumet. Il n’existe aucune pièce publiée par M. Soulié, que je sache. E. Raymond, à la page 1o3 des *Pérégrinations de Molière en Languedoc*, parle d’une « assignation » qui aurait été donnée « à Pézenas » en « 1656 », non à Montpellier, et non en 1655. Voilà une première erreur. Une seconde erreur, c’est de croire, en dépit de M. Raymond, qui n’en a fourni aucune preuve ni pièce justificative, qu’il s’agit d’une assignation sur les étapes au lieu d’un simple billet à ordre et d’ordre privé. Je fais appel sur ce chapitre au bon sens du lecteur. Est-ce que, s’il s’était agi d’une assignation « indirecte et frauduleuse », comme le dit M. E. Raymond, est-ce que Dufort (non Durfort) et Cassaignes n’auraient pas eu l’élémentaire prudence des larrons en foire ? Ils se brouillèrent. L’affaire alla en appel devant la cour des Aydes de Montpellier, quand il fallut en arriver à régler de compte à demi. Voyez-vous d’ici la cour des Aydes statuant sur un vol manifeste et en répartissant équitablement et légalement les profits et pertes ? L’affaire ne regardait que Conti et ses bailleurs de fonds. Elle rentre dans la catégorie des dettes innombrables contractées par Conti et qui, presque toutes, furent liquidées par des procès. Conti avait probablement chargé Dufort et Cassaignes de payer pour lui-même à Molière la « pension » qu’il lui faisait depuis 1653 et qu’il lui devait sans doute encore.

Reste à présent la 9e erreur oubliée. J’avoue ne plus m’en souvenir exactement. Dans le doute, je laisse à M. Larroumet la faculté de la choisir lui-même à son gré dans l’énumération alphabétique de celles qui vont suivre :

*Erreur A.* —« En 1647, M. de Modène accompagne à Naples le duc de Guise ». — En 1646, au mois d’octobre.

*Erreur B*. — « De retour en France il trouve sa femme morte et Madeleine vieillie ; il en profite pour se marier avec la sœur (la fille) de son ami L’Hermite ». Modène fut « de retour » en 165o ; il ne trouva pas Madeleine « vieillie » puisqu’à une page suivante (151) M. Larroumet assure qu’elle « avait repris sa liaison avec M. de Modène ». Celui-ci ne « profita » de la vieillesse de Madeleine qu’en 1666 !

*Erreur* C. — « Un beau matin, il (Molière) déclarait à son père furieux et stupéfait qu’il voulait être comédien ». Personne n’a vu en original cette fureur et stupéfaction paternelle.

*Erreur* D. — « L’acte du 3o juin (1643) fut signé en la maison de la veuve Béjart, rue de la Perle,- c’est-à-dire, en réalité, chez Madeleine ». — Il n’y a pas de c’est-à-dire. La « maison de la veuve Béjart », comme le spécifie l’acte notarié, était « la maison de la veuve Béjart », ni plus ni moins.

*Erreur E*. — « C’est entre 1641 et 1642 que l’on peut placer les premières relations de Molière avec les Béjart ».

On le peut, car tout est possible dans la biographie de Molière ; mais pourquoi pas avant 1641 ? M. Larroumet n’est pas sûr de la chose.

*Erreur F*. — « Le seul moyen » de tout arranger pour que Molière et Madeleine Béjart aient été « amis », non amants, « c’est, d’après le trop conciliant M. Larroumet, de renoncer aussi bien à l’hypothèse « des amours du poète avec Madeleine qu’à celle de la maternité de Madeleine envers Armande. » Je veux bien qu’un concile œcuménique de moliéristes s’assemble pour déclarer que Molière renouvela auprès de Madeleine le miracle de Robert d’Abrissel ; mais la « fille entretenue » de tout à l’heure lui donna l’argent de ses « entretiens » — si fille entretenue il y a, — et de quoi sert alors la continence de Molière ?

*Erreur G.* —« Au reste, si on consulte les dates, il est difficile d’admettre que Molière ait été pour elle autre chose qu’un camarade d’abord, puis un associé et un ami. En effet, au moment où il se fait comédien, M. de Modène est près d’elle. » Ceci est à la page 140 de la *Revue*. Or, à la page 139, les relations de Molière avec les Béjart ont commencé entre 1641 et 1642 (Erreur E ci-dessus). Et du mois de juillet 1641 au mois de juin 1643, le comte de Modène était en exil à Bruxelles. N’insistons pas !

*Erreur H.*—« On a vu qu’en province le matériel de la troupe lui (Madeleine) appartenait ». M. Larroumet l’a dit en effet à la page 141 ; mais on ne l’a pas vu. Il est difficile de voir ce qui n’existe pas. Où est le titre de propriété de ce matériel ?

*Erreur I.* —« Le public provincial ne s’y trompe pas, et la troupe est désignée communément sous le nom de troupe de Molière et des Béjart. » Il n’y a guère que deux mentions contemporaines de la « troupe ». Pour d’Assoucy, c’est « la troupe de Molière et *des* Béjart » ; pour l’abbé de Cosnac, c’est « la troupe de Molière et de la Béjart. » Où a-t-on découvert trace de la désignation populaire dont parle M. Larroumet ?

*Erreur J*. — « Jusqu’à la fin de 1652, ils (les comédiens de l’Illustre Théâtre) sont très nomades ». Ni plus ni moins qu’après.

*Erreur K*. — « Leur présence est constatée à Lyon en décembre 1652. » Leur présence, non. Celle d’un de leurs anciens camarades, Pierre Réveillon, oui. Et ce n’est pas la même chose.

*Erreur* L. — « L’occasion parut bonne à Molière de venir, lui aussi, tenter la fortune du côté de la résidence de Conti. » Molière y fut expressément « appelé. »

*Erreur M.*—Conti « riche »… Ses revenus ne suffisaient pas à l’entretien de sa maison durant six mois de l’année : j’entends ses revenus de toutes sortes, pensions et gratifications royales et autres (Voir les *Mémoires* de Cosnac).

*Erreur N.* —« Le 18 février 1655, à Montélimart, elle (Madeleine) prêtait 3 200 livres à Antoine Baralier, receveur des tailles de la province de Languedoc. » À Montpellier, non à Montélimart ; receveur de tailles « de Montélimart », non de la province de Languedoc, ce qui n’aurait pas de sens.

*Erreur* *O*. — « L’année 1656 se passe encore en Languedoc ». Mais le 24 février 1656, « les comédiens de S. A. R. de Conti sortants de Pézenas de jouer pendant la tenue des Etats et s’en allant à Bordeaux pour attendre son Altesse, où elle doit aller à son retour de Paris », ces comédiens demandent à jouer à Narbonne. Pourquoi croire moins ces comédiens que M. Larroumet quand ils déclarent « aller à Bordeaux » ?

*Erreur P.*—« II n’y avait que quatre actrices dans la troupe ». Comptons : 1ère et 2e Madeleine et Geneviève Béjart, plus Marie Hervé au besoin ; 3e Mlle De Brie ; 4e Mlle Du Parc ; 5e et 6e Madeleine Vauselle et sa mère, sans parler de Mlle Menou qui ne fut pas un mythe.

*Erreur* Q. — « De Béziers, la troupe revient à Lyon, où s’écoule pour elle l’année 1637 ». Cette année-là, pas plus que les autres, ne s’écoule à Lyon.

*Erreur R*. — « Après une représentation d’adieux donnée le 7 février, ils vont attendre à Rouen que leur chef ait préparé leur venue à Paris ». Ils allèrent à Rouen « après Pâques » dit La Grange. Pâques, en 1658, était « le 21 avril »…

… Mais en voilà assez.

M. Larroumet a-t-il son compte, cette fois ?

Auguste BALUFFE.

## Louis-Eugène Garraud : Le banquet Molière

source : « Le banquet Molière », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome VII, no 77, août 1885, p. 154-155.

[1885

L’excellent Secrétaire de l’Association des artistes dramatiques n’a pas oublié notre banquet annuel dans le rapport qu’il a lu à l’assemblée générale du lundi 22 juin dernier.

Voici le passage que M. Eugène Garraud a bien voulu consacrer à notre réunion du 15 janvier 1885 :

Le 263e anniversaire de la naissance de Molière a été fêté le 15 janvier par les Moliéristes dans les salons du café Corazza, au Palais-Royal. Pour le banquet de cette année, mon ami Georges Monval était parvenu à réunir 60 adhésions. Mais les empêchements inévitables qui se produisent au dernier moment ont réduit le nombre des convives à 48, dont les comédiens formaient à peine le sixième. Loin de nous la pensée de leur en faire un reproche : nous l’avons dit déjà, l’heure actuellement adoptée est un irrémédiable obstacle à leur présence. M. Arsène Houssaye, qui présidait le banquet, avant de commencer son toast, a dit, avec la finesse d’esprit qu’on lui connaît : « J’appellerais bien Molière un demi-dieu, mais les antidéistes ne manqueraient pas de m’infliger 5o centimes d’amende. Je veux les éviter. D’ailleurs, je dis : Molière ! Et c’est assez. » Le toast de M. Arsène Houssaye, rempli d’images et de pensées élevées, écrit en vers colorés et admirablement ciselés, comme tout ce que trace la plume élégante de l’aimable et spirituel auteur du *41e fauteuil*, a été suivi d’une triple salve de bravos. M. Henri de Bornier, dans une improvisation pleine d’humour et de traits piquants, a fort égayé l’assemblée. M. Henri de Lapommeraye, rappelant un article paru quelques jours avant dans une grande revue, article dans lequel on accusait les Moliéristes de vouloir former une église à part, s’est élevé avec beaucoup de dignité et une grande chaleur contre cette imputation ridicule ; il s’est déclaré fort honoré de ce titre de Moliériste, qu’il voudrait voir porter avec fierté, non seulement par les auteurs et les comédiens, mais par tous les Français, à l’exemple des Anglais, qui tous s’enorgueillissent d’avoir Shakespeare pour compatriote.

Beaucoup d’entre vous, Messieurs, ont été à même d’entendre M. de Lapommeraye, et savent, comme moi, qu’il n’est point d’auditoire qui ne soit promptement conquis par sa chaude parole et son éloquence entraînante. Le public choisi qui l’écoutait ce soir-là lui a prouvé par ses applaudissements répétés l’impression profonde qu’il venait de produire. Son talent de conférencier plaît à tout le monde. Moi, je professe une plus grande sympathie pour le critique dramatique qui, sans avoir recueilli la succession de feu d’Arthenay, de bienveillante mémoire, s’est toujours montré indulgent aux petits. Nous ajouterons que, parmi les journalistes parisiens, M. de Lapommeraye est un de ceux qui sont toujours prêts à prendre la défense des comédiens, ce dont nous avons le plaisir de le remercier en leur nom.

Ayant été contraint, à mon grand regret, de quitter la réunion de bonne heure, je ne puis rendre compte de tout ce qui ce qui s’y est dit ; mais il m’a été rapporté que mon jeune camarade Truffier avait récité une de ses poésies qui obtint les honneurs du bis, et que mon collègue Saint-Germain avait célébré Molière dans une chanson de sa composition intitulée : *Le* *Tapissier*. Je regrette doublement de n’avoir pu l’entendre ; car, signée de lui et chantée par lui, elle ne pouvait être que spirituellement écrite et spirituellement dite.

Eugène GARRAUD.

# Tome VII, numéro 78, septembre 1885

## Georges Monval : Molière compère de Mlle de la Vallière ?

source : « Molière compère de Mlle de la Vallière ? », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome VII, no 78, septembre 1885, p. 163-168.

[1885

Sous ce titre : « Une signature de Molière » la *Gazette anecdotique* vient de publier, dans ses « Varia » du 15 août, cette communication d’un de ses collaborateurs, M. J.-F. Thénard, professeur au lycée de Versailles :

Je n’ai pas l’honneur d’avoir place parmi les moliéristes, encore que mon admiration soit sans réserve pour notre grand et immortel comique ; mais je m’estime heureux de signaler à la curiosité publique une nouvelle signature de l’auteur du *Tartuffe.*

Je connais bien, pour les avoir lues, plusieurs lignes de la main de Molière, accusant récépissé de quelques milliers de livres[[437]](#footnote-437).

Ce document précieux se trouve aux Archives de Montpellier ; malheureusement le savant archiviste de l’Hérault n’a pu encore parvenir à vaincre les scrupules de nos sévères moliéristes. C’est affaire à eux. Mais ces messieurs voudront-ils aller à la mairie de Saint-Germain-en-Laye et parcourir les vieux registres de l’état-civil ? Oui, ils s’y rendront. Ils pourront demander le registre de l’année 1670, et, au mois de novembre, ils liront, au bas d’un acte qui constate la naissance de l’enfant d’un domestique du château, les signatures du parrain et de la marraine.

Le parrain signe : J.-B.-P. Molière ; la marraine : Louise-Fransoise (sic) de la Baume Le Blanc, duchesse de La Vallière.

J’ai reconnu les traits des signatures que j’ai vues à Montpellier dans les reçus donnés par Molière[[438]](#footnote-438) : c’est bien la même écriture large et belle.

Je tiens ces renseignements de M. Haguenot, chef du bureau de l’état-civil de Versailles, qui m’a montré le fac-similé des signatures. En lui demandant la permission de communiquer cette précieuse découverte aux lecteurs de la *Gazette anecdotique*, je lui ai promis de faire connaître celui à qui nous devrons l’avantage d’avoir accru le domaine biographique du grand poète.

Molière ! La Vallière ! Ces deux grands noms unis font admirablement.

Eh bien ! Faut-il l’avouer, l’absence d’une date précise et du texte même du document signalé ne nous inspira que la plus soudaine méfiance. Comment un universitaire, qui dit professer pour Molière « une admiration sans réserve », n’avait-il pas compris toute l’importance d’un acte qui — s’il existait réellement — était une preuve éclatante de la faveur exceptionnelle dont Molière jouissait à la Cour — presque un pendant au fameux en-cas de nuit !

Molière compère de la maîtresse du Roi ! Ce n’est pas sans contrôle, à la légère et comme en passant, que l’on signale une telle trouvaille.

Et je songeais bientôt qu’à la même date, dans cette même église, le chef de la troupe du Palais-Royal avait tenu, avec sa camarade Mlle de Brie, une fille du couple Beauval, récemment entré dans la compagnie.

L’acte est connu depuis plus de vingt ans, comme découvert par M. Parent de Rosan, communiqué par lui à Eudore Soulié qui l’a imprimé en 1863, cité par Jal en 1867, et enfin publié en fac-similé par notre collaborateur M. H. Moulin dans l’*Amateur d’autographes* de juin-juillet 1878[[439]](#footnote-439).

Comment une seconde signature de Molière, accompagnée (presque à la même page du registre, puisque Molière ne séjourna qu’une semaine à Saint-Germain en novembre 1670) d’une signature de Mlle de La Vallière, aurait-elle échappé aux investigations de chercheurs aussi attentifs que patients ? Il devait y avoir méprise et confusion, car le ton de bonne foi de M. Thénard ne permet pas de croire à une mystification.

Donc, pour obéir autant à une légitime curiosité qu’à l’invitation, quelque peu ironique, de M. Thénard, je me « suis rendu à la mairie de Saint-Germain-en-Laye », où j’ai été fort bien accueilli par M. Édouard Béquet, le chef du bureau, auteur d’un *Traité de l’état civil*. J’ai « parcouru les vieux registres », j’ai « demandé celui de l’année 1670 », et, « au mois de novembre, j’ai lu, au bas d’un acte qui constate » — non pas « la naissance de l’enfant d’un domestique du château », mais le baptême d’une enfant des Beauval, « les signatures du parrain et de la marraine. »

Le parrain a signé, en effet : J.-B.-P. *Molière ;* la marraine, non pas « Louise-Fransoise de la Baume Le Blanc, duchesse de La Vallière », mais *Catherinne Lecler*, c’est-à-dire Mlle de Brie.

Voici le texte de cet acte[[440]](#footnote-440) :

Le 15e nov. 1670 a été baptisée Jeanne Catherine fille de Jean Pitel [Comédien du Roi][[441]](#footnote-441) officier du Roi, et de Jeanne Olivier, sa fee, Tenüe sur les fonds par Jean Baptiste Poquelin Molière tapissier Valet de chambre orde du Roi et par Catherine Le Clerc fee d’Edme Vilquain officier du Roi. Lesquels ont signé.

J. B. P. Molière.

Catherinne lecler

Jean Pitel.

Tel est le document qui a causé l’erreur de M. Thénard. Mais comment expliquer cette confusion ?

Au fo 5 vo se trouve, comme on vient de le voir, la signature

J. B. P. MOLIERE.

Or, quatre-vingts pages plus loin, au fo 44 ro du même registre, sous la date du 22 avril 1671, se trouve la signature

LOUISE-FRANSOISE DE LA BAUME LEBLANC

DUCHESSE DE LA VALLIERE

au bas de l’acte de baptême[[442]](#footnote-442) de « Louis-Anne, fils d’honorable homme Bernard Jourdan de la Salle, maître des guitares du Roi, et de delle Elisabeth Le Sœur, son épouse. Le parrain, Anne-Julie de Noailles, compte de Serain[[443]](#footnote-443) ; la marraine, Louise Françoise de La Baume Le Blanc, duchesse de Vauljour. »

On aura probablement calqué ces deux signatures isolées sur une même feuille, et de ce rapprochement fortuit on aura trop facilement conclu qu’elles se rapportaient à un seul et même acte.

Il faut donc bien en rabattre de la prétendue découverte de MM. Haguenot et Thénard, restituer à Molière sa véritable commère Mlle de Brie, comédienne de sa troupe, à Mlle de la Vallière son véritable compère M. de Noailles, futur pair et maréchal de France, et nous contenter de ce que nous a fourni par surcroît l’examen rapide de quelques autres registres de la même paroisse, à savoir sept actes de baptême, mariage ou sépulture qui nous permettront un jour de reconstituer la troupe espagnole entretenue par la Reine de 1660 à 1671, plus les actes d’inhumation de neuf sociétaires du siècle dernier, retirés à Saint-Germain-en-Laye après avoir quitté la Comédie Française.

Je puis signaler en outre à mon collègue M. Nuitter, archiviste de l’Opéra, à la date du 5 septembre 1670, l’acte de baptême d’un fils de Jean Marchand, ordinaire de la Musique du Roi, qui réunit les signatures de Jean-Baptiste Lulli et de Mlle Hilaire Dupuis, la cantatrice des intermèdes de Molière.

Cet utile voyage, conseillé par M. Thénard, me permet encore de réparer une petite injustice qu’a très involontairement commise M. H. Moulin envers M. Parent de Rosan :

Dans l’article précité de l’*Amateur d’Autographes,* M. Moulin reprochait assez vivement à cet érudit d’avoir dénaturé, altéré, « sophistiqué » l’acte du 15 novembre 1670. Tous deux avaient raison, et voici d’où provient le malentendu : M. Parent de Rosan avait relevé le document sur l’un des deux registres *doubles* qui contiennent la *copie* des actes, l’un de 1656 à 1677, l’autre de 1665 à 1673 ; M. Moulin, lui, avait eu communication du registre *original* (1670-1671), qui n’a pas été fidèlement transcrit, comme on en peut juger par ce texte, qu’on est prié de comparer avec celui que nous avons donné plus haut :

« Le 15e de novembre 1670 *fut* baptisée Jeane Catherine fille de Jean Pitel, officier du Roi, et de Jeane Olivier, sa feme *Le parrain* Jean Baptiste Pocquelin Molière, tapissier *Valet* de chambre *de sa Majté*. *La* *marraine* Catherine Le Clerc, femme d’*André Villequain*, *aussi* officier *de sad*. *Majté, tous de la suite de la Cour.* »

On voit que le copiste s’était écarté de la rédaction primitive jusqu’à modifier le prénom de De Brie.

Il ne me reste plus qu’à remercier M. Thénard de m’avoir envoyé à Saint-Germain-en-Laye.

Georges MONVAL.

## René de Semallé : De l’excommunication des comédiens

source : « De l’excommunication des comédiens », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome VII, no 78, septembre 1885, p. 169-179.

[1885

M. Georges Monval, dans son article du numéro d’avril dernier, a parfaitement raison de rappeler à la question les auteurs qui citent les opinions de plusieurs théologiens qui n’ont pas condamné le théâtre.

Il ne s’agit pas de la conduite que tient l’Eglise vis-à-vis des comédiens, mais bien de la pratique constante de l’Eglise gallicane pendant deux siècles. Nous allons étudier cette pratique, voir à quelle date elle remonte à peu près et sur quelles bases canoniques elle s’appuie, enfin si une église nationale, qui n’est qu’une partie de l’Eglise universelle, a le droit exorbitant d’imposer des lois de discipline non approuvées par le Pape.

Nous verrons ensuite quand et comment ces censures injustes et probablement nulles ont été levées en France.

On invoque, à l’appui de l’excommunication des acteurs, l’autorité des conciles et les prescriptions formelles des rituels.

Quand on parle de conciles, on se figure tout de suite qu’il s’agit de ces imposantes assises de l’Eglise universelle qu’on appelle conciles œcuméniques.

On croit au moins que, si la proscription du théâtre ne dérive pas d’un concile œcuménique, elle a été édictée par une assemblée de tous les évêques de France, peu de temps avant la rédaction des rituels cités par M. Monval, peu de temps avant l’année 1649, par exemple.

Il n’en est rien. Voici les conciles sur les décisions desquels s’appuyaient les Evêques français du milieu du xviie siècle : le concile d’Elvire en Espagne, tenu en 303 ou 309 ; le 1er concile d’Arles en 314 ; le 2ème concile d’Arles en 443 selon les uns et 452 selon les autres ; le concile de Tours en 1583.

Tout ce que je vais dire de ces conciles est extrait du *Dictionnaire des Conciles* publié par l’abbé Migne, et composé par l’abbé Peltier, féroce ennemi des comédiens, et d’un opuscule de l’abbé Hulot, non moins ennemi des spectacles, opuscule paru en 1823.

Rapportons ici les décrets de ces conciles :

Le concile d’Elvire, tenu en l’année 303, sous le règne du persécuteur Dioclétien, décrète dans le 62e canon que si un cocher du cirque, un pantomime ou un comédien veulent se convertir, ils renonceront premièrement à leur métier sans espérance d’y retourner ; qu’ensuite on les reçoive, et que, si après avoir été admis dans la communion des fidèles, ils contreviennent à cette défense, on les chasse de l’église.

Le 1er concile d’Arles tenu en 314, dans les canons IV et V, prive de la communion les fidèles qui conduisent les chariots dans le cirque, de même que les gens de théâtre, tant qu’ils demeureront dans ces professions. Le 1er de ces canons appelle *agilatores* ceux qui conduisent des chariots dans le cirque, et ce sont les mêmes que ceux que le concile d’Elvire appelle *aurigas.* Pour ceux que le Vème canon appelle *theatricos*, ce sont absolument tous ceux qui montaient sur le théâtre et qui étaient appelés *scenici*, *mimi*, *histriones*, *pantomimi*.

Le bon abbé Peltier ajoute :

On voit par ces deux canons et par beaucoup d’autres semblables, que tous ceux qui font profession de divertir le peuple par les spectacles ont toujours été regardés comme indignes de la communion des fidèles, et que l’Eglise a toujours interdit à tous les fidèles l’assistance aux spectacles quels qu’ils soient.

On voit que je ne passe sous silence aucun des arguments de mes adversaires.

Le deuxième concile d’Arles, tenu en 452, confirme au canon XX les décrets contre les comédiens portés par le premier concile.

Le concile de Tours, en 1583, défend sous peine d’excommunication les comédies, jeux de théâtre, et toutes sortes de spectacles irréligieux, dit l’abbé Hulot.

Je consulte le dictionnaire de l’abbé Peltier, adversaire résolu du théâtre, et j’y lis tout autre chose que ce que dit l’abbé Hulot : « Canon II, on ne permettra ni foires ni marchés, ni jeux, ni danses, ni comédies les jours de dimanches et de fêtes. On n’exposera point de nouvelles reliques à la vénération du peuple sans les formalités requises…, etc. »

L’abbé Hulot cite encore le concile de Constantinople *in trullo* tenu en 692. Je ne l’ai pas mis dans la liste des conciles parce que, d’après l’abbé Peltier, ce concile n’a jamais été considéré comme légitime par les Latins, et que le pape Sergius ne voulut jamais y souscrire, quelque instance que lui fît l’empereur Justinien II — Du reste, pour prouver que je ne crains pas de citer mes adversaires, je transcris les canons L et LI : « Les jeux de hasard sont défendus aux clercs sous peine de déposition, et aux laïques sous peine d’excommunication. On leur défend, sous les mêmes peines, d’assister aux spectacles et aux combats contre les bêtes, ou de faire sur le théâtre les personnages de farceurs et de danseurs. »

Voilà la liste des conciles ayant condamné la comédie moderne, d’après les auteurs des rituels du xviie siècle.

Maintenant, examinons un peu la portée des canons d’un, âge si vénérable.

Pour le concile d’Elvire, il a été tenu en pleine persécution. Les Romains n’avaient rien de pareil à nos théâtres. On ne jouait à Rome ni Eschyle, ni Sénèque, ni même Plaute et Térence, dont le premier cependant ne brille pas par les mœurs de ses personnages. Dans les canons de ce concile, on voit la préoccupation constante d’assimiler les comédiens aux cochers du cirque, aux belluaires et autres acteurs des fêtes païennes du cirque.

Mêmes observations pour le 1er concile d’Arles.

Parmi les premiers chrétiens, tous n’étaient pas martyrs ou purs de toute souillure.

Constantin n’a pas été le premier empereur chrétien. Avant lui avait régné le chrétien Philippe, et celui-ci avait célébré les jeux séculaires en 248, et ces jeux avaient causé la mort de plusieurs centaines de gladiateurs.

Les combats de gladiateurs continuèrent longtemps sous les empereurs chrétiens, malgré une première défense faite par Constantin en 326. Ils ne furent supprimés définitivement que sous Honorius, en 403, après le meurtre de saint Almaque ou Télémaque, tué dans l’arène par deux gladiateurs qu’il voulait séparer.

Le concile d’Elvire et celui de Constantinople *in trullo* condamnent les jeux de hasard tout autant que les spectacles. Voici les propres termes dont se sert le concile d’Elvire, canon LXXIXme : « Si un fidèle joue de l’argent aux dés, il sera excommunié. S’il se corrige, il pourra être réconcilié après un an. »

Suit l’interprétation de l’abbé Peltier :

Outre les dangers ordinaires aux jeux de hasard, on croit qu’il y avait quelque espèce d’idolâtrie mêlée dans celui de dés ; les images des dieux des gentils leur tenaient lieu de nombres, et on invoquait ces faux dieux pour le succès du coup de dés.

Pourquoi prendre à la lettre, en 1650, les prohibitions contre les spectacles, quand on interprète ainsi la prohibition des dés ?

Quant à moi, je dis que ces conciles provinciaux ou nationaux, tenus en pleine lutte contre le paganisme, n’ont condamné les spectacles que parce qu’ils les regardaient avec raison comme fortement imprégnés de paganisme.

Le concile de Tours ne s’occupe que des spectacles forains et des danses aux jours de fêtes et de dimanches ; c’est en changer étrangement l’esprit que d’appliquer ces canons à la comédie quotidienne et sédentaire.

Supposons que le fameux concile d’Arles ait été œcuménique, ses canons n’auraient pu être appliqués en 1650, parce que le droit canon admet l’abrogation des lois par la coutume. Voici ce que dit le cardinal Gousset :

La coutume n’abroge une loi qu’autant qu’elle n’est pas contraire au droit divin, et que, eu regard aux circonstances du temps et des lieux, et à la disposition des esprits, on peut juger prudemment qu’elle est plus utile, plus conforme au bien général que la loi même.

Et sait-on combien il faut de temps pour qu’une loi canonique soit abolie par la coutume ?

D’après le père capucin Gabriel de Varceno, il suffit de 40 ans *pro legibus ecclesiasticis.* Il s’est écoulé plus de 40 ans entre le concile d’Arles et Molière ; et, dans l’intervalle, il y a eu des comédies représentées à Rome sous Léon X ; et les grands auteurs dramatiques de l’Espagne, Lope de Vega, Calderon, Tirso de Molina, l’auteur de *Don Juan*, étaient prêtres. Le dernier même était religieux de l’ordre de la Merci.

Passons aux rituels :

Les dispositions de ces rituels diocésains contre les comédiens étaient radicalement nulles. En effet, la bulle *Apostolica sedi* de Paul V, en date du 27 juin 1614, prescrit dans toute l’église latine l’usage exclusif du rituel romain : et les rituels cités par M. Monval sont postérieurs à l’année 1614.

Cette question de rituels jette un jour tout nouveau sur ce passage de la lettre de Riccoboni : « Par bonheur il y a des moines dans Paris. » Les moines, étant *exempts*, ne reconnaissaient pas l’autorité des rituels gallicans, au moins sur les étrangers. C’est à eux que se confessaient les acteurs italiens. Par malheur, les moines, qui pouvaient absoudre dans leurs chapelles, ne pouvaient ni marier ni enterrer, puisque ce sacrement et cette cérémonie étaient du ressort exclusif des curés, et que ces curés étaient ou se croyaient soumis aux prescriptions du rituel diocésain.

Par quel procédé les évêques français ont-ils pu condamner les comédiens au feu éternel quand l’Église romaine les tolérait dans tous les pays catholiques ?

Ils ne pouvaient s’assembler en conciles provinciaux. Le Roi, qui était *l’évêque du dehors*, était aussi un peu le patriarche du dedans.

Ils exhumèrent les canons du concile provincial d’Arles. En un mot, ils invoquèrent l’autorité des *lois existantes*.

On a vu pareil abus se commettre en matière laïque par de très honorables gouvernants qui n’osaient pas proposer de nouvelles lois contre le droit de réunion.

Mais pourquoi ce rigorisme, à une époque où tant de scandales s’étalaient à la cour ?

C’est qu’on ne connaît guère, dans notre monde actuel, en fait d’ecclésiastiques de la première moitié du xviie siècle, que les hommes d’Etat et les orateurs, et, en fait de grandes dames, que les grandes pécheresses et les grandes pénitentes.

Or, l’Eglise était entrée dans une vie toute nouvelle sous l’impulsion de saint François de Sales, de saint Vincent de Paul, du bienheureux Pierre Fourrier, du cardinal de Bérulle, de monsieur Ollier, le fondateur de Saint-Sulpice, et de tant d’autres. Nous avons vu quelque chose de pareil en 1840 sous la direction de Lacordaire, Ravignan, du père Pététot, auxquels ont succédé Mgr de Ségur, le curé d’Ars.

De saintes veuves, Mme Acarie honorée sous le nom de bienheureuse Marie de l’Incarnation, Mme s de Chantal, de Miramion, de Montferrant, Legras, avant d’entrer en religion, avaient constitué un groupe de femmes véritablement chrétiennes, bien supérieures aux dévotes des siècles suivants. À ces réunions de saints prêtres et de femmes pieuses il faut joindre un noyau d’hommes de la plus haute noblesse qui s’adonnaient aux pratiques de la vie la plus sérieusement chrétienne. La récitation du bréviaire était pratiquée communément dans ce cercle d’hommes de robe et d’épée si profondément chrétiens et si peu connus maintenant. Il fallait donner une certaine satisfaction à ces esprits d’élite.

Le Roi garda ses maîtresses, la cour resta aussi corrompue, et on sacrifia les comédiens.

Le grand Roi n’avait qu’à charger son ambassadeur à Rome de faire casser par le Pape les décisions des évêques de France. Il ne le fit pas.

Les comédiens français n’avaient qu’à en appeler en cour de Rome. Ils ne le firent pas.

Les comédiens italiens, prudents à l’excès, se confessèrent aux moines, singuliers alliés des gens de théâtre.

Tout cela est inexplicable.

Voilà pourtant la vraie raison de l’injuste condamnation des comédiens. On a voulu donner aux dévots de bon aloi une satisfaction qu’ils ne demandaient pas.

Quant à la *bonne* raison que j’ai entendu donner de cet abominable abus par des gens de bonne foi et qui regrettent que les comédiens soient rentrés dans le droit commun, la voici :

Ces gens de théâtre sont tellement immoraux que leur conduite privée légitimait les censures portées contre eux.

Je répondrai que cette immoralité reprochée aux gens de théâtre n’était pas ou n’est pas une conséquence forcée de leur état. S’il y avait eu dix justes dans la Pentapole, le Seigneur eût épargné les villes coupables.

Les acteurs ne sont pas aussi nombreux que les habitants des villes de la vallée maudite, et l’on comptait, il y a une trentaine d’années, plus de dix justes parmi eux.

J’étais très lié, de 1855 à 1860, avec un poète dramatique bon chrétien et avec un acteur lyrique, Constant Caillot. Comme je faisais près d’eux une enquête sur ce sujet délicat, ils me donnèrent les noms de vingt-quatre comédiennes, filles ou femmes irréprochables. Je ne citerai que Rose Chéri.

Il y a quelques années est mort, dans le département du Puy-de-Dôme, un curé de campagne qui avait été acteur avant la levée des censures qui pesaient injustement sur les gens de théâtre.

Il avait été toujours d’une moralité absolue. Il ne faisait pas ses Pâques à cause de sa profession, mais il avait les vertus d’un anachorète et il est mort en odeur de sainteté.

Un de mes amis prétend que, depuis cinquante ans, les actrices devenant de plus en plus morales, et les dévotes mondaines perdant tous les jours de leur réserve, les deux mondes de l’aristocratie et du théâtre se valent à peu près. Je regrette de ne pouvoir lui donner des renseignements sur cette matière délicate, mes anciens amis, le poète dramatique et l’acteur, étant morts tous les deux.

Je ne connais personne dans le monde artiste qui puisse me donner des renseignements,, que je ne révélerais pas plus que ceux qui m’ont été donnés de 1855 à 1860.

Si toute une corporation doit être excommuniée à cause des péchés de la majorité de ceux qui la composent, pourquoi n’excommunie-t-on pas notre vaillante armée ?

N’examinons pas si nos jeunes et brillants officiers sont plus immaculés que nos jolies ingénues.

Parlons plutôt du péché mignon de l’armée, le duel.

L’Eglise a encore plus horreur du duel que de la galanterie.

Lisez le chapitre consacré à ce sujet dans les *Mémoires d’un volontaire d’un an*, par M. Vallery-Radot, ouvrage couronné par l’Académie française. À la page 138 de la 10ème édition, vous lirez qu’il y a plus de cinquante duels par an dans chaque régiment.

Comme les témoins sont excommuniés tout autant que les combattants, cela fait six excommuniés par rencontre, en vertu des dispositions de la bulle *detestabilem* de Benoît XIV. Multipliez le nombre des régiments par 50, puis le chiffre obtenu par 6.

Si le livre de M. Vallery-Radot est empreint d’exagération, pourquoi a-t-il été couronné par l’Académie ? Si les faits cités par ce livre sont exacts, concluons qu’on pèche autant, si ce n’est plus, à l’armée qu’au théâtre.

Et cependant il n’est jamais venu à l’idée de personne de réclamer l’excommunication de l’armée tout entière à cause des péchés d’un très grand nombre de ses membres.

Il nous reste à dire quand et par qui ont été levées les censures que l’Eglise gallicane faisait peser sur les comédiens.

C’est précisément un gallican, mais aussi un saint et un martyr, Mgr Affre, qui a fait rentrer les comédiens dans le droit commun à Paris : 1o en permettant à Rose Chéri de faire sa première communion et de se marier tout en restant comédienne, (1847) ; 2o en répondant à une délégation de comédiens, en 1848, qu’il ne les regardait pas comme excommuniés.

Le saint pontife mourut glorieusement et saintement avant d’avoir relevé canoniquement les comédiens des censures injustes qui pesaient sur eux.

Cet acte de réparation est dû au concile de la province de Reims, tenu à Soissons en 1849.

Les canons de ce concile ont été approuvés par le Pape, et celui qui concerne les comédiens a été adopté par toute l’Eglise de France, la seule qui eût rejeté de son sein les gens de théâtre.

René de SEMALLÉ.

## Gustave Larroumet : Pour en finir avec les Béjart et M. Baluffe

source : « Pour en finir avec les Béjart et M. Baluffe », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome VII, no 78, septembre 1885, p. 180-187.

[1885

Voici quatre mois que traîne dans *Le* *Moliériste* la discussion soulevée par M. Baluffe à propos des Béjart. Si elle conserve toujours le même intérêt pour mon contradicteur, elle n’en a plus guère pour moi et je crains qu’elle n’en ait plus du tout pour les lecteurs de cette revue. J’ai eu grand tort, je m’en aperçois trop tard, d’accepter un rôle dans une scène renouvelée des *Femmes savantes*, mais beaucoup moins gaie : j’aurais dû comprendre que, ne parlant pas la même langue que M. Baluffe, je lui soumettrais inutilement mes raisons. En outre, il a vraiment la plume trop facile : une première fois, il s’étale copieusement à propos de « dix erreurs » ; puis il les discute à nouveau avec la même complaisance et il en découvre dix-huit nouvelles qu’il énumère impitoyablement. Total, vingt-huit paragraphes à réfuter. C’est beaucoup de temps à perdre ; d’autant plus que M. Baluffe, ayant choisi celles-là « entre plusieurs autres dizaines », n’aurait qu’à revenir à la charge une troisième fois !

Je déclare donc que ceci est ma dernière réponse. Si les intérêts de la « vérité historique » étaient en jeu, comme le dit M. Baluffe, je m’efforcerais de mon mieux à les servir, pour « infertile et petite » que fût la matière.

Mais c’est parer d’un beau mot de très minces chicanes. Cette aigre polémique est à elle-même son propre but, et M. Baluffe n’y apporte, ce me semble, ni justice, ni mesure. J’ai autre chose à faire que de lutter à main plate avec M. Baluffe pour l’amusement douteux de la galerie ; s’il met sa gloire à épiloguer sur ce que j’écris, j’estime que ses erreurs à lui sont indifférentes et qu’il n y a aucun mérite à en triompher. Il peut produire une nouvelle dizaine ; je me contenterai de le regarder faire.

1. À propos des déménagements de l’huissier Béjart, M. Baluffe fait de l’esprit ; cela se goûte et ne se discute point. Mais il n’a pas compris ce que je voulais dire : on déménage d’autant plus à Paris que l’on est plus pauvre.

Les Béjart possédaient, dit-il, trois maisons. C’est trop de deux. Celle de la rue de la Perle est la seule propriété de quelque importance qu’on leur connaisse. J’admets qu’elle valût cinq mille livres : c’est peu de chose à partager pour une famille de six personnes. Quant au reste, Marie Hervé ne possédait pas« une maison rue du roi Sicile », mais, en propriété indivise avec ses cinq enfants, le sixième d’un « corps de logis », habité par un sellier, seul locataire, et, au bourg Saint-Antoine-des-Champs, une bicoque, aussi indivise, dont il ne restera plus que l’emplacement en 1672. Ainsi, par la manière dont M. Baluffe cite et interprète les documents connus de tous, on peut préjuger avec quelle critique il utilise le contenu de ses tiroirs.

Comme document authentique établissant la gueuserie de, la famille, je rappelle simplement l’acte par lequel Marie Hervé déclarait, le 10 mars 1643, devant le lieutenant civil de Paris, que « la succession de son défunt mari était chargée de grosses dettes, sans aucuns biens pour les acquitter ». Si, malgré cette gueuserie, les Béjart affichaient des prétentions nobiliaires, c’est que les deux choses se sont toujours parfaitement conciliées. Quant au domaine hypothétique de Belleville, M. Baluffe prête à Jal, l’exact et prudent auteur du *Dictionnaire critique*, sa propre facilité d’affirmation. Jal ne dit pas ce que M. Baluffe lui fait dire ; il dit : « Je n’ai point d’informations à ce sujet et j’expose simplement des doutes ».

Le mot de « fille entretenue » appliqué à Madeleine Béjart choque M. Baluffe. C’est pourtant le plus propre, le plus convenable, le seul enfin que l’on puisse employer lorsqu’il faut se résoudre à appeler les choses par leur noM. Je suis moins facile à scandaliser, et je me contente de voir dans « l’alphonsisme » que M. Baluffe nous révèle chez M. de Modène un sérieux indice que, s’il emprunte son vocabulaire galant aux comédies de M. Alexandre Dumas fils, il pourrait bien avoir fait le meilleur de son éducation historique dans les romans d’Alexandre Dumas père.

Je n’ai pas dit, et je ne pouvais pas dire, hélas ! Qu’en s’alliant à la famille Béjart, Molière ait montré une délicatesse bien raffinée. Tout ce que l’on peut faire à l’honneur du pauvre grand homme, c’est d’expliquer son mariage et de traiter avec la plus large tolérance morale la famille de bohèmes qu’il eut le malheur d’associer de si près à son existence.

2. La rectification de la parenté de Madeleine de l’Hermite est, en effet, dans les dix numéros du premier article de M. Baluffe, la seule ligne dont j’aie pu faire mon profit.

3. J’ai dit sur Mme de Modène tout ce que j’avais à dire. M. Baluffe ne soupçonne pas le sérieux avantage qu’il peut y avoir, dans certains cas, à ignorer ou négliger ce que sait ou développe M. Baluffe.

4. Je n’ai pas donné comme un fait authentique le départ de Molière par Orléans, mais comme un itinéraire probable, s’il allait à Bordeaux, comme je le pense. Je laisse à M. Baluffe ses intrépidités de certitude en des matières où l’on ne peut hasarder que des probabilités.

5. M. Baluffe ne connaît pas l’histoire de l’*Illustre Théâtre* entre mars et août 1645 ; il en conclut, naturellement, qu’elle est inconnue. Qu’il relise les *Recherches* d’Eudore Soulié : il y verra que du 3 mars au 2 août de cette année-là, Molière, chef responsable de la troupe, faisait de la prison pour dettes au Châtelet. Il était donc bien à Paris, et très sédentaire, au moment où M. Baluffe veut le faire voyager.

Pour *Josaphat*, je n’ai pas dit que cette tragédie avait été jouée à Bordeaux avant de l’être à Paris ; j’ai tiré seulement de l’épître dédicatoire une présomption en faveur de la protection accordée à Madeleine Béjart par le duc d’Epernon. M. Baluffe me signale l’exemplaire de la Bibliothèque nationale, car il est sûr que je ne l’ai point consulté, et il m’engage à y aller voir. C’est prendre une peine inutile. Je me suis précisément servi de cet exemplaire pour rectifier une citation d’ordinaire mal copiée. Je n’ai pas songé à m’en faire gloire, estimant qu’il faut le plus possible épargner au lecteur la cuisine de son travail et lui en présenter seulement les résultats. Mais M. Baluffe ne comprendra jamais, je le crains, que l’on puisse être exact sans faire valoir et souligner son exactitude.

6. Je ne suis pas le seul à douter de ce que valait, pour les comédiens, la protection des grands personnages. Je me contente de rappeler ici cette courte note du registre de La Grange sur la pension accordée à la troupe du Petit-Bourbon par Monsieur, frère du roi : « Nota que les 300 livres (pour chaque comédien) ne furent pas payées. »

J’étais bien sûr, demandant à M. Baluffe un renseignement sur les courses de Molière autour de Pézenas, qu’il allait nous faire un petit cours d’ancienne géographie languedocienne et enrichir de précieux renseignements l’histoire de Molière en province. Il n’y a pas manqué. Je le remercie « pour la gaîté du débat. »

7. À propos des séjours de Molière à Lyon, M. Baluffe discute sur une citation tronquée. J’ai dit expressément que ces années de séjour étaient coupées « de nombreuses excursions dans la vallée du Rhône, en Languedoc et en Provence. » M. Baluffe se donne encore une peine inutile en énumérant ces excursions pour infirmer mon dire ; il ne fait que le confirmer.

8. M. Baluffe ne se doute guère que j’ai dû, tout récemment et par métier, étudier d’un peu près l’histoire administrative du Languedoc ; de si près que je ne recommencerai pas à démontrer combien il est « puéril » (pour parler comme lui) de prétendre que l’organisation financière de la France actuelle ait été calquée sur celle de l’ancien Languedoc. Les affirmations de cette nature rappellent trop la chanson de Nadaud : « Si la Garonne avait voulu… *»*

9. C’est « à dessein », déclare M. Baluffe en tête de son second article, qu’il a privé la postérité de ma neuvième erreur ; il déclare plus loin ne pas se souvenir de ce qu’il avait voulu dire. Il doit y avoir là une plaisanterie très fine ; si fine que le sel m’en échappe.

10. Pour le détail des relations de Madeleine Béjart et de Molière avec les étapiers de Languedoc, je me contente de rappeler le document xlii d’Eudore Soulié et la discussion de M. Loiseleur dans ses *Points obscurs*, p. 178-182. Je n’ai ni le temps ni la place d’engager un nouveau débat.

Après les grosses pièces, voici maintenant la *réjouissance*, c’est-à-dire les dix-huit erreurs nouvelles. Voyons-les, mais un peu vite :

A. Je n’ai point précisé la date du départ de M. de Modène pour l’Italie ; il était sans intérêt pour ma thèse de dater sa feuille de route. J’ai donné simplement celle de l’expédition de Naples.

B. On peut renouer avec une vieille maîtresse sans lui rendre la jeunesse perdue.

C. Tout, dans les relations de Molière avec Jean Poquelin, prouve une profonde rancune du père contre le fils.

D. Tout prouve aussi que Madeleine Béjart, après la mort de son père, devint le véritable chef de la famille et mena sa mère à son gré.

E. « M. Larroumet n’est pas sûr de la chose », observe M. Baluffe à propos de la date que je propose pour les premières relations de Molière avec les Béjart. En effet n’étant pas sûr, je n’affirme pas ; je dis « on peut », au contraire de M. Baluffe, qui, dans les cas de ce genre, dit si volontiers : « on doit ».

F. Voici encore de l’esprit, et je le goûte encore ; mais j’ai dit ailleurs tout ce que j’avais à dire sur la question.

G. M. Baluffe n’a pas compris la citation qu’il discute et dont il veut tirer une contradiction.

H. Ici encore M. Baluffe ignore, et, cela va sans dire, nie ce qu’il ne sait pas. Il trouvera dans le *Registre de La Grange*, p. 9, la preuve implicite qu’en province les décors de la troupe appartenaient à Madeleine Béjart.

I. Puisqu’il n’y a, dans la littérature du dix-septième siècle, que deux mentions de la troupe de Molière en province, faites l’une par un bohème, l’autre par un abbé, que l’un l’appelle « troupe de Molière et des Béjart » et l’autre « troupe de Molière et de la Béjart », n’est-on pas en droit de dire que le public provincial « appelait communément » cette troupe : « troupe de Molière et des Béjart » ? Voilà pourtant ce que M. Baluffe m’oblige à démontrer.

J. Pour se convaincre que la troupe de Molière fut très nomade jusqu’en 1652, il n’y a qu’à relever et à compter ses étapes connues.

K. Pour Lyon comme pour Agen, Albi, etc., on est réduit à admettre la présence de la troupe entière à un moment donné d’après celle d’un ou plusieurs de ses membres.

L. Molière fut « appelé », en effet, à la cour de Conti. C’est ce que je dis sept lignes plus bas que la citation tronquée une fois de plus.

M. On peut être riche, prodigue et gêné ; c’était le cas de Conti et de bien d’autres, de son temps et de tous les temps.

N. Voir encore Soulié, document xlii.

O. Narbonne n’était donc pas en Languedoc ? — On peut partir pour Bordeaux sans y arriver, et rien ne prouve, bien au contraire, que nos comédiens y soient arrivés.

P. Il n’y avait, dans la troupe de Molière à Béziers, que quatre actrices de nous connues. M. Baluffe en compte sept ; il oublie d’établir la présence des Vauselle et de Mlle Menou ; il oublie surtout de dire où il a vu que la sexagénaire Marie Hervé ait jamais joué la comédie, surtout à cette date : Molière n’en était plus à se voir obligé de mettre en ligne de pareils renforts.

Q. Affirmation en l’air.

R. Ici encore, en citant La Grange pour fixer un séjour que tout le monde connaît, M. Baluffe confirme mon dire et bien inutilement. Quand je le vois de mon avis, j’ai peur de m’être trompé.

M. Baluffe me demande en finissant si j’ai « mon compte ». Mon Dieu, non : la quantité s’y trouve, et surabondante, mais la qualité fait absolument défaut. Il me donne aussi à choisir entre les dix-huit erreurs nouvelles ; c’est bien simple : comme il n’y a rien à prendre, je lui laisse tout et ne prends rien.

Gustave LARROUMET.

# Tome VII, numéro 79, octobre 1885

## Georges Monval : La troupe espagnole des comédiens de la reine

source : « La troupe espagnole des comédiens de la reine », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome VII, no 79, octobre 1885, p. 195-205.

[1885

On sait, par les *Mémoires de Mlle de Montpensier*, que des comédiens espagnols jouaient à Saint-Jean de Luz au printemps de 1660, au moment même où une troupe mi-espagnole mi-hollandaise venait de donner des représentations à la Foire-Saint-Germain.

D’autre part, La Grange écrit sur son *Registre*, à la date du dimanche 11 juillet 1660 :

Il vint en ce temps une Troupe de Comédiens Espagnols qui joua 3 fois à Bourbon (lisez : au petit Bourbon) : une fois à demi-pistole, la seconde fois à un écu, et la 3e fois fît un four.

Joseph Mervesin[[444]](#footnote-444), dans son *Histoire de la Poésie française*[[445]](#footnote-445), après avoir consacré une dizaine de pages a Molière, dit :

Après l’heureux mariage du Roi, il vint des Comédiens Espagnols pour s’établir à Paris ; mais ils n’y furent pas heureux : ils ne surent jamais trouver le goût des Français ; leur facétieux paraissait grave, et leur gravité, facétieuse : tout le monde était d’un grand sérieux à leurs Comédies, et l’on n’allait à leurs Tragédies, que pour rire.

Les productions de Lopez de Vega, qui charmaient toute l’Espagne, ne plurent pas en France, et l’on s’y défiait de la fécondité d’un Auteur, qui a laissé 1800 pièces de Théâtre, et 400 de ces Actes que l’on représente dans les Places devant le Saint-Sacrement, le jour qu’on en célèbre la solennité. Ces Comédiens, lassez enfin de déclamer dans des solitudes, repassèrent les Pyrénées.

Avant lui Chappuzeau (1674) avait constaté qu’ils n’avaient pas été « goûtés » en France. Loret va nous en dire la raison dans sa *Muse historique* du samedi 24 juillet 1660.

Une grande Troupe, ou Famille

De Comédiens de Castille

Se sont établis dans Paris,

Séjour des jeux, danses et ris.

Pour considérer leur manière,

J’allai voir leur Pièce première.

Donnant à leur portier, tout franc,

La somme d’un bel écu blanc.

Je n’entendis point leurs paroles ;

Mais tant Espagnols qu’Espagnoles,

Tant comiques, que sérieux,

Firent, chacun, tout de leur mieux,

Et, quelques uns, par excellence,

À juger selon l’aparence.

Ils chantent, ils dansent Balets,

Tantôt graves, tantôt folets ;

Leurs femmes ne sont pas fort belles,

Mais paraissent spirituelles ;

Leurs sarabandes et leurs pas

Ont de la grâce et des appats ;

Comme nouveaux ils divertissent,

Et leurs castagnettes ravissent :

Enfin, je puisse être cocu,

Si je leur plaignis mon écu ;

Et je crois que tout honnête homme

Leur doit porter pareille somme

Pour subvenir à leur besoin,

Puisqu’ils sont venus, de si loin,

Avecque comédie et dance,

Donner du plaisir à la France.

Les Comédiens de Paris,

Bien loin d’être contr’eux marris

D’entreprendre sur leur pratique,

D’un souper ample et magnifique,

Où chacun parut ébaudi,

Les régalèrent, Mercredi ;

De l’excellent jus de la treille

On y vida mainte bouteille ;

On y but, des mieux, les santés

Des Grands, Princes et Majestés,

Et des Ministres chasse-guerres,

On y cassa plus de cent verres ;

Illec, on mangea, ce dit-on,

Bien des lapins et du mouton,

Avec quantité de volaille ;

Et plusieurs, comme rats en paille,

Sans être du métier, pourtant,

Y trinquèrent, ma foi, d’autant,

Exerçant, des mieux, la mâchoire ;

Et je colige de l’histoire

Que les Comédiens d’ici

Ne sont pas gens, coussy, coussy,

Mais gens où courtoisie abonde,

Et qui savent fort bien leur monde.

Les comédiens français ne se bornèrent pas à régaler les nouveau-venus ; ils leur donnèrent Inhospitalité. Chappuzeau[[446]](#footnote-446) nous apprend que « la Troupe Royale leur prêta son Théâtre, comme elle avait fait avant aux Italiens, qui occupèrent depuis le Petit-Bourbon avec Molière et le suivirent après au Palais-Royal. »[[447]](#footnote-447)

Chappuzeau ajoute : « Les Espagnols ont été depuis entretenus par la Reine. » C’est à ce titre que nous les trouvons à Vincennes en novembre 1660, à Fontainebleau le jour même de la naissance du Grand Dauphin :

Depuis sept jours le Roi, la Reine,

Sont au beau château de Vincennes.

Outre le plaisir de courir,

De jouer et de discourir,

Quand ce venait vers la soirée,

De mille flambeaux éclairée,

Les Espagnols, pas trop mignons,

Floridor et ses compagnons,

Sieur Molière et ses camarades,

Tous gens bien faits et non maussades,

Représentaient, à qui mieux mieux,

Des sujets graves et joyeux.[[448]](#footnote-448)

Le 1er novembre de l’année suivante 1661, jour de l’heureuse délivrance de la Reine leur protectrice au château de Fontainebleau, ils exécutent, dans cette maison royale, « devant le balcon du cabinet de la Reine-Mère, » des danses nationales au son des castagnettes et des guitares ; et quelques jours après ils purent figurer encore dans cette comédie « où l’on mit le feu à la forêt, au retour d’une collation à Franchard. »

Les voilà donc de toutes les fêtes de la Cour, alternant avec les comédiens de l’Hôtel ou du Marais et ceux de la troupe de Monsieur.

Ils avaient pour chef à cette époque Pedro de la Roza, que Jal signale comme ayant touché 9 000 livres du Trésor royal en 1662.[[449]](#footnote-449) C’est à tort que l’auteur du *Dictionnaire critique* a regardé cette somme comme la totalité de leur subvention. M. Alph. Royer a produit un document, de l’année suivante, établissant qu’ils recevaient 1 500 livres par mois, pour leur « entretenement », soit 18 000 livres par an, plus 7 560 livres pour le « louage » de leur logement et 90 livres par chaque représentation. La troupe espagnole, ayant joué 73 fois à la Cour en 1663, reçut pour cette seule année 32 130 livres.[[450]](#footnote-450)

C’était beaucoup d’argent pour le peu de plaisir qu’elle donnait, surtout au jeune Roi qui n’aimait pas les castagnettes, si l’on en croit Perrault[[451]](#footnote-451) ; mais n’était-elle pas, pour les deux reines espagnoles, comme un morceau de la patrie absente ?

Après la mort d’Anne d’Autriche, Robinet annonce (novembre 1666) que les comédiens espagnols doivent figurer à Saint-Germain dans un grand ballet. Il s’agit évidemment du *Ballet royal des Muses*, dans le livret duquel nous trouvons les noms d’onze chanteurs, danseurs et musiciens de cette troupe :

Mascarade Espagnole.

*Espagnols qui chantent en dansant* :

Joseph de Prado, Agustin Manuel, Simon Aguado, Marcos Garces.

*Espagnoles qui chantent en dansant* :

Francisca Vezon, Maria de Anaya, Maria de Valdes, Jeronima de Olmedo.

*Espagnols qui jouent de la harpe et des guitares* :

Juan Navarro[[452]](#footnote-452), Joseph de Loesia, Pedro Vasques.

En février 1667, sont encore au château de Saint-Germain où ils jouent avec les Italiens, l’Hôtel de Bourgogne et la troupe de Molière, devenue Troupe du Roi.[[453]](#footnote-453)

En décembre, ils donnent, à la Cour, la comédie

Non la follette et l’étourdie,

Mais la grave qui dans Madrit

Plus que chez nous est en crédit[[454]](#footnote-454)

Il faut croire cependant qu’ils n’avaient pas cessé de plaire à la Reine, puisqu’en 1669 ils continuaient de toucher la subvention de 18 000 livres, la gratification de 90 livres par représentation et les 7 560 de loyer[[455]](#footnote-455).

Jal, qui en tire la preuve d’un *Registre du Trésor*, a également trouvé, dans un *Registre du Secrétariat*, le laissez-passer que Colbert fit donner aux hardes de quatre d’entre eux, au mois d’août de l’année suivante.

Voici ce document, que nous avons collationné à la Bibliothèque nationale[[456]](#footnote-456) :

*Passeport pour les hardes des Comédiens Espagnols s’en retournant en Espagne.*

Vu et Visité par ordre de Messrs les Intéressés aux cinq grosses fermes de France au logis de messieurs les Comédiens Espagnols XXVI coffres cordelés et un ballot emballé pour sortir par la province de Poitou, bureau de St Léger de Mesle, contenant, etc.

Le Roi, voulant que les hardes spécifiées au mémoire ci-dessus appartenant aux nommés Marc Garzes, Augustin Manuel, la Bezon et la veuve, Comédiens Espagnols, passent en Espagne avec ceux qui en auront la conduite sans aucune difficulté, Sa Majesté mande et ordonne aux Gouverneurs et Lieutenants généraux de ses provinces et armées, gouverneurs particuliers de ses villes et places, maires et échevins d’icelles, fermiers ou commis préposés à la recette de ses droits de domaine, traite foraine et domaniale, capitaines et gardes de ses ponts, ports, péages ou passages, et tous autres ses officiers justiciers et sujets qu’il appartiendra de n’y donner aucun empêchement ; défend aux fermiers de ses domaines, traites foraines et domaniales d’exiger aucuns droits pour le passage desd. hardes et chevaux et autres choses ci-dessus spécifiées à peine de désobéissance.

Fait à Saint-Germain-en-Laye, le deuxième jour d’Août 1670.

Signé : Louis, et plus bas : Colbert.

Jal s’appuie sur ce document pour supposer que la troupe ne séjourna que dix ans à Paris, contrairement à ce que dit Chappuzeau : « Les Espagnols ont été entretenus par la Reine jusques au printemps dernier 1673. »

C’est Chappuzeau qui a raison : la troupe ne repassa pas les Pyrénées en 1670[[457]](#footnote-457), ainsi qu’en témoignent les actes suivants, que j’ai découverts récemment dans les registres de la paroisse de Saint-Germain-en-Laye, et qui nous permettent de compléter le tableau de la troupe entretenue pendant treize ans par la reine Marie-Thérèse :

19 mai 1670. — Mariage de Jean Navarre avec Hyerosme de Olmedo, tous deux de cette paroisse, Espagnols de la troupe de la Reine ; trois proclamations de bans avec les fiançailles faites sans opposition. Le tout en présence de Biaise Polope, Pierre Rose, Simon Ovedo, Marc Garçeze[[458]](#footnote-458). Lesquels ont signé :

Jn Nabarro ; Pedro de La Rosa ; Marcos Garçes ; Blas ; Polope.

16 juin 1670 — Mariage de Pierre Vasquez avec Anne Esclivano, tous deux de la nation espagnole et de la troupe de la Reine ; en présence de Marc Garçez, Joseph Luesia, Christophe Gorie.

Signé : Pedro Vazquez, Joseph Luesia, Marcos Garçez, Christoval Gorriz.

20 août 1670 — Baptême de Marie-Louise, fille de Jean-François Lopez et de Thérèse de Ribas, sa fe, tenue sur les fonds par Paul Polope et par Marie de Baldez.

Signé : Maria de Valdes. — Paulo Polope y Basses.

26 sept. 1670. — Mariage de Simon Aguado, espagnol de nation, de la troupe de la Reine, à présent habitant de ce lieu, avec Marie Lasaena, aussi espagnole de nation, de la ville de la Meubeille au diocèse de Tolède ; en présence de Joseph Luessia, Jean de Malaguille, Pierre de La Rosse et Jean Rodrigue Scavanson.

Simon Aguado ; Joseph Luesia ; Pedro de La Rosa ; Juan Rodriguez Sainzon ; Juan de Malaguilla.

4 mai 1671. — Inhumation au cimetière de Rodrigue Suarez, Espagnol du royaume de Galice, décédé dans l’Hostel-Dieu de cette ville, en présence de Paul Polope et de Damien Polope.

Paulo Polope y Basses ; Damian Polope y Valdes.

3 sept. 1671. — Mariage de Pierre, fils de Jean de Puyau et de Marie de Bordalonga, et de Catherine de Merando, fille de Martin de Merando et de Renyette Oussio ; en présence de P. de La Roze, Jean Navarre, Jos. de Luesia et Anthoine Melende.

Pierre de Puyau ; Juan Navarro ; Pedro de la Rosa ; Oliver ; Joseph Luesia ; Antonio Melendez.

6 déc. 1671. — Baptême de Pierre, né le *26* novembre, fils de Pierre Puyeau, domestique de Pierre de La Roze, et de Catherine Merandau, sa femme : parrain, Pierre de La Roze, officier de la Reine ; marraine, Jeanne Navarre, fille majeure de Jean Navarre, officier de la Reine.

Signé : Pedro de La Rosa.

Au printemps de 1673, quelques semaines après la mort de Molière, la troupe espagnole repassa les monts.

Prado, qui jouait les jeunes premiers (*galanès*), avait amassé en France une assez belle fortune ; devenu veuf, il se retira dans un couvent de Madrid (1675), se fit ordonner prêtre, et mourut en 1685 en se rendant à Rome.

Francisca Bezon, *primera dama*, revint très riche à Madrid ; elle épousa Vicente de Olmedo, mime et danseur, et vécut jusqu’en 1703, dans les pratiques de la dévotion.

Tel fut le sort de cette troupe espagnole ; aux douze noms déjà connus nous venons d’en ajouter douze autres. Nous devions donner place ici à ces comédiens que Molière connut, accueillit, employa quelquefois dans ses intermèdes. *Don Garde de Navarre*, *La Princesse d’Elide*, *Le Festin de Pierre* firent quelques emprunts à leur répertoire. Que n’usèrent-ils de représailles ? L’Espagne eût connu Molière plus tôt, et nous n’oserions plus leur reprocher cette subvention plus que double de la nôtre, qui, jointe aux 15 000 livres payées annuellement à la troupe italienne, prouverait que ce n’est pas d’aujourd’hui qu’il est parfois, en France, avantageux d’être étranger.

Georges MONVAL.

Nous publierons dans une prochaine livraison les neuf actes d’inhumation relevés sur les registres de la même paroisse de Saint-Germain-en-Laye, de 1733 à 1779. Ce sont ceux de Mlle D’Auvilliers, de Paul et de Philippe Poisson, de Mlles Sailé, Desmares, Poisson, de Dubreuil, de Mlles De Seine et de Romaneau.

## Auguste Baluffe : Molière et Cinq-Mars

source : « Molière et Cinq-Mars », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome VII, no 79, octobre 1885, p. 206-210.

[1885

La recherche des épisodes à sensation n’est point interdite dans l’histoire d’un grand homme. Il ne faut pourtant pas que la préméditation formelle de lui créer une situation émouvante et poétique porte à réinventer les évènements les mieux connus dans leurs détails précis, positifs et vrais. C’est ce qui est arrivé à M. Emmanuel Raymond lorsqu’il s’est ingénié à représenter le futur Molière, valet de chambre du Roi, assistant, à Narbonne, à l’arrestation de Cinq-Mars. La légende qu’il a essayé d’accréditer est fausse ; et c’est même là son moindre défaut, car cette légende, qui a séduit de rogues et rugueux critiques, cette légende ne vaut pas la vérité pure et simple !

On admet que Molière suivit Louis XIII au siège de Perpignan, en 1642. Le quartier du Roi était établi à la métairie d’En Johan Pauques, près Saint-Estève. Le 10 juin, Louis XIII quitta le camp pour rentrer à Paris, et le soir même de ce jour il couchait à Sigean. En campagne ou en simple voyage, le Roi avait à son service une « double chambre » qui se déplaçait alternativement, d’étape en étape ; de sorte que, le soir du 10 juin, tandis que la première chambre était installée à Sigean, la seconde le précédait à Narbonne. M. Emmanuel Raymond raconte que, Louis XIII étant, à Sigean, l’hôte du riche bourgeois Ferrier, Molière se trouva logé, avec d’autres valets, chez un autre bourgeois du nom de Martin Melchior Dufort, qui devint désormais son ami. Quatorze années plus tard, ce même Dufort est en effet mêlé à une affaire d’argent, où l’on veut qu’en souvenir de « cette première liaison contractée lors du séjour à Sigean »[[459]](#footnote-459), Dufort et un autre bourgeois de Narbonne (chez qui Molière n’avait pourtant pas logé !) se constituent obligeamment caution d’une somme souscrite par le prince de Conti en faveur de Molière. En temps et lieu nous ferons justice de cette nouvelle fable ; mais, dès à présent il n’y a nulle invraisemblance à ce que Jean-Baptiste Poquelin ait logé chez Dufort et fait ainsi la connaissance personnelle de Dufort. Durant ce voyage dans le Midi, le jeune Poquelin se trouva en contact avec trop de gens pour n’avoir pas chance de se faire des amis dans le nombre. Poursuivons. D’après l’histoire — non d’après la légende — Louis XIII, arrivé à Narbonne le 11 juin, y séjourna le 12, et, dans la matinée du 13, prit le chemin de Béziers, — après avoir confié à l’agent de sûreté Charost l’ordre d’arrêter Cinq-Mars. Dès la première heure du jour suivant, c’est-à-dire du 14, Charost exécuta cet ordre. Cinq-Mars, redoutant d’être appréhendé « dans le logis du Roi », où il avait sa chambre, et conciliant d’ailleurs ses instincts de prudence avec ses habitudes de galanterie, était allé passer la nuit chez « deux belles filles » de petite vertu, dont l’oncle, un sieur Sioujac, le dénonça. Charost se saisit de Cinq-Mars et tout fut dit. — Or, comme l’attesterait au besoin la lettre de Louis XIII, écrite « de Béziers » au duc d’Orléans[[460]](#footnote-460), dans la matinée du 14 juin, c’est bien à Béziers qu’était le Roi au moment de l’arrestation de Cinq-Mars, et c’est bien à Béziers que devait être, de par l’alternance des deux chambres, le jeune valet Poquelin, si vraiment Poquelin avait été de service à Sigean. Cela n’a pas empêché M, Emmanuel Raymond d’arranger autrement les choses : et de son récit il résulte, contre toute authenticité, que l’arrestation se serait faite dans « le logis du Roi », dans une chambre communiquant avec la cathédrale Saint-Just, qu’un « jeune valet », anonyme, en qui il n’hésite pas à voir, de son plein gré, le jeune Poquelin, — comme s’il n’y avait au monde qu’un jeune valet, — aurait été là, à point, pour tenter de faire évader Cinq-Mars. Evidemment M. Emmanuel Raymond s’est mis en faux frais d’imagination…

Mais j’entends dire que si le récit de M. Emmanuel Raymond est controuvé, c’est « dommage ! » Pourquoi donc ? Est-il vraiment dommage que celui qui sera Molière n’ait pas été, même dans un pur élan de générosité juvénile, le complice inconscient d’un traître à la Patrie — en essayant de soustraire Cinq-Mars à la justice du Roi ? — Dans un de ses paradoxes favoris de sentimentalité abusive, la poésie moderne a cru devoir entreprendre la réhabilitation posthume de ce débauché félon, transformé en martyr. Pour de plus nobles victimes gardons notre sincère et saine sympathie ! Surtout évitons, pour Molière, la compromission de certaines solidarités rétrospectives. L’acte de dévouement dont on prétend lui faire honneur, sa gloire n’en a pas besoin ! L’histoire de sa vaillante et libre jeunesse peut s’en passer sans exciter moins d’intérêt !

En vain l’érudition de M. Louis Moland, érudition si française en sa claire et concise élégance, incline-t-elle[[461]](#footnote-461) à n’y pas regarder de trop près cette fois ; en vain le savoir si en éveil de M. Louis Moland met-il une complaisante finesse à se payer de mots, par exception et pour le plaisir de citer M. Brunetière : — non, la légende ici n’est pas à regretter ! Certes, la citation de M. Brunetière est bien tentante ! Jugez-en : « Les Grecs, enfants gâtés des filles de Mémoire, aimaient ces sortes de rapprochements qui ne coûtent pas beaucoup, en somme, à la vérité de l’histoire et qui confondaient le nom de leurs grands historiens ou de leurs grands poètes avec le souvenir des grands évènements de leur vie nationale. Et comme ils se plaisaient à raconter que, dans cette illustre journée de Salamine, Eschyle combattant sur les vaisseaux d’Athènes, Sophocle chanta sur le rivage le péan de la victoire à l’heure même qu’Euripide naissait dans l’île, sans doute ils se fussent complus à cette image d’un Molière assistant à l’arrestation de Cinq-Mars, comme à cet autre souvenir d’un Bossuet contemplant d’un œil avide la litière qui, de ce voyage tragique, ramenait dans Paris le tout puissant cardinal »[[462]](#footnote-462). — Oui, on serait tenté de préférer une telle fiction (que je ne trouve pourtant ni si poétique ni si patriotique), on serait tenté de la préférer à la vérité… qu’on ignore. Mais la vérité ne vaut-elle pas mieux, même s’il ne s’agit que d’embellir l’histoire de France par de magnifiques alliances de noms ?

Eh bien ! — cette fois l’alliance des noms est légitime — eh bien, à l’heure où le futur Molière, caché encore et comme tenu en réserve sous l’humble livrée des valets de chambre du Roi, logeait à la métairie d’En Johan Pauque, il y avait, à droite et à gauche, ici « Turenne, lieutenant-général de l’armée de Catalogne », et là « Condé, commandant d’un corps de cavalerie » ; — et si les fictions splendides qui ne coûtent rien à la vérité, vous plaisent et vous enchantent, imaginez-vous, ô érudits ! Ô poètes ! imaginez-vous qu’un matin qu’il errait seul sur les collines d’Elne, voisines du quartier royal, le jeune Poquelin, tressaillant, lui aussi, aux premières éclosions du génie qui couvait dans cette atmosphère, sentit soudain la Muse inconnue qui était en lui prendre son essor et déployer, sous le ciel, à la hauteur des Pyrénées, plus haut encore, déployer ses deux ailes rayonnantes, dans le sens des « ailes » de l’armée — dans le sens de ces deux grandeurs glorieuses de l’avenir : Turenne et Condé !…

Auguste BALUFFE.

# Tome VII, numéro 80, novembre 1885

## Auguste Baluffe : Molière-sans-le-sou

source : « Molière-sans-le-sou », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome VII, no 80, novembre 1885, p. 247-252.

[1885

I. — J’ai publié dans *Le* *XIXe Siècle* du 25 août le document suivant[[463]](#footnote-463), extrait de *L’Inventaire* (inédit) de la maison de Conti (*Archives nationales*, K3-125) :

La 2e pièce de la cote GG est une copie informe et non signée d’une obligation de 100 000 livres que les sieurs *Jean Baptiste*, Robert et Pierre Poquelin ont prêté à S. A. S. Mgr le prince de Conti et mise à l’instant entre les mains du sr Bauger, son trésorier, pour sûreté dudit prêt. S. A. S. consent que lesdits Poquelin reprennent cette somme de 100 000 l. sur celle de 225 000 l. due à S. A. S. par le Roy en considération de son mariage et même sur les revenus de ses biens énoncés dans un état qui est attaché à ladite copie d’obligation qui ne sont signé (*sic*) ni l’un ni l’autre.

Ce document est catalogué au chapitre des *Affaires domestiques* concernant « les pensionnaires » du prince Armand Bourbon de Conti. Il porte la rubrique caractéristique : *Affaire du Sr Poquelin (DU* Sr !), titre que j’ai donné à mon article dans *Le* *XIXe Siècle*. Il se rapporte aux dépenses du mariage du prince avec une nièce de Mazarin (23 février 1654). Et j’ai démontré que le remboursement de l’obligation avait été opéré « le 1er décembre 1654, ès-mains, non du sr Bauger, trésorier de Son Altesse », mais de Fremin qui, en 1641 (Voir *Le* *Moliériste,* tome IV, page 309) était positivement le « procureur de Jean Poquelin (père de Molière) et de ses enfants mineurs. »

M. Du Monceau ne saurait concevoir qu’il s’agisse ici de Jean-Baptiste Poquelin Molière. Il m’objecte que si j’avais trouvé l’original de l’obligation, j’aurais pu constater, par les signatures, qu’il est question de trois cousins du poète. Or, M. Du Monceau n’a pas, plus que moi, trouvé ledit original, et son objection est purement hypothétique. Je me borne à lui conseiller de chercher cette pièce soit dans les minutes du successeur de « Me Galloys, notaire », soit, plus efficacement peut-être, dans les archives de Chantilly où, en 1817, furent réintégrés les documents de la famille princière, déposés pendant la Révolution et l’Empire aux Archives nationales. Puis, s’il le trouve, cet original, je m’engage, quand même et absolument, à lui prouver que si Molière n’était pas en tiers dans ce prêt, il avait les moyens d’y être, — pour la totalité. Je dis que je m’y engage, et même au-delà[[464]](#footnote-464),

Mais avant d’entrer dans d’autres explications, et à titre d’interrogation mutuelle, où M. Du Monceau a-t-il vu qu’il s’agit ici des « cousins » plutôt que des « oncles » de Molière ? La supposition est toute gratuite de sa part ; et en tenant pour « fantaisistes » mes commentaires explicites et très explicatifs à ce sujet, reste une hypothèse contre une hypothèse. Mettons-les dans le même sac, en attendant.

II. — M. Du Monceau en est à croire que la famille des oncles ou cousins Poquelin n’était plus celle de Molière, « depuis son entrée au théâtre. » M. Du Monceau s’aventure là fort peu « sagement. » Bret avait mis en circulation cette fable du reniement de Molière. Beffara en a fait justice (*Manuscrits*, tome IV, supplément). De nos jours, Edouard Fournier l’a reprise[[465]](#footnote-465) ; mais, par malheur, et même en l’arrangeant, il n’a pu s’appuyer que de l’autorité de Beffara — qu’il n’avait peut-être pas lu. Edouard Fournier invoque le « tome V, page 57. » Allez-y voir et vous apprécierez à la fois l’exactitude de la référence et la créance que mérite en ceci Edouard Fournier. Si M. Du Monceau en sait plus long, qu’il nous renseigne mieux ; mais qu’il nous renseigne autrement que par des sornettes à la Bret et consorts ! Et comme je joue très franc jeu, cartes sur table, je lui demande, comme un service personnel, d’éclairer ce point obscur de ses lumières spéciales. Je crains bien que Bret et Edouard Fournier n’aient pas été les seuls à croire que c’était arrivé ! — Passons à une autre question.

III. — « Où le comédien aurait-il trouvé pareille somme "de 100,000 livres" pour la prêter "à son ancien condisciple" ? » À cette demande, s’il est vrai que je n’aie pas répondu d’avance dans *Le* *XIXe Siècle*, il est déjà vrai que je viens de m’engager à répondre plus péremptoirement dès le prochain numéro, si l’on veut. Mais j’ai subordonné et je subordonne ma plus ample et plus concluante démonstration à la production de certaines preuves que M. Du Monceau est moralement obligé de me fournir. À la rigueur, je le dispenserai de la découverte de l’original de tout à l’heure. Volontiers même, à la condition d’établir, avec pièces à l’appui : 1o que Conti et Molière avaient été jamais condisciples ; 2o que les Poquelin avaient répudié Molière.

Il m’importe de savoir au préalable si je dois avoir affaire encore une fois à un adversaire prenant d’anciennes erreurs pour des arguments contre des vérités nouvelles ! Discutons donc, sinon posément, du moins positivement. Et que les lecteurs restent juges du débat !

IV. — Ce qu’il y a de certain, jusqu’à présent, c’est que « *notre* Molière », comme dit M. Du Monceau, n’est pas le même pour nous deux. Le mien est déjà riche en 1654, en province ; le sien est pauvre ou à peu près. Pourquoi est-il pauvre, au lendemain de *L’Étourdi*, après huit années de direction théâtrale active et productive ? Par la même raison, sans doute, qu’il fut le fils supposé d’un « pauvre fripier », jusqu’au moment où il cessa de l’être. Il a fallu un siècle et demi pour arriver à la vérité à ce sujet. Il en faudra peut-être autant pour convaincre les biographes patentés que Molière, en Languedoc, n’était pas le moins du monde sans ressources. C’est qu’il y a une érudition banale, qui est comme la nourrice sèche de l’histoire littéraire et qui ne se déshabitue pas aisément de l’usage des lisières appliquées à la critique tout ensemble et curieuse et sérieuse. *Le* *Moliériste* fut cependant créé pour faire marcher les études sur Molière ! Y aurait-il par hasard un décret providentiel, que j’ignore, condamnant Molière à n’avoir pas le sou, à l’époque même où Mazarin, d’abord misérablement aux crochets d’une vulgaire fruitière andalouse, puis cardinal, puis ministre, donnait avec la main de sa nièce, à ce même prince de Conti — dont on ne veut pas que Molière ait pu être le créancier — donnait, dis-je, une dot de 600 000 livres et quantité de millions en espérances ?… Montrez-moi le décret providentiel, alors !

Auguste BALUFFE.

# Tome VII, numéro 81, décembre 1885

## Édouard Thierry : *Les Fourberies de Scapin* (*premier article*)

source : « *Les Fourberies de Scapin* », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome VII, no 81, décembre 1885, p. 259-270.

[1885

« La Troupe du Roi au Palais-Royal, dit le livre de La Grange, a recommencé après Pâques, le 10 avril 1671, sur le pied de douze parts et demie comme ci-devant… » Aucun changement ne s’était donc produit, dans le personnel de la Compagnie du moins ; mais en dehors du théâtre les incidents n’avaient pas manqué. Depuis l’incendie de la Sorbonne, il y avait eu : le mariage de la princesse Marie de Gonzague, fille de la princesse palatine, avec le prince de Salins représenté par le comte de Langeron ; l’exécution en place de Grève de trois misérables qui avaient assassiné le sieur de Grimaud (ou Grimod), commis des revenus d’octroi de la ville ; le mariage du duc de Vendôme avec Mlle Houdancourt, la seconde fille de la maréchale de Lamothe ; la grande cérémonie de l’archevêque de Paris mis en possession de son siège ; l’inauguration de l’Académie des Opéras en musique dans la grande salle de l’hôtel de Nevers, par la représentation de la pastorale de *Pomone* ; l’ouverture du Jubilé accordé au nouvel archevêque ; le Vendredi-Saint prêché à Notre-Dame par Bourdaloue ; la messe de la Résurrection pontificalement célébrée à Saint-Germain par Bossuet ; le gouvernement du Berry donné au comte de Lauzun ; Dunkerque assigné comme rendez-vous aux troupes désignées pour accompagner le Roi dans le voyage de Flandres, et, par une anticipation de dix jours, de crainte d’oublier plus tard une date intéressante de l’histoire de notre littérature, je me permets d’ajouter : le premier programme publié par l’Académie pour les concours de poésie et d’éloquence françaises.

Pendant que l’Académie française remplissait ainsi les intentions du premier des Balzac et complétait l’œuvre de sa fondation prudemment amendée, Colbert à Rochefort finissait de visiter le port neuf, les nouveaux magasins, la flotte en construction ; à Paris, l’église des religieuses du Calvaire était en fête pour le baptême d’un Turc qui se faisait chrétien, et, soit dit sans autre rapprochement, le Mufti du Palais-Royal faisait M. Jourdain mamouchi dans la *Cérémonie turque.*

Nous avons entrevu *Psyché* inaugurant aux Tuileries les fêtes du carnaval et s’y introduisant le 24 février à peu près anonyme sous la désignation du *Grand ballet des machines.* Outre *Le* *Bourgeois Gentilhomme*, Molière avait donc encore sa *Psyché* pour la réouverture du théâtre, si toutefois *Le* *Bourgeois Gentilhomme* n’avait pas encore épuisé la curiosité du public. Mais la visée de Molière n’était ni de l’un ni de l’autre côté. Le jour où il ralluma ses chandelles, il joua *Le Tartuffe*, c’était un vendredi, et le rejoua le dimanche à petites chambrées. *Le* *Bourgeois Gentilhomme* reparut avec de meilleurs résultats ; mais évidemment Molière ne tenait pas à en suivre la veine, puisqu’après trois représentations il le remplaça par *Pourceaugnac*, remplaça *Pourceaugnac* par *L’Avare,* puis par *Le* *Misanthrope* qui ramena tout de suite *Le* *Bourgeois Gentilhomme* par une modeste recette de 210 livres. Mais *Le* *Bourgeois Gentilhomme* lui-même perdait de son action sur la foule. Molière avait eu raison de n’en pas attendre une longue reprise. Il avait eu également raison de ne pas faire passer *Psyché* t*o*ut de suite. *Psyché* d’abord, transporter *Psyché* sur le théâtre du Palais-Royal avec tous les agréments à réorganiser était une grosse entreprise et qui voulait être préparée à loisir, et puis enfin les pièces se suivent et demandent à ne pas se ressembler. Les pièces à spectacle demandent même à ne pas se suivre. Entre *Le* *Bourgeois Gentilhomme* et *Psyché*, pour faire ressortir de nouveau les machines, la musique et les ballets, il fallait une pièce unie, sans aucun appareil, amusante, cela va sans dire, improvisée comme toujours faute de temps, bâtie à l’italienne et jouée avec le diable au corps ; du reste, la pièce se faisait et se répétait tout ensemble. Elle se donna le 24 mai et s’appelait *Scapin*, suivant le livre de La Grange, abréviation des *Fourberies de Scapin*.

*Les* *Fourberies de Scapin* ne sont pas autre chose qu’un intermède bouffe en trois actes, pour laisser aux décorateurs le temps de poser les machines de *Psyché* derrière la scène ; mais c’est un intermède bouffe de Molière.- On a dit que Molière avait pris à Térence et dans le *Phormion* le canevas de son *Scapin ;* à la bonne heure, s’il y eût trouvé quelque chose qui fût encore à prendre ; mais deux jeunes gens qui se sont jetés dans des engagements hasardeux en l’absence de leurs pères, deux fils de famille dont l’un est marié et a besoin d’argent pour soutenir son ménage clandestin, dont l’autre aime une fille esclave et a besoin d’argent pour l’acheter, qui perdent la tête au milieu de ces embarras, et qu’un maître fourbe se charge de tirer d’intrigue en escroquant les deux pères, tout cela est devenu le domaine commun de l’ancienne comédie, et, n’appartenant plus à personne, appartient à tout le monde.

Molière, qui en avait déjà fait *L’Étourdi* pour sa part, aurait presque pu croire qu’il se l’empruntait à lui-même, puisqu’il s’empruntait son Mascarille.

Qu’est-ce que *Scapin*, sinon un Mascarille appartenant à deux maîtres ? Et d’ailleurs Mascarille en a déjà servi deux, ne fût-ce que Lélie et Léandre, trois même y compris Trufaldin ; il eût même été jusqu’à quatre avec Andrès, si Andrès avait voulu entrer dans sa maison garnie. Mascarille se multiplie, se déguise et s’agite. Il a le mouvement exubérant et la piaffe de la jeunesse. Il court, il se précipite, comme s’il avait dix intrigues à mener de front, et véritablement il n’en a qu’une. Scapin en a deux et ne s’agite pas tant. Il a pris l’aplomb et l’assiette des années. Tout par la parole. C’est un avocat qui a tous les artifices de la robe. C’est un auteur de théâtre qui conduit la scène avec toutes les habiletés du dialogue. Quant à l’action, il la laisse à Sylvestre, à un fourbe subalterne qu’il dirige. Il use bien une fois de mainmise et s’escrime du bâton sur le sac où il a fait entrer le père de son maître, mais c’est une vengeance personnelle ; cela sort tout à fait des ingénieuses galanteries, des jolis tours d’adresse dont il se vante, et, à cet endroit même, lorsqu’il se fait meute déchaînée autour de sa victime, comédien supérieur, c’est avec sa voix seule qu’il imite tout un faubourg.

Ici, le moyen d’oublier le vers célèbre de Boileau :

Dans le sac ridicule où Scapin s’enveloppe…

Voilà deux siècles qu’il est en question. Dans la joie d’une boutade réussie et d’une rime trouvée, le sévère législateur du Parnasse n’a-t-il pas pris garde qu’il se trompait, comme l’a remarqué Brossette, et que ce n’est pas Scapin qui s’affuble du sac ? Ou a-t-il cru en effet, comme Saint-Marc l’a découvert à son tour, que le nom de Scapin, étant le titre de la pièce, couvrait également tous les personnages ? Les deux choses sont possibles et pourraient même n’en faire qu’une : on commence par tomber dans une méprise et on finit par ériger une distraction en doctrine. Il y aurait peut-être encore une manière de donner raison à Despréaux, ce serait de supposer un jeu de scène très vraisemblable et tel que tout comédien en peut ajouter à ses rôles, Géronte hésitant à entrer dans le sac, Scapin y entrant le premier pour lui donner l’exemple et faisant quelque suite de lazzis burlesques. Au lieu d’être une erreur, le vers de Boileau se trouverait être l’indication d’une tradition perdue. On choisira ; mais pour la correction proposée :

Dans ce sac ridicule où Scapin l’enveloppe,

Je ne reconnais pas l’auteur du *Misanthrope*, il n’y a pas lieu de l’admettre. Ce n’était pas Molière qui jouait le rôle de Géronte, ce n’était pas l’auteur du *Misanthrope*, c’était Du Croisy que Scapin enveloppait dans le sac.

Où Boileau a pris plus sérieusement le change et sans être sérieusement dupe de lui-même, c’est quand il a paru croire que Molière confondait les divers ordres de la comédie pour pouvoir lui contester le prix de son art et lui reprocher d’avoir souvent fait grimacer ses figures,

Quitté pour le bouffon l’agréable et le fin

Et, sans honte, à Térence allié Tabarin.

Plus juste, Despréaux aurait reconnu qu’il y a figures et figures, disons mieux, figures et grimaces dans Molière, que les unes et les autres sont à leur fonction, que les figures n’y grimacent jamais, surtout en ses doctes peintures[[466]](#footnote-466).

« Une docte peinture », *Les* *Fourberies de Scapin* ! Et pourquoi ? Parce qu’il y a derrière le *Phormion* ! Parce que, toute pièce de théâtre ayant un fond de roman, Molière, pour ses *Fourberies de Scapin*, a pris à Térence un petit thème de roman banal que Térence avait trouvé lui-même dans Ménandre ? Mais Molière n’avait aucune intention de reproduire Térence et de donner au public une idée de la comédie grecque ou latine. Avec la même fable en dessous, sa pièce change de physionomie, d’aspect et de perspective. Tous les anciens personnages se tirent à l’écart et en arrière. Place à Scapin ! C’est un personnage fantastique, soit ! Mais il ne peut pas être autre chose. Comment serait-il réel ? Le milieu dans lequel il exerce son industrie ne l’est pas ou ne l’est plus.

Etudiez la Cour et connaissez la ville.

Excellent conseil ! Mais où prendre ici la ville et la Cour ? Si la vie des sociétés antiques se passait, toute hors de la maison, la vie moderne se passe au dedans. C’est au dedans que sont les mœurs, c’est au dedans qu’est la famille, au dedans nos relations, nos intérêts, notre humeur particulière, nos habitudes et toutes les complaisances que nous avons pour nous-mêmes. Les véritables ridicules sont pour la maison. Une fois dans la rue, nous prenons tous un même air de visage et une commune allure. Il y a donc deux genres de comédie bien différents : la comédie en plein air et la comédie à porte close ; Boileau n’aurait pas dû les confondre l’une et l’autre. Qu’il préférât *Le* *Misanthrope* aux *Fourberies de Scapin*, je le conçois ; Molière pensait apparemment comme lui ; c’est pour cela que Molière faisait les deux parts bien tranchées, ne mêlait pas le bouffon à la haute comédie, ni la haute comédie au bouffon, et ne pensait pas déchoir en excellant dans les deux genres.

On voit bien ce qui importune l’auteur de l*’Art poétique*, ce n’est pas seulement Térence qu’il considère, c’est Racine qui le regarde.

Songeons d’abord que l’*Art poétique*, où se trouve cette singulière conclusion, parut imprimée pour la première fois en 1674, c’est-à-dire un an

Après qu’un peu de terre obtenu par prière

Pour jamais sous la tombe eut enfermé Molière.

Jusque-là, entre ses deux amis, ou brouillés avec éclat ou à peine réconciliés en apparence, Boileau avait su garder une neutralité courageuse et la faire respecter par Racine lui-même ; mais, Molière mort, quand il se trouva seul vis-à-vis de l’auteur d’*Alexandre*, devenu l’auteur de *Mithridate*, mais toujours fidèle (Racine, bien entendu) à ses inimitiés, pour ne pas dire à ses ingratitudes, Boileau n’eut plus autant de fermeté à se défendre contre un despotisme littéraire plus violent que le sien. Pradon semble insinuer qu’il avait eu peur de Molière[[467]](#footnote-467) ; peut-être avait-il plus peur de Racine et n’osa-t-il pas devant lui mettre sans restriction Molière au premier rang.

Comment d’ailleurs entendre le premier rang ? Quand il s’agit du poème comique, entre quels rivaux ? Les modernes seuls, ou les modernes et les anciens pris ensemble ? Mais Boileau avait sa gageure à soutenir ou, si l’on aime mieux, sa grande doctrine à faire triompher, son dogme de la préexcellence des anciens sur les modernes. Accorder que Molière eût remporté le prix de son art sur tous les poètes et tous les siècles réunis, c’était pour lui trahir la foi de son enseignement, c’était manquer de respect envers l’autorité et se rendre complice d’un autre manque de respect, celui que Molière avait commis envers Térence, en introduisant dans l’élégante économie de son *Phormion* une bastonnade de Tabarin.

Jeu joué d’érudits que tout cela, bouffissures de commentateurs et paradoxes de critiques. Boileau n’était pas si dupe qu’il voulait avoir l’air de l’être, et il savait fort bien que, pour être mets de délicats, l’agréable et le fin de Térence n’en manqueraient pas moins de saveur pour les estomacs du public français. Le jour où Molière s’avisa de donner du Térence à ses auditeurs, il ne le traduisit pas, il le fit lui-même, et ce fut un chef-d’œuvre d’esprit, de ruse et d’amour : *L’École des maris*. Le jour où il la trouva dans Térence, il l’y prit et ne crut pas déshonorer le poète latin en faisant servir sa fable à encadrer, entre autres scènes, une scène célèbre de la parade ; il crut rehausser et rehaussa la parade étincelante en lui donnant pour cadre une action de la comédie antique, et pour acteurs ceux du plus gracieux esprit qui ait mis la jeunesse et l’amour sur la scène.

Prenons donc Scapin au sérieux, non seulement Scapin, mais les deux pères, mais les deux filles que Molière a empruntés à Térence ; voyez ce que devient une intrigue, ce que deviennent des personnages de théâtre transportés sur une autre scène et parmi d’autres mœurs, avec les mœurs romaines.

Dans *Phormion*, tout est intéressant et vrai. Sans cesse, dans *Les* *Fourberies de Scapin*, tout passe la mesure du possible et la crédulité permise.

Quels sont ces deux barbons de la comédie qui partent en voyage, chacun de son côté, laissant derrière eux deux fils de vingt ans, à qui confiés ? À deux valets dont l’un est un fourbe, disons tout de suite un escroc de profession, dont l’autre est un apprenti coquin, qui n’aspire qu’à travailler sous un illustre, au risque de se brouiller lui-même avec la justice.

A Rome, l’esclave était précepteur de la jeunesse patricienne ; elle en périt, à la bonne heure ; mais dans la société moderne, c’est bien assez que le valet soit valet complaisant ; qui songe à en faire un mentor ? Aussi, nos deux mentors, Scapin et Silvestre n’ont-ils eu garde de remplir consciencieusement leurs fonctions et se sont-ils entendus tacitement avec leurs Télémaque pour ne pas les gêner, à charge de revanche.

Les valets rencontrent quelquefois leurs maîtres, mais ils ne se rencontrent pas l’un l’autre. Scapin et Silvestre ont l’air de revenir eux-mêmes de voyage, à moins qu’ils ne reviennent de prison. Ils se retrouvent, Scapin sans savoir ce qui s’est passé chez le fils de famille dont Silvestre a la garde, Silvestre sans s’être mieux informé de ce qui regarde le jouvenceau dont Scapin est le gouverneur.

Jusque-là les choses ont été au gré de tout le monde, Molière traduisant ou imitant Térence : Octave s’est marié avec une pauvre fille venue de l’étranger, qu’on lui a fait voir par hasard pleurant sur le corps de sa mère encore chaude de la vie éteinte ; Léandre de son côté s’est épris d’une autre fille inconnue, enlevée enfant par des Egyptiens qui ont eu l’honnêteté de n’en pas trafiquer encore, mais qui la lui vendront s’il est en mesure de la leur acheter.

Et tout cela se passe à Paris ? Pas précisément : sur la question de lieu, Molière s’est trouvé pris d’un scrupule. La pièce de Térence se passant à Athènes, à cause des aventures de mer, Molière a mis la sienne à Naples pour avoir un port, et aussi pour faire plaisir à M. de Modène.

Mais Naples ou Paris, une invraisemblance de moins sur l’invraisemblance générale, qu’importe ? Qui s’enquiert s’il est plus aisé à une galère turque de capturer un jeune homme dans le golfe de Naples que d’écumer la Seine au port Saint-Nicolas ? C’est le caractère des *Fourberies de Scapin* — il faut prendre la chose comme elle est — que rien n’y ressemble à la vérité, pas plus la vérité que le reste. Les pères n’y ressemblent pas à des pères, les fils n’y ressemblent pas à des fils, ni les précepteurs à des précepteurs, et le port de Naples n’y ressemble pas plus à un port qu’à un carrefour quelconque au milieu des rues.

Si nous allons jusqu’au dénouement, le fantastique redouble. L’impossible ne se dissimule qu’à la faveur de l’obscurité. Si l’on avait compris dès le début l’histoire de l’orpheline étrangère qu’a épousée Octave, si l’on se rappelait, au moment où Géronte retrouve sa fille en elle, que la mère qu’elle a perdue était la première femme de Géronte, qu’elle s’est mariée un mois à peine après la mort de sa mère, et que Géronte apprend à l’instant même la mort de sa femme, comment souffrirait-on que le père et la fille ne donnent pas une larme à ce deuil commun, et que tout n’en finisse pas moins à la joie de tout le monde ?

Encore une fois, Molière a fait du *Phormion* tout ce qu’il en pouvait faire, le champ donné aux ruses et aux stratagèmes d’un maître de la grande industrie, la carrière ouverte aux exploits d’un nouvel Empereur des Fourbes, Scapin, premier du nom, troisième héros de la dynastie du grand Mascarille.

(À suivre)

Edouard THIERRY.

## Edmond Révérend du Mesnil : Pierre Pocquelin, directeur de la Compagnie des Indes

source : « Pierre Pocquelin, directeur de la Compagnie des Indes », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome VII, no 81, décembre 1885, p. 271-277.

[1885

Château de Daron, le 7 novembre 1885.

Monsieur le Directeur,

Me voilà incidemment mis en cause par M. Aug. Baluffe dans une très longue note de l’article qu’il vient plaisamment d’intituler *Molière-sans-le-Sou*.

Ne reproche-t-il pas à M. du Monceau d’accorder « quelqu’autorité » à mon livre *La Famille de Molière et ses représentants actuels* ? C’est un peu fort !…

Il est clair que je n’ai nulle prétention de ne point y avoir commis d’erreurs : mon œuvre est l’essai d’une tâche que beaucoup d’autres n’ont pu accomplir jusqu’au bout[[468]](#footnote-468). M. Beffara, à qui nous devons tant, n’a pu arriver à établir entière la filiation des Pocquelin, comme l’attestent les notes qu’il a laissées dans ses manuscrits, acquis par la Bibliothèque Nationale : *Hommages à Molière*, *Regnard*, *Lully*, etc. (FR. *nouv*. *Acq.*, *100*3 à 1008).

Quant à nous, nous avons tenté de faire plus, et nous avons fait imprimer deux petits volumes sur ce sujet[[469]](#footnote-469) : nous avons au moins le mérite d’avoir été le premier à le faire. C’est pourtant cet essai qui nous vaut l’algarade de M. Baluffe reprochant à M. du Monceau d’avoir dans le no 79 du *Moliériste* (octobre 1885) qualifié Pierre Pocquelin, marchand mercier, époux de Marie Brochant, de *Directeur de la Compagnie des Indes,* « à laquelle il ne fut qu’"intéressé"d’après les termes de ses propres lettres ». — « C’est, je crois, écrit M. Baluffe, M. Du Mesnil, auteur d’une généalogie des Poquelin, qui a *le premier* qualifié Pierre Pocquelin de « directeur » de la dite Compagnie. Or, le même M. Du Mesnil qui, d’après cela, a *quelque autorité* auprès de M. du Monceau, donne à « Jean-Baptiste » marié en « 1649 » un enfant « François » né « vers 1688 ».

En attendant que M. Baluffe publie ces lettres de Pierre Pocquelin qu’il n’a pu insérer dans sa note, examinons si, oui ou non, ce dernier fut ou put être Directeur de la Compagnie des Indes.

Sans doute, si nous possédions en notre bibliothèque, des ouvrages spéciaux sur cette matière, la question serait vite éclaircie ; mais, dans notre solitude du Brionnais, nous n’avons ni la *Relation de rétablissement de la Compagnie Française des Indes Orientales*, de Carpentier, 1666, ni l’*Histoire des Indes Orientales*, de Souchu de Rennefort, 1668, ni tout autre ouvrage de ce genre : loin des grandes bibliothèques et des dépôts publics, nous ne pouvons dire que ce que nous savons de cette grande affaire.

L’association commerciale, dite Compagnie des Indes Orientales, fut fondée en 1664 par Colbert, qui lui fit obtenir un privilège exclusif de cinquante années. Le Roi, au dire de Moréri[[470]](#footnote-470), y ajouta la propriété et seigneurie de toutes les terres et îles qu’elle pourrait conquérir sur les ennemis de S. M. ou qu’elle pourrait occuper, même la propriété de l’île de Madagascar ou de Saint-Laurent.

Quant aux subventions en argent, elles ne manquèrent pas aux associés : « Elle reçut, dit Voltaire dans ses Fragments sur l’Inde[[471]](#footnote-471), les privilèges les plus étendus, et le Roi l’aida de quatre millions tirés de son épargne, lesquels en feraient huit d’aujourd’hui[[472]](#footnote-472) », et dans *Le Siècle de Louis XIV*, p. 237, le même auteur parle de « six millions » et ajoute que le Roi « invita les personnes riches à s’y intéresser. Les Reines, les princes et toute la Cour fournirent deux millions en numéraire. Les cours supérieures donnèrent douze cent mille livres, les financiers deux raillions, le corps des marchands six cent cinquante mille livres. Toute la nation seconda son maître ».

Avec ces énormes avances, la Compagnie s’organisa : Moréri va nous dire comment elle était administrée : « La direction générale des affaires de cette société se tient à Paris et est composée de vingt et un directeurs, douze de la ville de Paris et neuf des provinces ; et il y a des chambres de direction particulière de cette Compagnie dans les autres villes du royaume ».

Est-il maintenant surprenant que Pierre Pocquelin, sans doute déjà riche, en tout cas *mercier* de la ville de Paris[[473]](#footnote-473), ait fait partie du nombreux personnel dirigeant cette grande affaire ? M. Baluffe avoue qu’il y fut *intéressé*, mais les documents suivants, que nous empruntons à l’excellent *Dictionnaire critique* de Jal, attestent que Pierre Pocquelin était l’*un des plus intéressés* à cette grande entreprise.

Le 21 janvier 1665, Pierre Pocquelin écrivait de Dunkerque à Colbert pour le remercier de ses bontés pour toute la famille Pocquelin[[474]](#footnote-474), lui parler « du rétablissement du commerce et négoce de Dunkerque », et lui dire qu’il « a pris un intérêt dans l’achat qu’ont fait quelques personnes de vaisseaux », et aussi que les Pocquelin ont « outre cela TROIS VAISSEAUX À EUX ».

Et cette lettre écrite de Madrid au même ministre deux ans avant, le 25 mai 1663, par l’archevêque d’Embrun, ne doit-elle pas concerner le même Pierre Pocquelin, puisque déjà lui ou les siens avaient trois vaisseaux pour commercer :

Monsieur, j’avais déjà beaucoup de considération pour les intérêts de M. Poquelin qui fait ici un assez bon trafic de nippes de France, mais j’en aurai un soin très particulier, sachant que vous lui donnez votre protection, ainsi que j’espère qu’il pourra vous le témoigner par les offres que j’ai faites à son correspondant de tout ce qui pourrait dépendre de moi sans aucune réserve.

Plus tard, Philippe Pocquelin, fils de notre Pierre, marchand rue de la Truanderie, alloua à la Compagnie de Guinée un navire, ce qui donna matière à un contrat d’affrètement passé le 22 mai 1688, chez Me Maignain, notaire à Paris.

Nos Pocquelin étaient donc de vrais *armateurs* et devaient faire de beaux bénéfices, car la Compagnie prospéra à l’origine : il n’est donc pas surprenant que tous trois, Robert, Pierre et Jean-Baptiste Pocquelin, purent prêter, en 1664, la somme de 100 000 livres, énorme pour l’époque[[475]](#footnote-475), au prince de Conti. Mais vraiment le comédien Molière, qui en 1654 n’avait encore fait jouer qu’une grande pièce, *L’Étourdi*[[476]](#footnote-476), et était au cours de ses pérégrinations en province, pouvait-il contribuer à ce prêt ? Sans que nous croyons qu’il ait été alors *sans-le-sou*, M. Baluffe nous permettra de douter, jusqu’à plus ample informé, qu’il ait pu prêter tout ou partie de cette très grosse somme de 100 000 livres.

Avons-nous maintenant besoin de dire que cette qualification de Directeur de la Compagnie des Indes, nous l’avons prise d’un document, nous ne dirons pas authentique, mais exact, *fait sur les papiers de famille*, la *Généalogie extraite d’un Tableau des alliances de la famille Brochant*, existant dans les collections de la Bibliothèque Nationale, (Série M, numéro 572, pièce 34) : ce document, M. Baluffe l’eût trouvé, s’il avait daigné lire *La Famille de Molière*, à la page 64 des *Pièces justificatives* de notre livre.

Nous n’avons plus qu’à prier M. du Monceau de faire une recherche à ce sujet aux Archives Nationales, dossier de la Compagnie des Indes : M. du Monceau la fera quelque jour, n’est-ce pas, Monsieur le Directeur ? Car nous, nous sommes trop loin de Paris pour faire le voyage exprès.

Quant à la date de naissance de François Pocquelin, l’année 1688 est une erreur pour 1668 : nous l’avouons, maintenant que nous savons que le « conseiller référendaire à la Cour des Comptes, qui mourut à Yvry le 11 mai 1772 », s’appelait Pierre Antoine, surnommé de Bois Fouré, et qu’il était fils de Pierre Pocquelin, marié à Marie Suisse : Pierre Antoine eut pour femme Barbe des Godets ; on ne lui connaît point d’enfants.

Jean-Baptiste Pocquelin, l’associé de Pierre, l’*un des Directeurs de la Compagnie des Indes*[[477]](#footnote-477), demeurant sur le territoire de Saint-Jacques-la-Boucherie, fiança, le 19 septembre 1649, avec Anne de Faverolles, fille de Nicolas et d’Anne Garraud ; ces fiançailles, dit M. Jal, eurent lieu chez M. de Faverolles, par permission de l’official de Paris ; le mariage fut béni le 21 septembre suivant, à Saint-Eustache.

Leurs enfants furent au nombre de plus de cinq, car nous connaissons :

1o Agnès Pocquelin, baptisée le 20 janvier 1659, mariée le 29 juillet 1683, à Pierre de Loynes, écuyer, seigneur de Parassi ;

2o *Jean-Baptiste Pocquelin*, baptisé le 23 mars 1660, marié le 3o août 1668 avec Marie Bosc ;

3o Robert, le 16 mars 1661, tenu par Robert Poclin (*sic*), marchand bourgeois de Paris : il mourut le 2 avril suivant ;

4o Marie-Anne, le 3 mars 1662, présentée par Pierre Pocquelin et Marie Pocquelin, femme de Charles Maillet, marchand ;

5o Louis, le 11 octobre 1664 : marraine, Marie Lempereur, veuve de feu Louis Poclin, vivant marchand ;

6o Charles-Henri, né vers 1666, correcteur des comptes, qui continua cette branche des Pocquelin ;

7o François, né vers 1668, auditeur des Comptes.

Ma lettre est, hélas ! trop longue : si, au moins, elle me remettait en grâce avec M. Aug. Baluffe ; car il en sait plus que moi peut-être, mais il ne pardonne rien !

J’avoue que je suis de l’avis de notre Maître à tous, même en fait de discussions littéraires ou historiques :

[…] Les cœurs généreux

Ne mettent point les gens en compromis pour eux[[478]](#footnote-478).

Recevez, Monsieur et cher Directeur, l’assurance de mes sentiments de particulière estime.

E. RÉVÉREND DU MESNIL.

title : Choix d’articles relatifs à Molière (1886)

creator : Le Moliériste : revue mensuelle

copyeditor : Léa Delourme (OCR, Stylage sémantique)

publisher : Université Paris-Sorbonne, LABEX OBVIL

issued : 2016

idno : http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/moliere/molieriste\_articles-1886/

source : *Le Moliériste : revue mensuelle*, publiée par G. Monval, Paris, Librairie Tresse et Cie, 1879-1889 ; rééd. Slatkine Reprints, Genève, 1967, 10 vol. Source : [Gallica](http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb32817823s/date).

created : 1886

language : fre

# Tome VII, numéro 82, janvier 1886

## Édouard Thierry : *Les Fourberies de Scapin* (*deuxième article*)

source : « *Les Fourberies de Scapin* (2ème article) », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome VII, no 82, janvier 1886, p. 291-299.

[1886

Scapin ! Toute la pièce est dans son rôle. Les autres personnages ne sont là que pour lui donner la réplique. Les jeunes gens, il les aime et les sert. Les vieillards, il les dupe, il les daube, il leur subtilise leur argent, mais sans profit pour lui-même, d’autant plus généreux qu’il n’a rien à y gagner que la corde. Si étranges que soient leurs aventures aux uns et aux autres, peu importe, pourvu qu’il s’en, démêle, et plus elles sont fabuleuses, plus il triomphe en pleine fantaisie.

Folie de carnaval, comme en donnent volontiers les théâtres pour répondre à la gaîté des beaux jours entre mai qui commence et juin qui s’achève ; mais quand Molière s’amuse à la mascarade, il ne manque pas l’occasion de dire les vérités hardies qui se lancent impunément sous le masque. C’est le bon côté de la folie qu’elle peut être le déguisement de la sagesse, et qu’elle lui permet ce que celle-ci ne saurait hasarder à visage découvert. Un des plus grands dangers de *Tartuffe* a été le rôle de Cléante, et si Alceste n’a rien eu à redouter en le prenant de haut avec son siècle, c’est justement parce qu’il le prenait de trop haut avec tout son siècle et de manière à passer pour un original, autrement dit, un ridicule.

Alceste étant à une extrémité, Scapin est tout juste à l’autre, au point où les extrémités se touchent. C’est pour cela qu’il a même licence, s’il ne se licencie pas encore davantage en sens contraire. Tous deux s’attaquent à cette terrible procédure du dix-septième siècle qui est la prébende des officiers de justice, le dédale propice aux pièges de la chicane, la lente destruction entretenue dans les familles.

Alceste perd son procès contre tout droit ; mais Philinte n’en accuse que sa négligence à solliciter ses juges, et lui-même ne s’indigne que contre les manœuvres de sa partie. Pas un mot de la magistrature. Un homme comme Alceste doit y être bien apparenté. S’il a des amis, c’est dans la bonne robe. Scapin, lui, est bien plus à l’aise vis-à-vis de la justice, on Ta toujours connu brouillé avec elle. Quoi qu’il en puisse dire, son inimitié l’honore et il se revanche sans l’offenser. Aussi, comme il s’en donne à cœur joie ! Comme il lui prouve qu’il Ta bien étudiée, et qu’il a passé par tous ses degrés de juridiction ! Comme il les lui apprend à elle-même, si par hasard elle les ignore ! Comme il est au fait de sa pratique ! Comme il éclaire de détours en détours le labyrinthe obscur de l’enfer des Plaideurs ! Jamais rien de plus fort, rien de plus indiscutable et de plus décisif n’a été dit contre les formalités et les lenteurs des tribunaux, la multiplicité des actes judiciaires, les mains toujours tendues au seuil de toutes les instances, de tous les suppléments d’instances ! Et la magistrature, qui a failli se fâcher pour bien moins des gaîtés de Racine, ne songe qu’à s’amuser de celles de Molière. Lesage viendra plus tard, qui semblera tout oser dans un temps où le respect sera perdu, et Lesage ne fera que répéter Scapin. Seulement Lesage est amer et Scapin ne l’est pas. C’est un coquin d’heureuse nature, à qui l’on pardonne tout pour sa prouesse et pour sa bonne humeur. Aussi bien, de quoi lui en voudrait-on ? De ce qu’il est homme consolatif, comme il le dit lui-même ? Mais c’est là sa grande vertu. Au milieu du désespoir des quatre amants, dans les moments de crise où ils ne sont plus capables que de se décourager ensemble, Scapin paraît, et la confiance de renaître. Il était bien un peu las de jouer à ses dépens le rôle de la Providence en manteau de taffetas ; il avait fait serment de ne plus se mêler du monde ; mais si peu qu’on le prie et qu’on le regarde doucement avec deux beaux yeux, il se laisse vaincre, l’amour du prochain prend le dessus, et le voici tout prêt à redevenir Scapin comme devant. Il l’est redevenu. Ses yeux pétillent. Son génie se rallume. L’artiste renaît et s’est déjà transformé. Une leçon à Octave pour lui apprendre à recevoir, sans se laisser désarçonner, le premier choc de son père : Le voyez-vous ? L’entendez-vous ? Ou plutôt, voyez-vous, entendez-vous le bonhomme Argante ? Scapin en a si bien pris le masque et la voix que le pauvre Octave perd les étriers tout de suite. Décidément, il faudra se passer de lui. Et de qui Scapin ne se passerait-il pas ? Pour qui le fameux « Moi ! » de Médée a-t-il été fait, si ce n’est pas pour Scapin après elle ? Quand vient le véritable Argante, le fourbe n’a pas encore fait son plan ; mais il va le composer en se tenant aux écoutes. Les lignes de son rôle établies, il entre en scène, prend sa réplique, détourne la canne du vieillard, toujours levée sur Silvestre, se porte caution pour son camarade, ni plus ni moins qu’un honnête homme, et commence par étonner le père avec un joli mensonge à la façon du mariage forcé qu’improvise le Dorante de Corneille.

Colère étonnée est à moitié désarmée ; mais, dame ! On n’a pas toujours le choix de ses moyens. Pour excuser Octave, Scapin a été obligé de charger Léandre en se réservant de le justifier plus tard ; malheureusement le temps lui manque pour éclairer son jeu, et Léandre qui se croit trahi par un valet infidèle exige de lui, l’épée sur la gorge, une confession complète.

La situation est critique. Un mouvement de Léandre, et c’en est fait de Scapin, tué par qui ? Par un ingrat. Mais quoi ? Cet ingrat est son Léandre et il a le droit d’être ingrat, comme il a le droit d’être fou, puisqu’il est amoureux, et Scapin qui tremble de tout son corps ne lui en veut pas davantage. Mais, tout à coup, le vent tourne ; ce n’est plus sur Scapin, c’est sur qui voulait le tuer, c’est sur Léandre et Zerbinette, c’est sur Octave et Hyacinthe qu’est l’orage ; en un moment le reste est oublié. On se noie, Scapin se jette à l’eau et ramène nos jeunes gens à terre. Il est un sauveur, c’est sa gloire et son industrie. Ses moyens, n’y regardons pas de trop près. La moralité n’est pas bien le fait des gens de son pays ; mais quel virtuose et quel improvisateur ! Comme il enveloppe la dupe qui l’écoute ! Comme il la serre ! Comme il la presse ! Comme il s’est bien tracé le chemin par lequel il doit la conduire, et comme il la mène sûrement à son but ! Comme avec la fameuse galère du Turc, l’histoire du frère à équiper, la note à payer des frais de justice, il vous tire des entrailles des deux vieillards les 500 écus d’Octave marié avec son Hyacinthe, et les deux cents pistoles de Léandre destinées au rachat de Zerbinette

N’y a-t-il pas quelque autre scène à entreprendre pour ce grand acteur de la *commedia dell’arte*? Demandez, pendant qu’il est en verve. Il vous jouera sous jambe qui vous voudrez ; aussi bien, en ce qui concerne nos deux couples amoureux, tout ce qu’il avait à faire est fait, le reste appartient au hasard ou à la Providence. Que Nérine rencontre Géronte à la fin du 3e acte ou du second, il n’importe guère. Les reconnaissances pouvaient avoir lieu ici, tout comme ailleurs, on en tient si peu de compte, et des mariages, à la suite ! Mais deux actes n’étaient pas un assez beau cadre pour la figure de Scapin. Il lui fallait plus d’air et plus d’espace. Molière voulait se donner un troisième acte à lui-même ; mais de quelle autre prouesse le remplir ? Il ne l’a pas été chercher bien loin. Il avait sous la main son Géronte, le vieillard qui avait valu à Scapin la belle peur que nous savons : mieux que cela ! L’humiliation d’accumuler maladresses sur maladresses, et d’avouer des peccadilles inférieures, qu’on ne lui demandait pas ; il a tout bonnement livré Géronte à Scapin, et Scapin a bâtonné le père dans le sac avec la permission du fils. Que voulez-vous ? C’est Scapin ! C’est la bouffonnerie grandiose, le burlesque à outrance. Mais, quand la vérité des mœurs et des caractères se joint à la folle invention, elles produisent ensemble un des effets les plus piquants de l’art, que n’a eu garde d’oublier la poétique moderne, et que j’ai déjà appelé le vrai dans l’impossible, le réel dans la fantaisie.

Que si, à toute force, on voulait excuser ce qui n’a pas besoin d’excuse dans une pièce de ce genre, l’énormité comique de Géronte rossé par le valet de Léandre, on remarquerait au moins que, des deux vieillards, Géronte est celui qui se vante d’avoir le mieux morigéné son fils, et que Molière a toujours montré sur la scène ce qu’il avait pu voir autour de lui, le manque de respect des fils comme conséquence de la rigueur des pères.

Quant aux jeunes gens, aimables et sans défense, gracieux et sans caractère, ce qui n’exclut pas les emportements et les excès de joie, au contraire ! Octave trop contraint, Léandre trop livré à lui-même, ils sont tels que les a faits une éducation différente, tels qu’ils devaient être pour se laisser prendre à deux espèces d’aventurières, vertueuses, Dieu merci ! Et leurs cousines par singulière fortune ! L’un à une orpheline pauvre l’autre à une fille trouvée par des Egyptiens, Octave à la touchante détresse d’Hyacinthe, Léandre à la gaîté étourdie de Zerbinette.

Zerbinette, c’était Mlle Beauval. Nous n’aurions pas d’autre preuve de son succès dans le *Bourgeois Gentilhomme*, que nous aurions le récit de Zerbinette. Si le rire éclatant de Nicole avec toutes ses variétés d’intention et tous ses épisodes n’avaient pas enlevé la Cour et la ville, Molière, à sept mois de distance, ne lui eût pas cherché un grand air de bravoure noté encore une fois pour toutes les gammes du rire, et n’en eût pas été trouver — retrouver peut-être — le thème dans les bizarres contrepoints de Cyrano Bergerac.

Il ne faudrait pas croire cependant que *Scapin* produisît de grosses recettes. Le moment ne le permettait pas. Le Roi était en Flandres avec la Reine, et toute la noblesse de France avait suivi le Roi, le harnais sur le dos. Quand le Palais-Royal donna sa pièce nouvelle, Paris s’était transporté à Dunkerque. Les fêtes s’y mêlaient à l’activité des préparatifs de guerre : le 18 mai, fête donnée par le Roi sur le bastion pour l’achèvement des travaux ; le 19, le duc de Monmouth traité par le duc de Villeroy sous la tente ; le 21, revue de la gendarmerie ; le 22, grande course de chevaux hors de la porte de Niewport ; 23, revue des régiments qui avaient achevé les travaux ; 24, départ pour Binck et chasse sur la route. On apporte au Roi les clés de Binck ; 25, départ pour Charleroy, dîner dans la prairie, régal offert par le prince de Condé dans un jardin à Armentières. Auprès de tout cela, Paris était dans le calme, et pour tout évènement du 24, avec la première représentation des *Fourberies de Scapin*, le P. François Maria Rhini de Politio, général des trois ordres de Saint-François, visitait le grand couvent de Picpus.

*Les* *Fourberies de Scapin* se présentèrent accompagnées du *Sicilien*, le prix des places modestement au simple, et la chambrée ne monta pas plus haut que 545 l. 10 s.

Même spectacle pour la seconde représentation. Le chiffre descendit de 105 livres ; mais l’effet avait été excellent. C’était un succès, le succès d’une pièce en trois actes, qui ne pouvait pas faire une salle comble après tout ; on ne comptait donc que sur des recettes honorables, et pour avoir tout ce que la pièce nouvelle pouvait rendre, le meilleur moyen n’était pas d’y ajouter un appoint inutile, c’était de lui laisser faire à elle seule les honneurs de l’affiche. À la troisième représentation, *Le* *Sicilien* supprimé, la recette se releva. Elle dépassa de cinquante-six ivres celle du premier jour. C’était le vendredi 29, bon augure pour le dimanche, et, le dimanche en effet, le spectacle fit sept cent cinquante-six livres. *Les* *Fourberies* étaient une véritable pièce de dimanche, tant que la chaleur n’emmènerait pas aux champs le commerce de Paris.

Le dimanche 7 juin, 612 livres ; le dimanche 14 737, oscillations de la température. Entre les deux, un peu plus de vie parisienne. Le 8, réception de Bossuet à l’Académie française, grand dîner et excellente musique chez Mme de Montausier, en l’honneur du Dauphin qui lui faisait visite avec son gouverneur, Mme de Montausier ayant été quelque temps indisposée. Les répétitions de *Psyché* commençaient. Molière voulait que la pièce fût prête pour le retour de l’armée.

Il aurait fallu que *Scapin* pût aller jusque-là ; mais à partir du 14 juin, les recettes baissèrent ; celle du dimanche 21 descendit à 370 livres, celle du 23 à 143 liv. 5 s. celle du dimanche 28 ne se releva que jusqu’à 305, et ce fut fini. Le Palais-Royal fit la première semaine de juillet avec *Le* *Bourgeois gentilhomme*. Clôture du 7 au 12. Il y avait une raison ou un prétexte, les derniers moments du duc d’Anjou, second fils du Roi Louis XIV, enfant de trois ans, mort le 7 juillet après six mois de fièvre lente.

Ce jour-là même, dans l’église des Récollets, en présence du Dauphin et de sa sœur, Bossuet bénit une cloche qui reçut le nom de Louise et qui sonna bientôt les funérailles du petit frère.

Deux jours plus tard, le Roi et la Reine de retour descendaient à Versailles attendant que la mort fût sortie du château de Saint-Germain, pour ne pas se rencontrer avec elle. Ils y rentrèrent le lendemain dans l’appareil de la souveraineté humaine : « Le Roi, dit la Gazette, terminant ainsi son voyage, après avoir donné en chaque place les ordres nécessaires pour faire jouir ses peuples d’une parfaite tranquillité. »

Le 16, comme pour reconnaître que Dieu seul est le maître de la vie et que la science des médecins n’a pas à rendre compte de la mort, le Roi accorda au sieur Daquin, premier médecin de la Reine, l’abbaye de Saint-Serge d’Angers pour son fils, l’abbé de Mouille. Il faisait encore bon d’appartenir à la Faculté, en dépit de Molière.

Le 17 et le 19, le Palais-Royal essaya encore deux représentations de *Scapin* sans avoir lieu de s’apercevoir que la campagne était terminée. Ce n’était pas le deuil de la Cour, s’il y eut deuil, qui lui faisait du tort, c’eût été plutôt la grande fête que Monsieur donnait le 17 à son frère dans sa maison de Saint-Cloud, et puis enfin, tout le monde avait besoin de repos après le voyage. Molière ferma de nouveau son théâtre et pressa les dernières répétitions de *Psyché*.

Edouard THIERRY.

## Paul d’Estrée : Version nouvelle d’une anecdote connue

source : « Version nouvelle d’une anecdote connue », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome VII, no 82, janvier 1886, p. 313-314.

[1886

C’est dans *Le Secret d’apprendre la langue française en riant*[[479]](#footnote-479) publié en 1681, que j’ai trouvé cette épreuve avant la lettre d’une anecdote qui parut, plusieurs années après, mais avec des variantes diverses, dans le *Menagiana* et dans la biographie de Grimarest.

Encore la date de 1681 n’indique-t-elle que la seconde édition de cette sorte de grammaire franco-allemande, composée par un certain Menudier, « professeur dans l’illustre collège » de la ville de « Bareuth » (lisez Bayreuth) qui préludait ainsi à des destinées plus illustres encore.

Le texte allemand est en caractères gothiques ; seul le mot de *Molier* est en caractères romains. Le texte français est en regard du texte allemand : nous le donnons tel qu’il est, et sans commentaires, laissant au lecteur le soin de relever les inexactitudes et les erreurs, mais aussi les particularités intéressantes qui le distinguent des versions classiques :

Molière ayant fait, et représenté une comédie intitulée le *Tartuffe,* le Premier Président le fit venir chez lui, et lui dit, en lui montrant cette comédie imprimée : Qui est l’auteur de cette pièce ? — Moi, répondit hardiment Molière. — Mais pourquoi, reprit le Président, écrivez-vous contre les Ecclésiastiques ? — Monseigneur, repartit le comédien, mon dessein n’a point été d’écrire contre eux, mais contre les hypocrites. — Molière, Molière, vous vous trompez fort, si vous prétendez vous moquer de moi. Ne vous fiez pas tant une autre fois à vous-même et vous souvenez que l’esprit est souvent comme ces feux-follets qui nous éclairent pour nous conduire dans le précipice. Cependant je vous défends de jamais représenter cette comédie.

Quelques jours après, ce comédien étant au Louvre, le Roi lui dit : Molière, d’où vient que tu ne joues plus le *Tartuffe*? — Sire, répondit-il, je le voudrais bien, mais Monsieur le Président ne veut pas qu’on le joue !

Paul D’ESTRÉE.

## Louis Audiat : Le marquis de Jonzac

source : « Le Marquis de Jonzac », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome VII, no 82, janvier 1886, p. 315-316.

[1886

Le marquis de Jonzac, correspondant et ami de Chapelle, habitant de Jonzac et résidant à Cognac, beau-frère de Roger d’Esparbès de Lussan, était Léon de Sainte-Maure, comte de Jonzac, baron puis marquis d’Ozillac, seigneur de Mosnac et de Fléac, fils de Geoffroy de Sainte-Maure, seigneur de Mosnac, Ozillac et Fléac, et de Vivienne de Polignac d’Escoyeux. Il avait épousé, le 30 janvier 1622, Marie d’Esparbès de Lussan, fille du maréchal de France qui mourut à Cognac le 14 juillet 1654, et fut enterrée dans l’église Saint-Léger. C’est pour lui que Louis XIII érigea (décembre 1623) la baronnie d’Ozillac en marquisat ; et depuis, par courtoisie, on n’appela plus que marquis de Jonzac le comte de Jonzac, marquis d’Ozillac. Il fut mestre de camp d’un régiment d’infanterie en 1627 et prit en cette qualité part au siège de La Rochelle ; puis capitaine de cent hommes d’armes, gouverneur de la ville et du château de Cognac en 1633 et, la même année, lieutenant général des armées du roi. Quand, en novembre 1650, le prince de Condé menaça d’assiéger Cognac, Jonzac s’y rendit aussitôt (3 novembre) avec « soixante chevaux et quelque infanterie qu’il mit dans le château. » Soupçonné de pencher pour le prince, il était surveillé par les habitants, et pourtant il fit bravement son devoir et contribua pour sa part à la levée du siège, évènement mémorable dans les annales de la petite ville. Il fut fait chevalier du Saint-Esprit le 3 novembre 1661, et mourut dix ans après, le 22 juin 1671.

Son fils Alexis de Sainte-Maure, marquis de Jonzac et d’Ozillac, premier écuyer de Monsieur, mestre de camp du régiment de Jonzac, lieutenant général des provinces de Saintonge et Angoumois, avait, en 1661, épousé Suzanne Catelan, dont le père, François Catelan, très riche financier, conseiller d’Etat et intendant des finances, a donné son nom au pré Catelan.

Ainsi la maison de Sainte-Maure et la province de Saintonge auront donné deux amis à Molière, le marquis de Jonzac dont il vient d’être parlé, et Charles de Montausier, duc et pair, un des originaux du *Misanthrope*, que dans un article du *Bulletin* de la société des Archives de Saintonge et d’Aunis, M. Jules Pellisson, bibliothécaire à Cognac, a montré bien et dûment né en Saintonge, en dépit de tous les biographes qui placent son berceau à Paris ou en Touraine, au château de Sainte-Maure.

Louis AUDIAT.  
Président de la Société des Archives historiques de la Saintonge et de l’Aunis.

# Tome VII, numéro 83, février 1886

## Henri de Lapommeraye : Les gloires nationales

source : « Les gloires nationales », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome VII, no 83, février 1886, p. 326-327.

[1886

Aimer Molière ! Savez-vous que peu à peu cela devient une action répréhensible ou ridicule ? Sous prétexte qu’il y a quelques personnes qui poussent jusqu’à l’idolâtrie leur passion pour Molière, on a créé une nouvelle espèce de maladie qu’on a qualifiée du nom de « moliérisme » ou de « moliérolâtrie », et qu’on s’efforcera quelque jour de présenter comme une variété de gâtisme. M. Bergerat est le plus fougueux et le plus acharné de ces aliénistes qui voient des aliénés dans tous les moliéristes, et il s’écrie : a Est-ce qu’on ne pourrait pas aimer Molière avec calme ? »

Eh bien, non, il ne faut pas aimer Molière avec calme, et, d’accord avec Sainte-Beuve, j’affirme qu’aimer Molière, même à la folie, c’est non-seulement se procurer des joies délicieuses, mais c’est encore se rendre meilleur, plus intelligent et plus fort. L’aimer avec calme, c’est s’exposer à avoir des préférences injustifiées en matière littéraire, et à écrire des phrases comme celle-ci, qui contient tout simplement une grosse hérésie : « La Comédie aux cent actes divers, de La Fontaine, laisse loin pour l’observation, le style et la poésie, toute l’œuvre de Molière. »

Si admirateur qu’on soit de La Fontaine, on ne doit pas se réjouir de voir sacrifier, au profit du grand fabuliste et si cavalièrement, le grand auteur comique.

Donc, il faut aimer Molière passionnément, et cette passion peut, sans exagération comme sans ridicule, s’étendre des œuvres à l’homme même. Oui, l’on aura beau plaisanter ceux qui ont compassion pour les misères morales de Molière, nous ne pourrons nous empêcher de penser que c’est un spectacle émouvant que celui des souffrances des hommes de génie, et, dans cette sympathie rétrospective, il y a un sentiment très juste, très généreux, car il est une des formes les plus nobles de la reconnaissance d’une nation, même de l’humanité, à l’égard de ceux dont elles sont fières.

Que ce soit matière à développements plaisants de se moquer des infortunes conjugales de Molière aussi bien que de ceux qui les déplorent, je le concède, et j’apprécie la malice des traits décochés par le trop spirituel Caliban ; mais il n’est ni si bête, ni si extraordinaire de s’apitoyer, même à deux siècles d’intervalle, sur ce martyre intime de l’homme qui travaillait à la gloire nationale, tout en endurant les tortures de la jalousie, tortures dont Molière a ri tout le premier, mais dont il a aussi pleuré plus d’une fois ; et de même que la satire bien venue de Caliban sur les idolâtries me divertit, de même je goûte les belles élégies sur les larmes des poètes, que ce soit les larmes de Racine ou celles de Molière.

Henri DE LAPOMMERAYE.

## Georges Monval : Notre Quinze janvier

*Le Moliériste : revue mensuelle*, tome VII, no 83, février 1886, p. 328-335.

[1886

Le sixième banquet des moliéristes a eu lieu le vendredi 15 janvier, 264e anniversaire de la naissance de Molière.

Déjà, la veille, les *Parisiens de Paris* avaient donné à leur réunion mensuelle le nom de *Dîner de Molière*, présidé par M. Sully-Prudhomme, de l’Académie française, dont le toast a été fort applaudi, ainsi que ceux de MM. Félix Barrias, Roger Ballu et Mesureur. Une cinquantaine de convives s’étaient réunis au restaurant de la Terrasse.

Vendredi, les moliéristes s’étaient donné rendez-vous au café Corazza. Deux surprises les y attendaient : un charmant menu dessiné par M. Merwart, (le buste colossal de Molière entouré de dîneurs lilliputiens), et une sanguine de Gillot très fidèlement reproduite par M. Lalauze.

A sept heures moins le quart, on s’est mis à table. M. Jules Claretie présidait, ayant à ses côtés MM. Halanzier et Cottinet. En face de lui, M. Ed. Thierry occupait le fauteuil du vice-président, entre MM. de Bornier et Mounet-Sully.

Voici, par ordre alphabétique, les noms des autres convives, dont le total s’est élevé, cette fois, à 69, soit 21 de plus que l’année précédente : MM. Aderer, Henri Allouard, Bayard, Beaufeu, Bessonneau, Bodinier, Bourgeois, Boysse, Cart, Et. Charavay, Clerh, Copia. Coquelin cadet, Dantan, Abraham Dreyfus, Ch. Drouet, Dubois de l’Etang, Raphaël Du-flos, Dupont-Vernon, Düpré fils, Erhard, d’Estrée, J. Favre, Gouget, Gueullette, J. Guillemot, Guilloire, d’Heylli, F. Hillemacher, Hœntschell, Jamaux, Jouaust, Lalauze, Larroumet, Leloir, Jules Lévy, Gabriel Marc, Maret-Leriche, Ch. Marie, Martel, de Marthold, Méliot, Merwart, de Montaiglon, Monval, Morand père et fils, Louis Noël, Ourback, Ed. Pasteur, Pâté, Ch. Read, Romain, Saint-Germain, Talien, Thoinan, Tiercelin, Truffier, Varat, M. Vaucaire, Vautrey, Violet et Gustave Worms, que la première lettre de son nom relègue à la fin de ce tableau comme sa modestie l’avait relégué à un bout de table, malgré les instances de l’organisateur du banquet.

S’étaient excusés : MM. P. Mesnard, Uzanne, Léman, Prud’hon, Garraud, Le Bargy, Couet, Meyer, Georges Petit, etc. M. Arsène Houssaye avait adressé la dépêche suivante à M. Monval :

Cher ami et chers amis,

Si je n’arrive pas à 6 heures moins un quart, c’est que le mur chinois de l’Impossible sera dressé devant moi.

En ce mois de janvier il faudrait trois bouches à chacun avec une forte en gueule. Présent ou absent, je bois à Molière, aux moliéristes, et au président du banquet, qui est trois fois mon ami.

Cordialement,

Ar. Houssaye.

Au milieu du repas, M. Jules Claretie, que son devoir appelait à la Comédie-Française, a lu l’éloquente allocution imprimée en tête de cette livraison, et que les bravos ont fréquemment interrompue.

La réponse improvisée de M. de Bornier a été fort applaudie, et le repas a continué.

Au dessert, M. Ed. Thierry a donné la parole à M. Mounet-Sully, qui a dit avec un charme exquis la *Soirée perdue* de Musset. M. Vaucaire a récité ensuite une poésie dont il est l’auteur, et M. Eugène Clerh s’est révélé poète dans l’aimable toast qu’il a porté aux absentes, et dont sa modestie ne nous permet de citer que la fin :

Mais, sans souci, Messieurs, des langues médisantes,

Que tous nos compliments s’envolent *aux absentes*,

Aux filles de Molière, aux Brohan, Jouassain,

A tout ce généreux et sémillant essaim

Qui sortit tout armé d’un cœur inépuisable

Et d’un cerveau profond. — À cette troupe aimable,

Reichenberg et Granger, Barretta, Samary,

Kalb, Crosnier, groupe heureux… quand le public a ri !

Vous, la gaîté, la joie, et l’honneur de la scène,

Riez toujours… sur les deux rives de la Seine !

Je n’en oublie aucune, en saurais-je oublier ?

Charmeuses, qu’en Molière on voit communier ;

Et je salue en vous, avec vous, l’auréole

D’un dieu toujours vivant, qui n’est point une idole !

M. Saint-Germain, très pressé d’aller cueillir des bravos à son théâtre, n’a pas eu le temps de dire la chanson qu’il avait composée pour la circonstance, et que nous sommes heureux de publier ici :

Le 15 Janvier.

Que n’a-t-on pas dit sur Molière

Et sur ses œuvres dont l’éclat

Jette encore plus de lumière

Qu’au siècle qui les révéla ?

C’est qu’il parle une langue claire

Qu’à l’esprit le bon sens souffla :

Comme la raison il éclaire,

Et rien ne fait passer cela.

C’est le consolateur suprême

Dont la gaîté charme toujours.

C’est le grand peintre que l’on aime

Dans les granges et dans les Cours :

Je ne connais pas d’épiderme

Que sa verve n’émoustilla.

Il naquit même un jour de terme…

Pour faire passer ce jour-là.

Ne pouvant attaquer sa plume,

Des disciples de Juvénal

Ont fait plus d’un méchant volume

Pour bien prouver qu’il jouait mal :

Et les rivaux que son génie

Déjà de son temps essouffla,

Disaient : « Mauvaise comédie…

Son jeu seul fait passer cela. »

Des hommes à l’esprit injuste

Ont beaucoup écrit, pour ternir

Le règne du monarque auguste

Dont se souviendra l’avenir.

Mais Louis eût été Tibère,

Néron, Claude ou Caligula,

Qu’il aurait suffi de Molière

Pour faire passer ce Roi-là.

Combien d’autres rêvant la gloire

N’auront récolté que l’oubli.

Personne n’en garde mémoire

Et ses œuvres, chacun les lit !

Que de grands noms qui croyaient vivre,

Hélas ! et que le temps voila !…

Mais on n’a pas trouvé le livre

Qui doit effacer celui-là.

Après le café, M. Monval a communiqué aux convives qui n’avaient pas craint de s’attarder à une réunion annuelletrois documents curieux qu’il avait reçus le matin même de Montpellier.

Ce sont les photographies, faites par les soins de notre collaborateur M. L. de La Pijardière, de trois reçus écrits et signés par Joseph Béjart, sa sœur Madeleine, et d’Assoucy, et conservés aux archives de l’Hérault.

Après avoir remercié son collègue de la bonne pensée qu’il avait eue de donner la primeur de ces documents aux moliéristes réunis pour fêter le 15 janvier, M. Monval a soumis à l’assemblée le projet d’une *Commission des autographes de Molière*.

La liste suivante a été adoptée à l’unanimité :

La présidence de la Commission sera offerte à M. Léopold Delisle, membre de l’Institut. MM. Henri Bordier ; Emile Campardon ; Etienne Charavay ; Jules Claretie ; Jules Cousin ; J.-J. Guiffrey ; Frédéric Hillemacher ; Ludovic Lalanne ; Paul Mesnard ; Louis Moland ; A. de Montaiglon ; Georges Monval ; Ch. Nuitter ; Alph. Pauly ; Charles Read ; Éd. Thierry.

À onze heures, on s’est séparé, cependant que les deux Théâtres Français célébraient Molière : le premier, par un à-propos en vers d’Ernest d’Hervilly, *Molière en prison*, suivi de stances *Au Prisonnier du Châtelet*, l’Odéon par la *Première du Misanthrope*, comédie en prose de MM. Armand Ephraïm et Adolphe Aderer.

M. Ernest d’Hervilly est l’auteur de trois à-propos moliéresques : *Le* *Docteur sans pareil*, *Le* *Malade réel* et *Poquelin père et fils*, représentés avec succès à l’Odéon de 1875 à 1881 ; son *Magister* fut joué par les deux Coquelin à la Comédie-Française le 15 janvier 1877. Le nouvel administrateur ne pouvait demander à un plus sincère et plus passionné moliériste l’à-propos de cette année.

M. d’Hervilly a choisi dans la vie de Molière une anecdote peu connue, qu’on chercherait vainement dans les biographies antérieures à 1863. C’est à cette date qu’Eudore Soulié publia pour la première fois les documents relatifs à l’emprisonnement du jeune Poquelin au Grand Châtelet. L’Illustre-Théâtre devait à son chandelier, Antoine Fausser, une fourniture de luminaire, et Molière, comme chef de troupe, dut aller en prison, faute de paiement. Il n’y resta pas longtemps, grâce à Léonard Aubry, qui se porta caution pour la somme réclamée. D’où *Molière en prison*, comédie en un acte, en vers, que nous avons applaudie le 15 janvier dernier à la Comédie-Française.

Sur cette donnée historique, mais peu propre à fournir une action scénique, le poète a greffé une petite fable légèrement enfantine : le geôlier Mascarat a une jolie filleule, Lucile, qui console le jeune prisonnier, tandis que Ragueneau, le pâtissier-poète, pénètre dans sa cellule avec des mannes bondées de victuailles, dans le dessein de le faire évader sous l’habit blanc d’un marmiton :

« Car, qui regarde et suit un pâtissier qui passe ? »

Il s’agit pour cela de griser Mascarat avec son propre vin et de lui dérober le trousseau de clefs qui pend à sa ceinture. Ce vieux moyen de comédie devient inutile, grâce à la généreuse intervention de Léonard Aubry, « bon paveur ordinaire des bâtiments du Roi ». Molière est libre, s’arrache aux larmes de Lucile, et court retrouver ses camarades au jeu de paume de la Croix-Noire.

Il y a dans cette petite comédie de la bonne humeur et de l’entrain, quelques détails vraiment poétiques et de jolis vers ; mais l’autour n’a pu éviter le double écueil de ces sortes d’à-propos : faire parler un homme de génie, et ne pas escompter son immortalité.

On ne peut, il est vrai, demander au poète de parler la langue de Molière : les plus grands, Dumas père, madame Sand, y ont échoué ; mais je voudrais au moins qu’il parlât la langue du temps, et ses vers nous ont paru quelque peu frottés de parnassisme et de modernité. À côté d’une certaine recherche d’érudition précise, on est tout étonné d’entendre Molière parler de « son front pensif » et de son esprit « qui veut s’élancer vers la nue ». Gomment, d’autre part, accepter que Ragueneau, qui ne connaît encore de Poquelin que *Gorgibus dans le sac* et *La* *Jalousie du Barbouillé*, le compare à Plaute et prédise que Molière « nourrira plus tard l’univers » ? En conscience, c’est trop tôt ! Il fallait rejeter cette prophétie dans les stances d’un éloquent enthousiasme : *Au prisonnier du Châtelet*, qui ont dignement couronné cette petite solennité.

M. d’Hervilly a réimprimé, comme appendice à sa pièce[[480]](#footnote-480), le curieux *Sonnet à maître Adam*, *le menuisier*, *pour Ragueneau*, *le pâtissier*. Il attribue ces vers à « Nicolas Beys, poète et bel esprit qui fit également partie de 1’Illustre-Théâtre ».

Or, le sonnet se trouve dans les *Œuvres poétiques* de Charles Beys, et le camarade de Molière était prénommé Denis.

À l’Odéon, la *Première du Misanthrope* célébrait Molière en prose. « *Après* » *la première* serait le vrai titre. La scène se passe dans le « foyer des artistes » ( ?) : *Le* *Misanthrope* vient de finir. Molière en costume d’Alceste, sa femme en Célimène, reçoivent les compliments de La Fontaine, de Despréaux et de Chapelle. Ce dernier entreprend de réconcilier les deux époux : il n’a pour cela qu’à évincer les galants qui papillonnent autour de Mlle Molière, puis à éveiller la jalousie de cette dernière en lui faisant croire que Molière est allé chercher des consolations auprès de Mlle de Brie. Célimène prie Alceste de lui faire répéter la fin du rôle qu’elle vient de créer. Molière donne la réplique à sa femme, qui modifie ainsi deux vers de son personnage :

« *Oui, je renonce* au monde avant que de vieillir,

Et dans votre désert *j’irai* m’ensevelir. »

Voilà le dénouement changé : Alceste soupera chez Célimène ; les époux sont réconciliés… pour un soir.

Ce pastiche fort agréable a été favorablement accueilli par le public de l’Odéon. Les auteurs ont habilement enchâssé dans leur prose la touchante confidence à Chapelle qu’on lit dans *La* *Fameuse comédienne*, et que quelques commentateurs n’ont pas craint d’attribuer à Molière lui-même. Dans la brochure[[481]](#footnote-481), le passage est guillemeté ; mais au théâtre on ne s’aperçoit pas de la soudure : n’est-ce pas le plus grand éloge qu’on puisse faire du style de cette petite comédie, dont le sujet lui-même ne peut vraiment passer pour une glorification de Molière ?

Georges MONVAL.

## Anatole Loquin : La musique de la chanson du *Misanthrope*

*Le Moliériste : revue mensuelle*, tome VII, no 83, février 1886, p. 336-340.

[1886

J’ai publié dans *Le* *Moliériste*, tome v, page 343, l’air de la chanson *Si le Roi m’avait donné* (ou plutôt, très exactement : *Si l’Roi me voulait donner*), découvert par moi, tome III, no 156, des *Parodies du Nouveau Théâtre Italien*.

M. A. Desfeuilles, avec une courtoisie charmante dont je tiens à le remercier, m’adressa dans un numéro suivant (tome VI, pages 22, 23, 24) quelques observations très judicieuses au sujet de ma petite trouvaille.

En lisant dans *Le* *Moliériste* les lignes qui me concernaient, bien peu s’en est fallu que je ne prisse tout aussitôt la plume pour faire part à M. Desfeuilles des réflexions qu’elles me suggéraient immédiatement :

Et d’abord, ce n’est pas depuis quelques jours seulement que je pratique les *Parodies* trop peu connues du *Nouveau Théâtre italien*. Les trois précieux volumes de l’éditeur Briasson, depuis de bien longues années que je m’occupe de nos anciens timbres populaires, m’ont rendu les services les plus signalés, les plus inattendus, les plus inespérés. Combien de fois n’ai-je pas été mis à même de constater l’exactitude scrupuleuse de leurs renseignements, la fidélité parfaite de leurs textes musicaux !

Non, les deux parodistes n’ont pas cherché, parmi les airs de leur connaissance, celui qui pouvait le mieux s’adapter à la situation et leur fournir les meilleurs effets comiques : autrement il nous faudrait avouer, dans ce cas, qu’ils ont bien mal choisi !

L’air en question, en effet, est au contraire d’un archaïsme et d’une tonalité indécise qui n’ont pas peu contribué à le faire mettre promptement de côté par les vaudevillistes et les chansonniers. Mais du moment où les deux auteurs reproduisaient, à peu de chose près, les paroles même de la chanson retenue par Molière, ils étaient bien obligés de se servir de cet air, voilà tout, comme ils se sont servi d’une foule d’airs de Lully ou de Destouches dans des occasions semblables, c’est-à-dire uniquement parce qu’ils faisaient intervenir, dans leurs parodies, des versicules d’opéras célèbres de Quinault ou de Lamotte-Houdart.

Voilà ce que je voulais répondre sur le champ à M. Desfeuilles. Et cependant, je ne l’ai pas fait, quelque hâte que j’eusse d’offrir mes remerciements à ce dernier pour sa parfaite urbanité. — Pourquoi ? Parce que je n’avais aucune pièce nouvelle à apporter au débat. Or, les raisonnements, quelque excellents qu’ils puissent être, n’ont jamais valu la plus petite preuve, datée et bien convaincante…

Comme mon honorable correspondant, je me suis mis à chercher dans tous les recueils d’avant et d’après 1731 que j’avais sous la main… ceux d’*après* ne pouvaient pas me servir à grand-chose, car j’ai eu bientôt acquis la conviction que les indications : *Si le Roi m’avait donné*, que l’on rencontre dans Favart, Vadé, Lattaignant et les autres chansonniers de la seconde moitié du dix-huitième siècle, se rapportent uniquement au timbre *Ma pinte et ma mie*, ô *gué*, qui a fait oublier définitivement les deux autres ; et qui, pour le dire en passant, pourrait bien être du compositeur Gilliers, à qui est attribuée la musique de la pièce de Dancourt : *Les Trois cousines* (1699), — dont le vaudeville final :

Jeunes filles qui portez

Blonde chevelure

est précisément écrit dans ce rythme.

Tout dernièrement, mes recherches ont été enfin couronnées de succès : j’ai trouvé dans *Le* *Théâtre de la Foire* (recueil en dix volumes, *sans tables*, et par conséquent fort difficile à consulter), tome III, sous le numéro 218, avec un couplet (page 17), chanté par un… cochon, dans *Les Animaux raisonnables*, pièce en un acte jouée en 1718, l’air que je cherchais depuis si longtemps.

1718 ! Neuf ans avant 1727 ! Personne ne songera plus à m’opposer que la mélodie du recueil de Briasson a pu être singulièrement altérée, du moment où elle se retrouve, intacte, au no 218 du tome III du *Théâtre de la Foire*, de Le Sage et d’Orneval !!…

Cette mélodie, en effet, est tellement et si scrupuleusement semblable à celle que nous avons donnée dans *Le Moliériste*, qu’en vérité il nous paraît complètement inutile de la reproduire ici. Nous nous contenterons donc de renvoyer nos lecteurs à notre premier article.

Il existe cependant une différence entre le texte de 1727 et celui de 1718 ; bien minime, sans doute, mais ayant cependant son intérêt, et que nous aurions grand tort de passer sous silence. Dans les *Parodies* (tome III, no 156), l’air en question commence page 39 et finit page 40. Or, à la page 39 la clef est vide, à la page 40 elle a un bémol sur le *si. Au premier abord*, frappé de la singularité tonale de cet air qui commence en *ré* mineur et se termine en *sol* également mineur, je m’étais demandé si l’air n’avait pas été transposé par le graveur à la page 39, et continué par mégarde dans l’ancien ton à la page 40. Un examen plus attentif m’eut bientôt prouvé, à n’en pouvoir douter, que l’air, tout intonal, tout bizarre qu’il semble être au premier abord, forme bien un tout complet et voulu tel quel[[482]](#footnote-482). Sa tournure étrange fournit même un argument sans réplique de sa fidélité, et surtout de sa grande antériorité à la date de 1727.

Aujourd’hui, ayant le texte du *Théâtre de la Foire* sous les yeux, avec le *si* toujours bémolisé, j’ai la satisfaction de reconnaître que j’avais bien vu ; et qu’en outre l’air de la chanson du *Misanthrope*, conservé par les deux parodies de 1718 et de 1727, ne peut-être, *précisément à cause de sa singularité tonale*, que celui retenu par Molière, et que deux timbres postérieurs ont, depuis, si complètement fait oublier.

Le rythme poétique de cette vieille chanson, adopté par Victor Hugo pour son *Charmant gazon* (Nouvelle chanson sur un vieil air) et par tant d’autres poètes modernes, était loin d’être nouveau en France au dix-septième siècle. Je n’en veux pour preuve que le couplet suivant, de Thibaut IV, comte de Champagne et roi de Navarre[[483]](#footnote-483), que je trouve page 99 de l’excellente *Histoire de la Musique* (Paris, A. Quantin, 1884) de M. H. Lavoix fils :

L’autre jour en mon dormant,

Fui en grant doutance

D’un jeu parti en chantant

Et en grant balance,

Quant amours me vint devant

Qui me dit : « Que vas querant ?

Trop a corage movant,

Ce te vient d’enfance. »

Par malheur, M. Lavoix ne donne pas la musique de ce chant, et je ne suis pas à Paris pour consulter les manuscrits[[484]](#footnote-484) de la Bibliothèque nationale où (peut-être !…) elle se trouve…

Si la mélodie que nous avons donnée, tome V, page 343 du *Moliériste*, appartenait, en réalité, au xiiie siècle, c’est alors qu’il ne faudrait plus s’étonner de sa tournure moyen-âge ni de sa tonalité indécise !…

Anatole LOQUIN.

## Paul d’Estrée : Molière jugé par Mouflette

source : « Molière jugé par Mouflette », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome VII, no 84, mars 1886, p. 357-364.

[1886

### I

Avez-vous jamais entendu parler de Mouflette ? — Le nom est assurément folâtre ; mais l’écrivain qui en est affligé est un auteur fort sérieux. Homme de goût et critique avisé, il a publié, en 1689, sous ce titre, peut-être précieux, *La Prévention du Cœur et de l’Esprit*[[485]](#footnote-485), un petit livre bourré d’observations judicieuses, qui me paraît avoir échappé jusqu’à présent aux investigations des curieux.

Les bibliographes qui mentionnent une édition de cet opuscule, parue en 1742, indiquent bien celle de 1689, mais ne l’ont jamais rencontrée ; et Bruys n’en donne qu’un compte-rendu insignifiant dans ses Mémoires.

Or, j’ai eu la bonne fortune de trouver à la Bibliothèque de l’Arsenal l’édition de 1689 ; et j’ai pu m’assurer par moi-même que le livre de Mouflette était digne de quelque attention.

C’est une pièce qui appartient au dossier volumineux de la querelle des anciens et des modernes, et qui, sans prendre autrement parti pour Perrault et consorts, affirme hautement les droits et le génie des trois grands maîtres de la scène française : Corneille, Racine, Molière.

En ces temps primitifs où les discussions politiques n’absorbaient pas exclusivement les loisirs des cercles, ruelles et salons parisiens, les questions littéraires formaient à peu près le fond de la conversation courante. On disputait de part et d’autre avec une certaine chaleur ; et il n’était pas rare que la discussion, commencée sur le ton de la courtoisie, dégénérât en véritable querelle. Tel est le point de départ de *La Prévention du Cœur et de l’Esprit.*

Sulpitius et Félician ont échangé, à propos du parallèle des anciens et des modernes, des paroles un peu vives et s’en gardent mutuellement rancune. Pour les réconcilier, Cécilius les réunit dans sa maison des champs ; et là recommence, mais dans des termes plus parlementaires et sous la direction du maître du logis, cette joute littéraire où chacun des concurrents cherche à faire prévaloir le plus galamment du monde ses idées et ses arguments.

Tous deux, je devrais dire tous trois, parce que Cécilius ne tarde pas à descendre dans la lice, en arrivent insensiblement à s’occuper des poèmes dramatiques, dont « l’amour est en quelque sorte l’âme. »

Cette petite académie reconnaît tout d’abord qu’il importe de juger sans parti-pris, ni préjugés, avec impartialité et indépendance. Ainsi s’explique le titre du livre : *De la Prévention du Cœur et de l’Esprit.* Quoiqu’en puissent prétendre les partisans d’Aristote et les admirateurs de l’antiquité, ils ne sauraient contester le génie des trois plus grands poètes dramatiques du xviie siècle, de Corneille, de Racine, de Molière qui « a fait des portraits si naturels et si ressemblants que nous ne manquons jamais de nous y reconnaître. »

Nous avons aujourd’hui, dit l’un des interlocuteurs, trois excellents hommes qui ont enrichi la scène d’ouvrages qu’il sera toujours difficile d’égaler et peut-être impossible de surpasser. Ce qu’il y a de singulier ici, c’est qu’ils sont tous trois originaux : tous trois ont pris des routes différentes pour se rendre illustres par leurs écrits.

Cependant Félician fait observer à ses amis que Molière était aussi capable d’écrire une excellente tragédie qu’une bonne comédie ; il n’en veut d’autre preuve que *Psyché*, « où ce qui est de lui, surtout la première scène du second acte, ne le fait pas voir inférieur à Corneille. »

— D’accord, répond Sulpitius, « l’esprit de Molière était assez élevé pour lui faire faire de bonnes pièces sérieuses aussi bien que des risibles, s’il eût voulu y travailler » ; mais Corneille et Racine ont réussi également dans la comédie ; et cependant ils lui ont préféré le genre tragique.

La conclusion se trouve donc tout naturellement indiquée ; Sulpitius l’avait déjà laissé pressentir :

Les deux premiers, dit-il, doivent l’emporter sur le troisième parce que la tragédie est beaucoup plus noble que la comédie. Molière a beau dire dans la critique ou plutôt dans l’apologie de son *École des femmes : Qu’il est plus aisé de se guinder sur de grands sentiments, braver en vers la Fortune, accuser les Destins et dire des injures aux dieux, que d’entrer comme il faut dans le ridicule des hommes et rendre agréablement sur le théâtre les défauts de tout le monde, etc*… Pourvu qu’on assaisonne s’en ouvrage de quelques traits de satire du siècle et qu’on y sème de temps en temps de ce qu’on appelle de bons mots, le jeu des acteurs, leurs postures et leurs grimaces suppléent au reste, et ne manquent pas de divertir et de faire rire, qui est le but que l’auteur s’est proposé.

Cette épigramme n’est pas à l’adresse de Molière ; elle vise ses contemporains qui se contentaient d’esquisser à la hâte l’ébauche d’une comédie et qui s’en remettaient ensuite à leurs interprètes du soin de la faire valoir, exemple qui depuis n’a pas manqué d’imitateurs. Au reste, Sulpitius n’hésite pas à le reconnaître :

On dira, ajoute-t-il, que les comédies de Molière n’ont point les défauts que j’attribue à celles dont je viens de parler, qu’elles sont pleines de portraits et de caractères parfaitement remplis, qu’on s’y voit, qu’on s’y reconnaît à chaque endroit, et que c’est enfin l’Homme au naturel qu’il présente à nos yeux.

J’en conviens ; et c’est par là que Molière a établi sa réputation et s’est fait distinguer de tant d’autres qui l’ont précédé et qui l’ont suivi.

Mais nos critiques n’en persistent pas moins à proclamer la supériorité de la tragédie sur la comédie. Leur argumentation ne laisse pas que d’être spécieuse ; je ne veux pas m’attarder à la combattre ; je l’indiquerai en quelques lignes. Ils prétendent que la peinture des caractères et des passions dans la tragédie est plus difficile : « l’auteur comique, disent-ils, peut écrire dans le cabinet des copies ressemblant aux originaux qu’il a vus. » Mais comment l’auteur tragique saura-t-il peindre les portraits de grands rois et de princes illustres ; comment pénètrera-t-il leurs vues politiques et leurs secrets d’affaires ; comment apprendra-t-il le langage et les intrigues des cours ?

### II

À ces généralités succède une étude spéciale et approfondie de l’œuvre de Molière, étude qui débute par la plus piquante des surprises.

C’est Voltaire, dit M. Paul Mesnard, l’éditeur consciencieux du théâtre de notre grand comique, c’est Voltaire qui fit remarquer pour la première fois, dans la préface de *Marianne* (1725), que Mithridate et Harpagon « se servent du même artifice pour découvrir l’intelligence qui est entre leur fils et leur maîtresse. »

Eh bien ! J’en demande pardon à M. Paul Mesnard, mais cette fois Mouflette a eu de l’esprit avant Voltaire ; et désormais ne mettons plus en scène que Mouflette, car c’est lui seul qui parle, on le devine de reste, sous les noms supposés des trois personnages de son dialogue.

Donc, Mouflette a signalé cette curieuse coïncidence entre *L’Avare* et *Mithridate*, et j’aime à croire que Voltaire l’aura ignorée. Autrement, il n’aurait pas manqué de faire des gorges chaudes sur le nom de notre auteur, lui qui s’égayait si volontiers sur les vocables bizarres de Nonnotte et de Patouillet.

Mouflette analyse minutieusement, dans la tragédie de Racine et dans la comédie de Molière, les scènes qui lui offrent le plus de points de ressemblance, et il conclut ainsi pour *L’Avare* :

« Quoique cette pièce ne soit écrite qu’en prose, c’est assurément une des meilleures de Molière. Le caractère d’Harpagon est une peinture admirable ; j’aime surtout à le voir aux prises avec son fils, lorsqu’il le reconnaît pour celui à qui il doit prêter de l’argent. » Toutefois il blâme « la reconnaissance du dénouement de la pièce, trop guindé et trop peu vraisemblable, présentant d’ailleurs trop de rapport avec celle qu’on voit dans *Scapin*. »

D’accord sur ce point avec un certain nombre de critiques, Mouflette accepte difficilement la plupart des dénouements de Molière. Il ne les trouve pas heureux, « même ceux de ses plus excellents ouvrages, comme du *Misanthrope* et des *Femmes savantes*. » Il se prononce plus sévèrement encore contre les dénouements du *Bourgeois gentilhomme* et du *Malade imaginaire*: « il n’y a rien, dit-il, de plus opposé au bon sens », mais il ajoute, en guise de correctif : « la beauté du spectacle sauve tout cela. »

Ces diverses appréciations du génie de Molière ne brillent, je le sais, ni par la nouveauté, ni par l’originalité : elles ont été répétées déjà tant de fois. Et cependant elles ne me paraissaient pas indignes d’intérêt : car elles émanent d’un auteur qui était resté jusqu’alors inconnu et qui peut être considéré comme un contemporain de Molière. Aussi est-ce à ce titre que je crois devoir transcrire cette autre page de la *Prévention du cœur et de l’esprit :*

Remarquez que dans *Le* *Bourgeois gentilhomme* il y a une scène qu’on ne saurait assez estimer. Il ne se peut rien voir de plus fin et de plus délicatement manié. C’est celle du comte Dorante qui escroque si adroitement l’argent et le diamant de Monsieur Jourdain pour fournir aux galanteries et aux dépenses qu’il est obligé de faire auprès de la marquise Dorimène sa maîtresse. Mais je n’approuve pas que le même Monsieur Jourdain dise au garçon tailleur que, s’il va jusqu’à l’Altesse, il aura toute la bourse, non plus ce que dit Harpagon de Grands-Canons propres à receler les choses qu’on dérobe, et qu’il voudrait qu’on en eût fait pendre quelqu’un. Et encore dans *L’Amour médecin* où une servante dit à son maître : *Votre fille*, *pleine* *de désespoir, a ouvert la fenêtre qui regarde sur la rivière*. Il lui demande :

*Elle s’est jetée* ? *Non monsieur*, répond-elle, *elle a fermé tout doucement la fenêtre et s’est allé mettre sur son lit*. Il y a trop de petitesse dans ces endroits ; ils sont trop au-dessous de la nature et je trouve qu’il n’y a que les Turlupin qui puissent rire de pareilles plaisanteries.

Enfin, pour faire voir que les meilleurs écrivains se démentent quelquefois, et que Molière n’a pas toujours peint d’après nature, jetez les yeux sur la seconde scène du quatrième acte de *L’École des femmes*, où le notaire, qu’on avait envoyé quérir pour faire le contrat de mariage d’Arnolphe avec Agnès trouve ce bizarre amant qui médite en lui-même sur ce qu’il doit faire pour s’assurer de sa maîtresse et empêcher qu’Horace ne la lui enlève. Est-il naturel et vraisemblable que deux hommes parlent un quart d’heure dans un même lieu, qu’ils disent plus de vingt vers coupés presque en autant d’interrogations et de réponses qui se trouvent justes, sans qu’une de ces personnes s’aperçoive que l’autre lui parle ? On a beau dire : c’est un effet de la passion qui aveugle Arnolphe. Du moins doit-on avouer que des gens ne se rencontrent pas si juste, par un simple effet du hasard ? Pour moi, je trouve qu’il y a là trop de jeu d’esprit et que ce sont proprement, comme le dit l’auteur en un autre endroit,

« De ces colifichets dont le bon sens murmure. »

On sent bien que l’homme qui a écrit ces lignes ne saurait être confondu avec la tourbe des hypocrites, des envieux et des violents, gens de petit esprit et d’insigne mauvaise foi, qui, désespérant d’atteindre jamais le comédien, cherchèrent à vilipender ses pièces. Mouflette, au contraire, se dégageant de toute préoccupation de personne et de milieu, juge avec sérénité et impartialité ; ses observations peuvent manquer de justesse, mais elles sont sincères, et, somme toute, son langage est celui d’un honnête homme. D’ailleurs, il préfère ne pas insister « dans la crainte qu’on ne le fasse passer pour un critique de profession, qui est une qualité qu’il abhorre… » Aussi n’effleure-t-il qu’en passant la question du style, assez cependant pour déclarer « qu’on n’en saurait voir de plus pur et de plus châtié que celui de Racine. »

Sa conclusion n’est guère consolante : elle répond aux prémisses posées dès les premières lignes de son livre. Le titre seul de l’ouvrage : *La* *Prévention du cœur et de l’esprit*, laisse assez voir que l’auteur ne croit pas à une grande rectitude de jugement chez ses contemporains. Il leur dénie même la faculté d’apprécier sainement la composition dramatique. La cabale, prétend-il, fait seule la réputation des pièces ; et parfois le public attend pour se prononcer, c’est-à-dire pour se prononcer comme eux, le jugement des grands seigneurs ; j’ai vu des gens, ajoute-t-il, retourner à un spectacle qui les ennuyait, parce qu’il était de bon ton d’y aller et qu’on y trouvait toujours du monde.

Prévention des préventions et tout n’est que prévention… au théâtre.

Ainsi, après la mort de la Desœillets et de Floridor, une infinité de gens soutenaient qu’on n’en verrait jamais de capables de leur succéder. Cependant Baron et la Champmeslé les ont heureusement détrompés […] On peut dire la même chose à l’égard de Lully : car quoi que ce fût un homme incomparable pour la musique, il n’est pas impossible qu’il s’en rencontre quelque jour un qui l’égale. Et ce serait une chose ridicule et impertinente d’assurer que ce qui s’est fait de nos jours ne se pourra plus faire dans les siècles suivants.

Cet excellent Mouflette était dans le vrai. Depuis Lully, les bons musiciens n’ont pas manqué ; mais, hélas ! Les mauvais non plus.

Paul d’ESTRÉE.

# Tome VII, numéro 84, mars 1886

## Georges d’Heylli : Madeleine Brohan, interprète de Molière

source : « Madeleine Brohan, interprète de Molière », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome VII, no 84, mars 1886, p. 365-367.

[1886

Notre confrère et ami Georges d’Heylli vient de publier, à la librairie Tresse et Stock[[486]](#footnote-486), une notice sur Madeleine Brohan, la regrettée sociétaire de la Comédie-Française. Cette notice, qui contient un très joli portrait à l’eau-forte de Lalauze, représentant Madeleine dans son grand succès du Monde où l’on s’ennuie, constate que, pendant son séjour à la Comédie-Française, du 15 octobre 185o au 1er mai 1885, cette éminente artiste a repris ou créé cinquante-neuf rôles. Au nombre de ces rôles figurent six personnages de Molière. Voici le passage de la brochure de Georges d’Heylli où se trouve mentionnée et appréciée la prise de possession de ces rôles par Madeleine Brohan :

Le 22 janvier 1851, Madeleine Brohan se montra pour la première fois à la Comédie-Française dans le rôle de Célimène du *Misanthrope*, rôle si difficile, si complexe, et qui demande, pour être bien rempli, tant de qualités diverses, au nombre desquelles les avantages extérieurs doivent presque aller de pair avec le talent. Madeleine y réussit extraordinairement ; belle, de cette beauté alors si piquante et si finement provocante, dans toute sa jeunesse et dans toute sa fraîcheur, de haute tenue et d’élégance extrême, mise à ravir, coiffée à miracle, elle n’eut qu’à se montrer pour fasciner et enthousiasmer son public. D’ailleurs, à ce moment, ce grand personnage de Célimène n’avait plus à la Comédie-Française d’interprète suffisant : il y avait pénurie de Célimène ! La pièce elle-même ne paraissait qu’à de longs intervalles sur l’affiche ; Molière ne faisait pas recette comme aujourd’hui, même bien joué. Rachel seule attirait la foule. Madeleine Brohan reprit donc le rôle de Célimène au bon moment et elle y triompha sans conteste, jusqu’à ce que madame Plessy, revenant de Russie et reparaissant à son tour dans le chef-d’œuvre de Molière, y retrouvât ses grands et merveilleux succès des premiers jours. Ce fut celle-là, la Célimène incomparable, surtout dans cette seconde période de sa glorieuse carrière à la Comédie-Française. Et ce fut aussi, avec l’Elmire de *Tartuffe*, celui des divers personnages du répertoire classique où Madeleine Brohan a laissé les meilleurs souvenirs[[487]](#footnote-487). Elle ne joua d’ailleurs *Tartuffe* que quelques années plus tard[[488]](#footnote-488), et elle a été à coup sûr la plus parfaite Elmire que nous ait en ces dernières années montrée la Comédie-Française, sans même, cette fois, en excepter madame Plessy. Dans Elmire, représentée par cette dernière, on retrouvait trop Célimène. C’était toujours la grande coquette de comédie qui perçait sous cette bourgeoise aimable que Madeleine a beaucoup mieux et plus complètement, selon nous, personnifiée. Madame Plessy y était trop grande dame ; ses grands airs triomphants et vainqueurs semblaient la suivre partout. Madeleine entra mieux dans l’esprit du personnage. Elmire n’est en somme qu’une brave et honnête femme, ordinaire et d’intelligence moyenne, qui n’a jamais frayé avec les marquis. Elle ne pense qu’à sa maison, qu’à son ménage ; elle sent bien que son mari n’est pas de haute envergure ni par sa situation, ni surtout par son caractère ; elle se moque de Tartuffe et de ses beaux discours, et elle ne prend feu finalement que parce qu’on l’y excite, et qu’on l’y pousse. Alors, elle met toutes voiles dehors et elle simule, pour un moment, la coquetterie féminine la plus raffinée pour faire tomber le traître dans le panneau et ouvrir les yeux de son mari obstinément fermés. Le rôle présente ainsi deux faces différentes qu’il importe de bien faire ressortir. Madame Plessy marquait donc moins cette différence que Madeleine Brohan qui, je le répète, a trouvé dans Elmire son meilleur rôle pour le répertoire classique.

De Molière elle joua encore Alcmène d’*Amphitryon*[[489]](#footnote-489), Dorimène du *Bourgeois gentilhomme*[[490]](#footnote-490), où elle était admirablement costumée, Uranie de *La* *Critique de l’École des femmes*[[491]](#footnote-491) et Philaminte des *Femmes savantes*[[492]](#footnote-492). Elle eut, dans *Amphitryon*, un succès tout particulier de tenue et de beauté, et, par sa bouche, les vers de Molière semblaient couler, comme sortis de la source la plus mélodieuse et la plus pure. Nous avons vu plusieurs Alcmène, depuis les vingt ans et plus qui se sont écoulés à la suite de cette reprise d’*Amphitryon,* et le souvenir de Madeleine dans ce rôle, qui était si bien fait pour son charme personnel et pour ses grâces corporelles, nous est toujours demeuré présent à la mémoire.

Georges D’HEYLLI.

# Tome VIII, numéro 87, juin 1886

## A. Huyot : Nouveaux documents sur les relations de Molière et du prince de Conti

source : « Nouveaux documents sur les relations de Molière et du prince de Conti », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome VIII, no 87, juin 1886, p. 65-72.

[1886

On sait qu’Armand de Bourbon, prince de Conti, fut tour à tour le protecteur et l’ennemi de Molière ; mais on n’a pu déterminer ni le degré de cette faveur, ni les circonstances de la rupture. Sur le premier point nous apportons le témoignage encore ignoré d’un homme qui put connaître et suivre de près la faveur croissante de Molière. En ce qui concerne le moment précis et les vraies causes de la disgrâce, certains rapprochements permettent, croyons-nous, de s’élever au-delà des hypothèses jusqu’à la certitude.

Les relations du Prince et du poète furent pendant un certain temps plus fréquentes et surtout plus familières que ne pourraient le faire supposer les récits de Cosnac ou de d’Assoucy ; — nous ne parlons ni de la *Préface* de 1682 ni de la *Vie* par Grimarest, dont les erreurs sont trop manifestes. Le témoin nouveau que nous faisons comparaître est l’aumônier même de Conti, l’abbé Joseph de Voisin.

Attaché à la maison ecclésiastique du Prince vers 1646, il eut, dit-il, « l’honneur d’être à lui durant plus de vingt années, et l’accompagna dans ses voyages et dans ses plus grands emplois ». Le P. Rapin constate d’ailleurs que Molière et Voisin furent dans le même temps, l’un pensionnaire, l’autre domestique de Conti[[493]](#footnote-493). Nous trouvons donc, en la personne de cet abbé, un compagnon de route de Molière, un témoin de sa vie nomade. Son témoignage est d’autant plus utile à recueillir qu’il devint dans la suite l’adversaire du grand écrivain, en restant, il est vrai, son admirateur. Deux ans avant la mort de Molière, en 1671, il publiait contre le théâtre un volumineux ouvrage : *La Défense du Traité de Monseigneur le Prince de Conti touchant la Comédie et les Spectacles*[[494]](#footnote-494). On y rencontre cette page intéressante, inaperçue depuis plus de deux siècles, et qui éclaire d’un jour nouveau les relations de Molière et du prince de Conti :

Monseigneur le Prince de Conti avait eu en sa jeunesse tant de passion pour la Comédie, qu’il entretint longtemps à sa suite une troupe de comédiens, afin de goûter avec plus de douceur le plaisir de ce divertissement ; et ne se contentant pas de voir les représentations du Théâtre, il conférait souvent avec le chef de leur troupe, qui est le plus habile comédien de France, de ce que leur art a de plus excellent et de plus charmant. Et lisant souvent avec lui les plus beaux endroits et les plus délicats des comédies tant anciennes que modernes, il prenait plaisir à les lui faire exprimer naïvement : de sorte qu’il y avait peu de personnes qui pussent mieux juger d’une pièce de théâtre que ce Prince. Mais après s’être donné tout entier à Dieu, il eut un si grand regret du temps qu’il avait perdu dans ces divertissements criminels que, pour réparer le mal qu’il avait fait, il se crut obligé de donner aux peuples quelques avertissements qui pussent leur faire connaître le danger où s’exposent ceux qui fréquentent les comédies.[[495]](#footnote-495)

L’abbé de Voisin était un ardent ennemi du théâtre. On remarquera néanmoins la modération et les justes égards dont il use en parlant de Molière. Sa foi religieuse lui dicte le jugement sévère qu’il porte sur la comédie ; mais le souvenir des relations anciennes tempère, en faveur « du plus habile comédien de France » la rigueur de la doctrine.

Nulle part ailleurs il ne fait mention de Molière. Cette page suffit du reste à montrer en quelle haute estime Conti tenait alors le chef de ses comédiens. Déjà Molière s’élevait assez au-dessus des acteurs de campagne, pour qu’un prince du sang, bon juge du mérite, l’admît à conférer avec lui, dans une flatteuse intimité, sur les règles d’un art dont tous deux étaient épris.

Un fait plus intéressant est ici constaté. On se doute bien que Molière, en province comme à Paris, cherchait à développer par l’étude le génie qu’il tenait de la nature. L’abbé de Voisin nous le montre au travail, dans le secret d’un labeur d’où tant de fruits excellents devaient naître ; nous le trouvons occupé à parcourir « les plus beaux endroits et les plus délicats des comédies tant anciennes que modernes ». Le Prince, qui est homme de goût, se plaît à les lui faire « exprimer naïvement », c’est-à-dire avec le geste le plus naturel, le ton de voix le plus juste. Le poète comédien, si habile à saisir et à reproduire les plus fines nuances des ridicules et des travers, étudie encore l’œuvre d’autrui ; bientôt il élèvera la sienne.

Ces entretiens, où l’ardente curiosité du Prince cherchait à dérober au comédien les secrets de son art, ont assurément laissé un vivant souvenir dans l’esprit de Molière. La disgrâce lui fut d’autant plus amère que la faveur lui avait semblé plus douce.

L’histoire de cette disgrâce est encore à faire. Cette question mériterait d’être étudiée de plus près que nous ne pouvons le faire ici, car nous la croyons de grande conséquence et pour la biographie du poète et pour la claire intelligence de quelques-uns de ses chefs-d’œuvre. Contentons-nous d’en indiquer les sources et d’en esquisser les grandes lignes.

Molière fut présenté par Cosnac au Prince de Conti, vers les premiers jours du mois de septembre 1653. Assez mal accueilli d’abord — car rien ne confirme leur prétendue camaraderie au collège de Clermont —, il dissipa promptement les préventions défavorables. Sa faveur commence à paraître au château de La Grange, près de Pézenas ; l’année suivante, en 1654, elle est, à Montpellier, dans son plein éclat. Un an plus tard, durant le long séjour qu’il fit à Pézenas pendant l’hiver de 1655-56, elle s’obscurcit et finit bientôt par s’éclipser tout à fait.

On sait vaguement que sa disgrâce eut pour principale cause une subite évolution de conscience qui jeta le Prince entre les bras des plus sévères moralistes de ce temps. Mais les instigateurs de la conversion de Conti ne sont guère mieux connus que le moment où elle se produisit. Molière en fut le témoin et la victime. Au mois de décembre de l’année 1655, bien avant la date ordinairement assignée à la rupture, s’opérait déjà dans l’esprit du Prince le grand changement qui devait être si préjudiciable à Molière. Le P. Quesnel, dans son *Discours sur la conversion du Prince de Conti*, l’abbé de Voisin, dans la préface de sa *Défense*, les auteurs anonymes de la *Vie de Pavillon*, évêque d’Alet, permettent de suivre presque jour par jour les progrès de cette conversion[[496]](#footnote-496) : « Lorsque le Prince de Conti se rendit en 1655 à Pézenas, disent les auteurs de la Vie de Pavillon, il y avait déjà quelque temps que sa conscience était troublée de remords, et qu’à la vue de ses dérèglements il était saisi de certaines frayeurs qu’il ne pouvait calmer. »

Le plus habile et le plus prompt à tourner ces frayeurs au profit de la morale austère fut l’évêque d’Alet, Nicolas Pavillon. Homme d’une vertu singulière, dur pour lui-même encore plus que pour les autres, il compte parmi les plus rigides ennemis du théâtre et de tous les plaisirs mondains. Non content de priver de l’absolution les comédiens, comme le voulaient presque tous les moralistes dévots de ce temps, il la refusait même aux spectateurs :

On doit, écrit-il dans son *Rituel*, différer ou refuser l’absolution à ceux qui fréquentent les bals et les comédies, où ils commettent ordinairement plusieurs péchés d’impureté, comme mauvais désirs, pensées sales, regards lascifs et attouchements déshonnêtes. Et quand ils n’y auraient pas commis de si grands péchés, le péril où ils s’exposent de les commettre, doit porter les confesseurs à leur défendre ces divertissements dangereux.[[497]](#footnote-497)

Au moment où Molière arrivait à Pézenas, en compagnie de son peu scrupuleux commensal d’Assoucy, l’évêque d’Alet, usant du privilège que lui conférait sa dignité ecclésiastique, entrait dans la même ville pour aller siéger aux Etats de Languedoc. Il était sans doute au nombre de ces prélats qui, venant présenter leurs hommages au Prince de Conti, ne furent reçus que dans le vestibule, parce que les comédiens occupaient la maison[[498]](#footnote-498). Il allait à son tour les en faire sortir, et leur en interdire pour toujours l’accès.

La conversion du Prince fut une œuvre longue et laborieuse ; c’est ce qui explique que Molière et sa troupe n’aient pas été plus tôt sacrifiés. L’abbé de Voisin et des hommes d’une vertu moins désintéressée, Jacques Esprit, ancien oratorien, Gabriel de Roquette, que l’on cite parmi les originaux du Tartuffe, venaient en aide à l’évêque d’Alet ; mais il avait contre lui l’esprit capricieux du Prince, et l’influence des gentilshommes de cette petite cour, les Guilleragues, les Villars, les Bellefonds. Il n’était admis d’abord, dit le P. Quesnel, que par un escalier dérobé. Vers la fin de la session des Etats, au printemps de l’année 1656, la place tout entière lui appartenait. Maître de la conscience du Prince, « il lui prescrivit un éloignement total des compagnies dangereuse.[[499]](#footnote-499) » L’abbé de Voisin est plus explicite encore : « Le Prince, écrit-il, exécuta ponctuellement tout ce qu’on lui prescrivit pour la conduite de sa vie et pour le règlement de sa maison : […] le bal, la comédie, le jeu furent interdits à tous ses domestiques[[500]](#footnote-500) ».

Ce ne fut pourtant qu’en 1657 que le Prince enjoignit à la troupe de Molière de ne plus porter le nom de *Troupe du Prince de Conti*. Mais la rupture s’était produite dès le commencement de l’année précédente ; car il se faisait assurément scrupule d’écouter dans le même temps les sévères admonestations du détracteur de la comédie et les libres propos du poète comédien. À mesure que les prescriptions de l’évêque d’Alet enchaînaient plus étroitement sa conscience, les liens qui unissaient le Prince à Molière se relâchaient davantage. Il finit par se reprocher comme un sacrilège l’appui qu’il lui avait accordé. En 1665, au fort de la polémique suscitée par le *Tartuffe*, il adressait à l’ancien chef de sa troupe les plus durs reproches d’athéisme et d’immoralité[[501]](#footnote-501).

Ainsi Molière, dès le temps de sa jeunesse nomade, rencontra sur son chemin ces mêmes dangereux adversaires qui lui suscitèrent tant de traverses après son retour à Paris. A la Cour, il retrouva ces sectateurs d’une intraitable vertu, ces gens de bien à outrance dont il parle dans le premier placet du *Tartuffe*. Nombre de grands seigneurs blâmaient les divertissements mondains, au point d’être importuns au Roi lui-même, qui alors n’aimait rien tant que le plaisir, si ce n’est la gloire. « Ce fut pour les décrier, dit le P. Rapin dans un endroit trop peu remarqué de ses *Mémoires*, que le Roi les fit jouer sur le théâtre par Molière ».[[502]](#footnote-502)

Tels sont en effet les vrais adversaires de Molière, et non pas les jésuites, ni même les jansénistes, comme on l’a prétendu tour à tour. On peut douter pourtant que Louis XIV ait été l’inspirateur du *Tartuffe ;* mais il est évident que les intérêts de Molière étaient alors identiques à ceux du Roi. Attaqué par les dévots intransigeants avec une âpreté qui n’avait rien à ménager, il combattit non pas seulement pour lui-même ou pour le Roi, mais surtout pour la tolérance et pour la raison. Il avait vu de trop près, en province comme à Paris, les dangers d’une doctrine rigoureuse et souvent affectée, pour ne pas se faire le défenseur d’une morale moins spécieuse et plus pratique. Le bon sens, animé par le rire, lui donna la victoire. Il la poursuivit avec d’autant plus de persévérance qu’il espérait sans doute, en même temps que le triomphe de la raison, une sorte de revanche pour lui-même.

A. HUYOT.

# Tome VIII, numéro 88, juillet 1886

## Henri Tivier : Le père Le Moyne a-t-il été l’un des professeurs de Molière ?

source : « Le père Le Moyne a-t-il été l’un des professeurs de Molière ? », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome VIII, no 88, juillet 1886, p. 97-107.

[1886

Tout semble avoir été dit sur la jeunesse de Molière, et pourtant le sujet est loin d’être épuisé. Dans ces années qui représentent la période d’incubation du génie, il reste toujours des points obscurs à élucider et des questions à résoudre. Telle est celle de l’éducation et des traces qu’elle laisse dans les œuvres de l’âge mûr.

Les habiles explorateurs de la vie de Molière n’ont pas manqué de les relever. Ils ont suivi leur auteur sur les bancs du collège et dans l’intérieur de la maison paternelle. On trouve, en effet, plus d’un retour sur ce lointain passé dans le théâtre de Molière. Il n’a pas oublié le « gros Plutarque » dont se composait, avec une Bible de Louvain, la bibliothèque maternelle, et le souvenir de celle dont la tendresse avait veillé sur son berceau et manqué à son adolescence, a peut-être inspiré ce mot de la fille d’Harpagon : « Il est bien vrai que tous les jours il nous donne de plus en plus sujet de regretter la mort de notre mère ». Sans prétendre que la seconde femme de Jean Poquelin ait posé à son insu pour le personnage de Béline dans *Le Malade imaginaire*, on peut croire au moins que le grand observateur a pris conseil de sa propre expérience pour peindre les changements qu’un second mariage apporte dans la vie domestique. Attaché jusqu’à quinze ans à la glèbe du métier paternel, il s’est souvenu de cette contrainte lorsqu’il a fait dire à M. Jourdain : « Plût à Dieu d’avoir, tout à l’heure, le fouet, devant tout le monde, et savoir ce qu’on apprend au collège ». En attendant l’heure, non pas d’y recevoir le fouet, mais de s’y montrer concurremment avec le prince de Conti, disciple aussi brillant que laborieux et jouteur consommé dans les exercices académiques, le grand écrivain futur en était réduit aux enseignements du bonhomme Pinel, dont il a tiré peut-être la leçon de grammaire du *Bourgeois gentilhomme*, comme il a fait du grammairien lui-même un acteur de l’illustre Théâtre, acteur né pour remplir au naturel les rôles du pédant Métaphraste et du précepteur Bobinet. D’autres influences ont agi plus directement sur l’âme et sur la pensée du poète. Telle fut assurément celle de son aïeul maternel Louis de Cressé conduisant son petit-fils à l’hôtel de Bourgogne et au théâtre du Marais pour y entendre Mondory dans les grands rôles du théâtre de Corneille, ou admirer dans les pièces de Hardy ou de Rotrou l’inimitable Bellerose. Et qui sait si Molière ne pensait pas à cet aimable grand-père, quand il faisait éprouver, même à des âmes flétries par l’égoïsme sénile ou rétrécies par la servilité domestique, de si naïfs et si généreux attendrissements :

Tenez, mon cœur s’émeut à toutes ces tendresses ;

Cela ragaillardit tout à fait mes vieux jours.

Tel Argan, le maniaque, s’afflige à l’idée d’avoir frappé trop fort sa petite fille et maudit les verges qui ont causé le feint évanouissement de Louison.

Mais une action plus sensible, et manifestée par de plus durables effets, est celle des professeurs qui ont façonné les premiers une intelligence d’élite et qui l’ont initiée, si médiocres qu’ils fussent eux-mêmes, à l’art de lire et de juger, comme à celui de penser et d’écrire. Ici l’on soupçonnera que c’est un professeur qui parle et l’on pourra lui dire : « Vous êtes orfèvre, M. Josse ! » — Il pourrait du moins répondre comme Dacier : Ma remarque subsiste.

Cette remarque a été faite, il y a longtemps, et tout particulièrement à propos de Molière. M. Loiseleur a vu dans les représentations dramatiques du collège de Clermont l’origine du goût malheureux de Molière pour la tragédie. Il explique justement par la part qu’il y a prise, comme acteur ou témoin, son entente des ballets et sa persistance à combiner la comédie familière avec ce gracieux divertissement. Il a pu contracter sur les bancs de la rhétorique un certain goût pour la tirade, et l’élève de Gassendi se reconnaît à ce fragment d’une traduction de Lucrèce inséré dans *Le Misanthrope* ; mais surtout à plus d’une allusion railleuse, soit aux tourbillons de Descartes, soit à sa définition de l’âme, définition reproduite en termes d’une précision si remarquable dans celle que donne Bélise de l’amour platonique.

La substance qui pense y doit être reçue,

Mais nous en bannissons la substance étendue.

On pourrait pousser plus loin ces rapprochements et montrer, par exemple, comment chez Molière l’écrivain comique, ayant à choisir entre la forme métrique et la prose, a préféré le mètre, et comment il a pu être guidé dans ce choix, non-seulement par le goût du public, mais aussi par les habitudes de sa jeunesse et le premier pli de l’éducation. due Molière soit poète avant tout, cela ne peut être contesté, et c’est peut-être la meilleure réponse à faire à ceux qui, comme La Bruyère ou Fénelon, se plaignent de son style trop compliqué, des développements où sa pensée se complaît, des figures dont elle se décore. Il est poète d’abord de la façon dont l’entend un de ses héritiers, mieux traité que lui par l’Académie française. « Voulez-vous savoir, disait M. Pailleron à ses nouveaux confrères, la vraie cause de cette influence énorme du théâtre ?… C’est qu’il est, entre tous les arts, le mensonge charmant de la vie ». Ce mensonge n’est pas toujours ou n’est pas uniquement charmant chez Molière. Ses inventions les plus amusantes cachent un fond de tristesse que la réflexion dégage et qui, au jugement de Châteaubriand, les rapproche de la gravité tragique[[503]](#footnote-503).

Mais après tout, Molière est une âme indulgente ; il a su jeter un voile de poésie et d’agrément sur les plus sombres arrière-plans de la nature humaine ; et rien n’est plus vrai que ce mot de Joseph de Maistre opposant son égalité d’humeur à l’âcreté d’Alfieri : « La première qualité d’un comique, c’est d’être bonhomme »[[504]](#footnote-504). Et qui l’a été plus que Molière ? Si l’on excepte certains caractères absolument dépravés, comme ceux de Tartuffe et d’Harpagon, n’a-t-il pas dans toutes ses créations honoré l’humanité, mis les meilleurs côtés de notre nature en lumière, atténué le ridicule des travers par la naïveté qui les découvre et l’honnêteté qui les rachète ? N’a-t-il pas fait aimer ou plaindre ses plus risibles personnages, et trouvé moyen de jeter sur les physionomies les plus vulgaires un reflet de cette beauté que le regard du poète sait découvrir dans toute expression sincère de la nature humaine ? On a dit que son procédé de composition poussait jusqu’à l’invraisemblance l’accumulation des traits d’une passion donnée, qu’un avare n’est pas constamment avare, et que la journée d’un misanthrope n’est pas uniquement remplie par des accès de misanthropie. On a dit encore que certains traits de caractère ont chez Molière une intensité d’expression qui dépasse la juste mesure, et donne moins le sentiment d’une vérité bien observée, que celui d’une réalité poignante. Les exemples qu’on cite à l’appui de cette remarque, prouvent seulement que Molière savait choisir dans le détail de la vie les traits les plus capables de rendre fortement l’objet qu’il avait en vue, et créer des types qui, sans déroger à la vraisemblance, fussent la plus complète expression d’un état moral. Or cette faculté d’idéaliser n’est-elle pas d’un poète ? Ne sont-elles pas d’un poète aussi cette richesse, cette chaleur de style qui donnent tant de mouvement et d’éclat à la sortie de Cléante contre les hypocrites, à celle de Clitandre contre le faux savoir et la vanité des écrivailleurs, aux plaintes d’Alceste sacrifié par la lâcheté publique au pied-plat qui le calomnie après l’avoir volé ? Rien surtout n’est plus éloigné du réalisme imitateur des propos tronqués et décousus de la conversation ordinaire, que la langue savante et noble, la logique ordonnance des discours, et l’abondante variété de l’expression dans le théâtre de Molière. Gustave Flaubert s’est moqué de quelques métaphores usées qu’il lui arrive d’employer comme une monnaie courante acceptée des honnêtes gens, et qui concourent à la vérité de ses tableaux. Il est plus juste de remarquer combien, même dans ses comédies en prose, son style est grave et soutenu, combien la pensée s’y développe à l’aise et se pare volontiers des ornements que lui prête la féconde imagination de l’écrivain. Si le spirituel Horace l’avait connu, lui qui, n’osant aborder la comédie, « se vengeait par en médire », il n’aurait pas posé la question de savoir si elle rentre dans le domaine de la poésie ; il n’aurait pas allégué, pour l’en bannir, l’identité des reproches qu’un père adresse à son fils sur le théâtre avec ce qui se passe tous les jours d’analogue dans la vie commune[[505]](#footnote-505).

De cette vérité manifeste, à supposer que Molière a reçu dans sa jeunesse les soins d’un professeur doublé d’un poète, il n’y a qu’un pas, et tous les biographes l’ont franchi. Tous se sont rappelé que le P. Le Moyne, l’auteur encore estimé d’une épopée nationale et semée de beaux traits, *S. Louis* ou *la Sainte Couronne reconquise*, avait séjourné au collège de Clermont vers le temps où Molière y faisait ses humanités, et ils n’ont pas manqué de donner l’un pour disciple à l’autre. L’hypothèse était d’autant plus séduisante que le P. Le Moyne a été professeur, et qu’il était plus capable que tout autre d’exercer sur l’esprit du jeune Poquelin l’action la plus féconde. Il n’est même pas inutile d’observer que Jacques Le Moyne, père du religieux, était, comme le père de Molière, tapissier valet de chambre du Roi. A cette relation toute fortuite s’ajoutait l’attrait plus puissant d’un caractère expansif et jovial associé chez le P. Le Moyne à la vivacité d’une imagination toujours en éveil et des facultés poétiques les plus accentuées. Son poème héroïque est son œuvre la plus connue, non la seule, ni même la plus digne de l’être. Très bien accueilli dans les hôtels et les châteaux de plusieurs grandes familles, il a célébré les charmes de la villégiature, et dans ses *Entretiens poétiques* il a mêlé d’excellents préceptes à des descriptions qui trahissent un sentiment très vif, et très neuf alors, des beautés de la nature. Ajoutons que dans ses *Peintures morales* il s’est fait, avec beaucoup de finesse et de verve, l’imitateur de Théophraste et le devancier de La Bruyère. En fallait-il davantage pour éveiller chez Molière adolescent le talent de l’observation et le goût de la poésie ? Et n’est-il pas naturel qu’on ait supposé le P. Le Moyne cultivant les premières espérances de son génie, comme au siècle suivant le P. Porée donnait le premier éveil à l’esprit de Voltaire. Malheureusement les faits ne se prêtent pas à cette supposition qui, de *L’Histoire du collège Louis-le-Grand* par M. Emond, a passé dans l’ouvrage de M. Loiseleur sur *Les Points obscurs de la vie de Molière*, et qui reparaît dans celui de l’abbé V. Davin sur *L’Education de Molière*, accompagnée, il est vrai, de l’adverbe « probablement » qui restreint la portée de l’affirmation.

Cette réserve est-elle suffisante ? Je ne le crois pas. Une communication qu’a bien voulu me faire le P. Sommervogel, qui prépare en ce moment à Louvain une nouvelle édition de la bibliothèque des PP. de Backer, ne permet pas de maintenir l’assertion même ainsi mitigée. Un catalogue dressé tous les trois ans faisait connaître l’état du personnel de la Compagnie pendant la période triennale qui prenait fin au moment de la publication. Or celui qu’on veut bien nous communiquer (*Catalogus provinciœ Franciœ*, *anno 1640*) indique ainsi pour le collège de Clermont (*collegium Parisiense*) la composition du personnel : les PP. Briet et Nau, professeurs de rhétorique — de Solleneufve, professeur d’humanités — de Turmenie, professeur de troisième. — Le P. Le Moyne est simplement nommé avec la qualité de prêtre. Tout porte à croire qu’il séjournait au collège comme prédicateur appelé dans les différentes chaires où il exerçait alors le ministère de la parole, et qu’il n’avait pas encore abordé, du moins à Paris, les fonctions de l’enseignement. En 1638 il demeurait encore à Langres. À la fin de l’année, sa verve poétique s’éveille au moment de la naissance de Louis XIV, et il célèbre cet évènement dans une série de sonnets imprimés chez Cramoisy. L’année suivante il était au collège de Clermont et y faisait ses grands vœux le 25 mars. La même année, le 5 juin 1639, Chapelain, dans une lettre à Balzac où il décline assez aigrement l’autorité du P. Le Moyne, le qualifie de « régent et en exercice de toutes sortes de disciplines ». Mais Chapelain est-il sûr de son fait, et le titre de régent n’est-il pas ici l’équivalent dédaigneux des termes de pédant ou pédagogue ? Chapelain a bien l’air de le renvoyer à l’école et de le réduire à l’exercice de ces disciplines bonnes pour des enfants, mais qui n’ont aucune action sur les hommes faits et ne peuvent donner aucune expérience en matière de critique. Un témoignage plus précis, celui qu’un religieux résidant à Rome en ce moment, le P. Colombier, a puisé dans les archives du *Gésu*, dit formellement que l’auteur du *Saint Louis* séjournait à Paris en 1639 comme prédicateur, *concionator ;* donc on ne saurait lui trouver de place de 1638 à 1640 inclusivement dans les rangs du professorat, si ce n’est peut-être au début de cette période, pendant l’année scolaire 1638 et 1639 ; encore cette hypothèse s’y concilierait-elle malaisément avec les occupations exceptionnelles de sa vie sacerdotale. Et comme il avait enseigné la philosophie pendant deux ans, rien n’est moins probable que son rapide passage dans une classe de grammaire qualifiée d’*infima.* Il est vrai que M. Loiseleur allègue à l’appui de l’opinion qui donne le P. Le Moyne pour professeur à Molière la pièce intitulée : *Avis des Muses à Monseigneur le prince de Conti.* Mais toutes les muses du collège de Clermont ont dû être mises en réquisition pour cette circonstance comme pour d’autres (par exemple pour la dédicace de l’église Saint François-Xavier à Paris). Celle de l’auteur du *Saint Louis* n’a pas été la dernière à payer son tribut, mais elle l’a fait sans sortir des rangs ni se faire valoir aux dépens de ses compagnes. Toutes sont convoquées et confondent leurs regrets. L’une d’elles, il est vrai,

La plus belle des sœurs, comme la plus diserte,

semble adresser un appel plus direct à la reconnaissance du jeune prince, quand elle lui dit :

Il peut te souvenir avec quelle tendresse

J’ai gouverné tes pas et conduit ta jeunesse.

Mais, pour qui connaît le P. Le Moyne, il est clair qu’il n’a pu personnifier ainsi son propre enseignement, ni se permettre une allusion si incompatible avec la modestie de son caractère. L’éloge tient ici plus de place que le conseil, le poète s’y montre beaucoup plus que le professeur ; et l’on n’en peut rien conclure qui autorise à faire du P. Le Moyne celui de Molière. C’est dommage. Le fécond et naïf écrivain dont Boileau n’avait pas voulu enchâsser le nom dans ses *Satires*, le jugeant « trop fou pour en dire du bien, et trop poète pour en dire du mal », était digne d’éveiller le génie naissant de Molière et de lui donner conscience de sa vocation poétique. La supposition peut n’être pas fausse, elle est séduisante, mais elle manque de base. Si l’on peut réclamer pour Gassendi l’honneur d’avoir initié Molière au travail de la pensée ; s’il tenait de ses différents maîtres le goût des exercices dramatiques, le sentiment de la perfection classique et l’intelligence des modèles du genre, il ne doit qu’à lui seul et à l’*astre* qui l’avait fait poète, l’intuition de son avenir et la prise de possession de sa destinée. Après tout, le milieu dans lequel a grandi son adolescence était favorable à ces aspirations d’un génie qui s’ignore et pressent un avenir inconnu ; l’on n’y condamnait aucune forme du talent littéraire. Voltaire s’est montré plein de déférence et de ménagements pour ses anciens maîtres, témoin la lettre qui accompagne l’envoi de son *Œdipe* au P. Porée, et celle qu’il fait écrire au P. Brumoy par le P. Tournemine au sujet de sa *Métope.* Ainsi Molière se souvenait des siens, quand il écrivait quelques vers simples et touchants pour la confrérie de Notre-Dame de la Merci ; et sa conduite à leur égard a justifié le langage affectueux du P. Rapin lui décernant la palme du génie comique, et ne craignant pas d’écrire : « Molière est de nos amis ». Il n’a ni désavoué ni offensé les instituteurs de sa jeunesse et, si ce n’est l’un d’eux, c’est leur ami le plus déclaré, c’est un évêque, le savant Huet, qui a consacré à sa mémoire deux distiques latins assez mal traduits en français, ce qui m’autorise peut-être à les traduire encore une fois, au risque d’être aussi plat que mes devanciers :

Ton art sur tout un peuple étendait son empire,

Et ta perte aujourd’hui l’oblige à soupirer.

Vivant, si ton esprit nous avait fait moins rire,

Ta mort, ô Poquelin, nous ferait moins pleurer.

H. TIVIER,  
Doyen de la Faculté des lettres de Besançon.

## J. H. Michon : Molière jugé par son écriture

source : « Molière jugé par son écriture », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome VIII, no 88, juillet 1886, p. 110-117.

[1886

Au moment où la Commission des Autographes de Molière s’occupe de réunir et de comparer les signatures du Maître, on lira avec intérêt les pages suivantes, empruntées à un ouvrage peu connu[[506]](#footnote-506) :

Il m’en coûterait trop de ne pas mettre sous les yeux de nos lecteurs le splendide graphisme de notre grand Molière. Cet autographe a d’autant plus de prix que nous ne connaissions de Molière que des signatures.

J’ai eu le bonheur de trouver à la bibliothèque de l’Ecole de Médecine de Montpellier la pièce suivante, qui complétera nos études sur les belles écritures du xvii e siècle[[507]](#footnote-507) :

J’ai reçu de Monsieur le secq trésorier de la bourse des Etats du languedoc la somme de six mille livres à nous accordée par messieurs du Bureau des comptes de laquelle somme je le quitte faict à Pézenas ce vingt quatrième jour de février 1656

MoLiere./.

Quittance de six mille livres.

Comme tous les esprits lettrés de mon temps, je suis un grand admirateur de l’œuvre littéraire de Molière ; mais j’avoue que je ne sais absolument rien de sa vie intime. Il m’est resté dans le souvenir que sa vie conjugale avait été troublée, chagrin fort commun dans l’existence des maris dont les femmes montent sur les planches. Pour tout le reste, je ne sais absolument rien, et, dans l’intérêt de la science graphologique, je m’en félicite, parce que les admirateurs de Molière pourront voir, sur ce travail, si les révélations graphiques viennent contrôler celles de l’historien, si même elles ne viennent pas ajouter un piquant intérêt à l’histoire intime d’un homme dont le grand nom, avec dix ou douze autres de notre splendide littérature, traversera les siècles au milieu d’une gloire qui ne devra jamais pâlir.

Il est peu d’hommes qui aient mieux fait parler l’âme humaine que celui-ci. C’est un très grand philosophe déguisé sous le manteau d’un comédien, comme Esope, Phèdre, La Fontaine, déguisés sous celui de fabulistes. Voilà pourquoi Molière restera, lors même que sa langue viendrait à vieillir ; mais jamais les penseurs ne vieillissent.

Notre autographe est splendide. Il semble qu’un instinct secret avertissait ce grand homme que ces lignes, si insignifiantes comme travail d’esprit, seraient mises, plus tard, au grand jour de la publicité. Le génie a de ces avertissements ; et certes, c’est toujours d’une manière bien inconsciente qu’il n’écrit pas une page, qu’il n’adresse pas une lettre à un ami, sans qu’il semble se préoccuper que l’œuvre n’ait rien d’indigne de sa dignité et de sa gloire. On dirait qu’il se respecte même dans l’avenir, et qu’il le devine.

L’autographe de Molière que nous allons soumettre à l’anatomie graphologique est tracé sur un papier de 21 centimètres de largeur sur 29 centimètres de hauteur, et en occupe près de la moitié. Le paléographe à qui nous devons cette belle découverte[[508]](#footnote-508) n’a que deux lignes sûr les caractères graphiques du manuscrit. Il se contente de nous dire :

L’écriture est rapide, nette, large, déliée, élégante : on sent une main sûre d’elle-même, et déjà imbue des principes graphiques modernes.[[509]](#footnote-509)

C’est bien court, et cela nous dit bien peu de chose. La paléographie, éclairée par la graphologie, va se mettre, au premier jour, à nous donner sur l’écriture des hommes célèbres dont elle possède des autographes autre chose que de vagues généralités.

Il y a une erreur adoptée qui doit être relevée dans ce passage. On y suppose que le graphisme moderne s’est constitué d’après des règles, des principes. Mais nullement. En étudiant l’écriture du xvie siècle et celle du xviie siècle, à laquelle appartient notre autographe, on voit très bien que l’écriture moderne, comme la langue française elle-même, s’est produite par voie de transformation lente. C’est l’œuvre de plus de deux siècles ; et la théorie que nous venons de citer ferait croire que l’écriture est une œuvre produite par quelques calligraphes, et adoptée ensuite, à toute époque, comme simple affaire de mode. L’esprit humain ne procède pas ainsi.

Maintenant que nous savons la provenance du bel autographe, étudions l’homme qui a tenu la plume, et qui a écrit « avec tant de netteté, de largeur et d’élégance ». La graphologie, avec son scalpel fouillant au fond de l’être intime, nous apprendra des choses plus précises.

Nous avons d’abord une organisation cérébrale déductive, un peu mêlée d’intuitivité. Mais ce qui domine, c’est le côté logique, raisonneur, pratique, réalisateur. Molière est chef de troupe ; il s’est donné le rude labeur, l’œuvre ingrate, surtout pour son siècle, de conduire des artistes. Il faut un homme positif, pratique, pour cette besogne. Le berger a besoin de sa houlette ; il y a, dans ce métier, des difficultés, des déboires. Il faut intéresser les gouverneurs des provinces, les hôtels de ville, les princes surtout, dans les villes où réside quelque potentat de petite ou de grande allure. Il faut, hélas ! Comme pour toute autre chose, cet argent toujours marchandé à l’art, et que probablement maître Poquelin n’entassa guère.

Mais ce comédien chef a la puissance de l’idéalisme unie à celle du génie de la comparaison et de la logique.

Du mot *Molière* il fait 3 groupes, de *quittance* 5 groupes, de *fait* 4 groupes. Mais ailleurs dominent les mots presque entièrement à ligatures : *accordez.* Molière n’a été un si grand écrivain comique que parce qu’il a été profondément observateur ; et ce sont les esprits doués de comparaison qui seuls observent bien. Il n’est immortel que par ce trésor intarissable de traits, ou qui lui sont venus par puissance d’assimilation d’idées, ou que l’observation lui a fait saisir dans ce tableau de la vie populaire où se plaisent tant ceux qui veulent connaître les hommes.

Tel est intellectuellement Molière ; et ici la graphologie doit confirmer l’étude même du grand œuvre sorti de ce puissant cerveau.

Au point de vue du cœur, il a la sensibilité vraie, sérieuse, puissante en durée, et d’autant plus tenace dans l’âme, qu’elle n’est pas, chez lui, l’œuvre d’une passion subite, le produit d’une fougue du cœur. Il paraît qu’il a été très malheureux dans ses affections domestiques. Ce besoin d’affections calmes, douces, persistantes, ne fut pas satisfait en lui. Plus passionné, il eût secoué un joug, en cherchant pâture ailleurs à son besoin affectif. Il a l’écriture de ceux qui doivent avoir souffert, si leur amour a été trompé.

Au point de vue volontaire, il est faible. Ses énergies intellectuelles sont dans son imagination qu’il contient, dont il est maître, mais dont il subit la chaleureuse impulsion (voyez ses Z mouvementés et le premier jambage extérieur de ses M majuscules). Mais partout le trait est un peu appuyé (voyez le mot *quitte*, où les barres sont si peu accentuées). On devait conduire un tel homme, dans le ménage, par le bout du nez.

Ce qu’il a de saillant, de splendidement rendu par le signe type, c’est sa grande clarté d’esprit, sa belle lucidité. Comme cet homme a bien vu, comme il a bien saisi tout un siècle, l’ayant buriné dans ses scènes immortelles, à défier à jamais toute imitation !

À ce point de vue, il est la grande gloire du grand siècle. Bossuet, cet orateur tant admiré, a déjà pâli. Fénelon, comme penseur, perdra moins ; mais Pascal, le grand Pascal, perdra. La Fontaine et Molière ont la jeunesse éternelle. *Renovabitur ut aquilœ juventus*.

Puis cette nature est d’une si grande, d’une si belle franchise ! Mais il est franc jusqu’à être naïf*.* Ses mots grossissants s’étalent dans l’autographe, comme dans l’écriture des enfants, qui ont la plus grande ouverture d’âme.

Il a un très noble caractère, une âme d’une grande élévation. Il signe royalement comme le tout puissant Louis, qui commande à Versailles et qui s’est fait son Mécène.

Et puis, par un étrange contraste, cet homme dont la signature à l’allure magistrale de la signature des rois, va jeter, au bout, une barre avec deux points, barre cantonnée de points, tant aimée des praticiens, des procureurs, qui redoutent toujours des surprises et qui se surveillent en traitant d’affaires. Lui, il a aussi des affaires ennuyeuses. Tout repose sur sa tête. Il est le caissier de sa troupe ; il donne des quittances à M. Le Secq, et M. Le Secq veut de l’ordre en tout, Molière à sa signature royale ajoute le paragraphe du procureur qui traite une grande affaire d’argent. Y pensez-vous ? 6 000 livres d’allocation pour ce temps-là, quelle somme énorme ! Il faut que tout soit *in forma ;* et le grand écrivain est ici doublé de l’homme d’affaires.

Quant au sentiment de l’art, au sens esthétique, à la puissance de poésie, tout cela éclate dans ses belles majuscules si harmoniques. Une originalité spéciale a son signe. Ne voilà-t-il pas qu’il écrit avec une minuscule, *M. le secq*, *laquelle*, et qu’au milieu de *MoLiere*, il met une majuscule *L* ? Qui a été plus original, avec des étrangetés plus artistiques et plus merveilleuses, que Molière ? Ce mot seul : « Est-ce qu’on fait d’autres choses ? » devait sortir d’un cerveau d’observateur et d’une âme d’enfant.

Peu d’angles se montrent dans cette écriture ; les courbes y dominent. Les *l* minuscules de *laquelle* sont recourbés. C’est la grande, la belle douceur, n’excluant pas certaines fermetés, mais qui lui coûtent, comme à tous les faibles de volonté.

Il n’a pas l’ombre d’un orgueil, cet homme de génie. Quand il fait le *M* majuscule, il ne l’exhausse pas ; et c’est celui de nos écrivains qui pense le moins à se hisser sur un piédestal. Il ne songea jamais que sa statue en bronze verrait couler l’eau d’une fontaine monumentale, pendant des siècles, à l’un des angles de la rue Richelieu.

N’oublions pas une aptitude fort remarquable que possède Molière, et qui avait dû se développer par son ennuyeux métier de chef de troupe où il fallait toujours solliciter, négocier. Molière a l’aptitude diplomatique très nettement indiquée par le signe graphique. Il lui a fallu de la diplomatie pour arriver à conquérir un Louis XIV. C’était une rude bataille gagnée.

Mais ce que le graphologiste découvre de si beau dans cette écriture, au point de vue moral, c’est que ce directeur de troupe théâtrale n’a pas un mouvement d’égoïsme. En touchant ces 6 000 livres, ce n’est pas à lui qu’il pense, il ne calcule point la part qui devra lui en revenir. Ce ne sera pas celle du lion. Sa nature rayonnante est splendidement rendue par l’absence du crochet concentrique dans ses M majuscules. C’est un homme qui s’oublie et songe aux autres.

Si l’on veut bien suivre cet autographe et notre étude, on y verra, comme toujours, cette confirmation précise de la justesse rigoureuse du signe graphique. Molière n’a pas composé, pour nous complaire, à deux siècles de distance, ce si bel autographe ; nous n’avons pas composé, pour le besoin de la cause, les signes graphiques qui s’étalent nettement ici. Tout correspond : l’homme que l’histoire connaît est bien celui que rendent les signes graphiques. La méthode se trouve toujours vraie en application : donc, en principe, elle est vraie.

MICHON.

## Charles Marie : Une leçon donnée par Molière à Racine

source : « Une leçon donnée par Molière à Racine », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome VIII, no 88, juillet 1886, p. 118-121.

[1886

Nous nous sommes demandé bien des fois comment Racine — le scrupuleux Racine — avait pu, en écrivant son chef-d’œuvre comique, laisser échapper de sa plume un certain passage ; et, l’ayant écrit, le laisser subsister tel quel à la représentation.

C’est le passage suivant :

Dandin

Je suis tout réjoui de voir cette jeunesse.

Savez-vous que j’étais un compère autrefois ?

On a parlé de nous.

Isabelle

Ah ! Monsieur, je vous crois.

(*Les Plaideurs*, acte III, scène dernière).

Quand ces trois vers nous reviennent à la mémoire, nous les rapprochons fatalement des dernières lignes de la préface, où l’auteur se décerne un certificat de haute moralité et se déclare satisfait « d’avoir assez longtemps réjoui le monde » sans qu’il lui en ait « coûté une seule de ces sales équivoques, et de ces malhonnêtes plaisanteries, qui coûtent maintenant si peu à la plupart de nos écrivains, etc. »

Avec la meilleure volonté du monde, il n’y a pas moyen de prendre l’apostrophe de Dandin à Isabelle pour autre chose qu’une « malhonnête plaisanterie », si l’on considère que ce Philocléon du xviie siècle s’adresse à une jeune fille. Il eût été cependant bien facile à l’auteur de faire disparaître la « malhonnête plaisanterie » sans modifier un vers, sans retrancher un mot ; un simple changement d’interlocuteur, indiqué par un jeu de scène, aurait suffi. Dandin se serait retourné vers Petit-Jean ou l’intimé pour lui dire : « — Savez-vous que j’étais, etc. » — à quoi celui-ci aurait répondu tout comme Isabelle : — « Ah ! Monsieur, je vous crois. »

Nous avons vu avec plaisir notre sentiment partagé par M. Charles Rinn, le savant professeur. À la page 133 de la très recommandable édition classique qu’il a donnée de la comédie des *Plaideurs*[[510]](#footnote-510), M. Rinn, à propos du passage dont il s’agit, dit excellemment en note :

Dans *Les* *Femmes savantes* (acte III, fin), Chrysale, voyant ensemble sa fille Henriette et Clitandre, son futur gendre, s’écrie :

Tenez, mon cœur s’émeut à toutes ces tendresses ;

Cela ragaillardit tout à fait mes vieux jours,

Et je me ressouviens de mes jeunes amours.

La différence des situations explique les sentiments tout contraires que font naître en nous les paroles de Chrysale et celles de Dandin : celui-là nous touche ; celui-ci nous répugne et nous révolte.

Oui vraiment, nous répugne et nous révolte : les termes ne sont pas trop forts. C’est même le seul jugement que mérite la sortie choquante du vieux juge.

Mettons maintenant en regard des trois vers de Racine ce fragment de dialogue, tiré également des *Femmes savantes :*

Chrysale

… Nous n’avions, alors que vingt-huit ans,

Et nous étions, ma foi, tous deux de verts galants.

Ariste

Je le crois.

Chrysale

Nous donnions chez les dames romaines,

Et tout le monde, là, parlait de nos fredaines ;

Nous faisions des jaloux.

(Acte II, scène ii).

Voilà qui va des mieux, dirons-nous en nous appropriant la réponse d’Ariste. Il est certain qu’en cet endroit Chrysale est autrement explicite que dans l’exemple cité par M. Rinn. Toutefois, son langage ne saurait déplaire aux oreilles les plus délicates, parce que la conversation est entre deux frères qui peuvent tout se dire en confidence. En revanche Chrysale, qui évoque ici ses souvenirs de jeunesse d’une façon fort piquante, ne craindra pas tout à l’heure d’y faire une nouvelle allusion devant son adorable Henriette. Mais, cette fois, l’allusion sera tellement discrète et poétique que notre admiration n’aura pas de limites.

Quel homme que Molière ! Et comme il savait observer toutes les nuances !

*Les* *Femmes savantes* étant de quelques années postérieures aux *Plaideurs*, on peut conclure de ce qui précède que Molière a eu l’intention de donner une leçon à Racine. À deux reprises et sous deux aspects différents, il lui a montré comment on devait se servir d’un genre de plaisanterie incidente dont lui, Racine, avait fait un si malencontreux usage.

CH. MARIE.

## H. Monin : Simples rapprochements

1. source : « Simples rapprochements », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome VIII, no 88, juillet 1886, p. 122-124.

[1886

### I. Thomas Diafoirus et Maître du Bord

*Le* *Malade imaginaire* est de 1673. — En 1671, maître du Bord, défendant les habitants de Chirac (Gévaudan, actuellement Lozère*)* contre la société de Jésus, régala le Parlement de Toulouse de l’exorde suivant :

Tout de même que, dans le temple de Sérapis de la ville de Thèbes, comme rapporte Pausanias, il y avait certaines images, non beaucoup dissemblables à la statue de Memnon, qui rendait chaque matin au lever du soleil, un son harmonieux, — tout de même puissent mes parties, pendant le reste de leur vie, voir continuer dans l’église dudit Chirac, à chaque matin et à toute heure, les agréables prières pour le salut de leurs prédécesseurs trépassés.[[511]](#footnote-511)

On voit que Thomas Diafoirus a mille fois plus d’à-propos, dans l’emploi qu’il fait de cette comparaison, que l’avocat du Bord.

### II. Tartuffe et Tartufle

D’après Génin (*Récréations*, *etc.,* t. I, p. 292), Molière aurait emprunté le nom de Tartuffe à l’italien Lippi, auteur du *Malmantile*[[512]](#footnote-512). Mais le *Malmantile* n’a été imprimé qu’en 1676, sept ans après la représentation du *Tartuffe*. Génin répond, et prouve, qu’il en circulait de nombreuses copies manuscrites ; il suppose, sans preuve, que Molière a eu entre les mains une de ces copies. — D’autre part, que veut dire « il mal tartufo », mot à mot, la mauvaise truffe ? C’est une de ces injures triviales dans le genre de « melon, citrouille, ou cornichon ». Rien n’indique, dans le passage de Lippi, la tartufferie.

Voici mon explication. *Tartufo*, et son diminutif *tartufolo*, ne désignent pas seulement la truffe, mais aussi la pomme de terre, vulgairement appelée truffe dans bien des pays de France, et nommée *tartuf*, *tartuffe*, *tartifle*, *tartèfle*, dans les dialectes méridionaux, *cartoufle* dans Olivier de Serres, seigneur de Pradel (Vivarais), enfin *kartoffel* en allemand.

Tartuffe serait donc, dans Molière, un souvenir du midi, ce qui est en soi-même beaucoup plus vraisemblable que de lui faire lire un poème italien non imprimé. Tartuffe ne serait pas la truffe, mais bien la pomme de terre — importée en France d’Italie, et longtemps destinée uniquement à la nourriture des animaux. — Ce tubercule ne paraît-il pas (quoi qu’en dise, bien entendu, la science botanique), naître, vivre et grossir aux dépens de la plante à la racine de laquelle il s’attache ? Qui sait à quelles manœuvres souterraines et mystérieuses il doit son monstrueux développement ? C’est bien l’informe symbole du parasitisme, de l’hypocrisie, et de la laideur morale.

Il est certain qu’il faut aussi rapprocher *tartuffier* et *se truffer*, ce dernier toujours en usage dans le midi, dans le sens de tromper en se moquant.

H. MONIN,  
Professeur au lycée de Versailles.

# Tome VIII, numéro 89, août 1886

## Alfred Morel-Fatio : Le Bourgeois gentilhomme à Madrid en 1680

source : « *Le Bourgeois gentilhomme* à Madrid en 1680 », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome VIII, no 89, août 1886, p. 129-134.

[1886

Les bibliographes et commentateurs de Molière ont omis de signaler une imitation, ou, plus exactement, une réduction espagnole du *Bourgeois gentilhomme* presque contemporaine de notre grand poète, et, par cela même, plus intéressante qu’une foule d’autres traductions ou imitations modernes, dont le très consciencieux recensement a coûté beaucoup de peine.

Rien de plus rare, au xviie siècle, que l’adaptation à la scène espagnole d’une pièce française ; à cette époque c’est nous qui traduisions l’Espagne, et, sauf *Le* *Cid* de Corneille imité par Juan Bautista Diamante, sauf quelques vers pris par Calderon à l’*Héraclius*, je ne connais pas d’autre emprunt fait à notre théâtre par les dramaturges transpyrénéens. Le grand nom de Molière suffit à intervertir les rôles. L’Espagne, par exception, nous copie. Il n’était pas indifférent de le noter.

La pièce espagnole, imprimée depuis plus de trente ans[[513]](#footnote-513) et qui semble néanmoins avoir passé inaperçue en France, est un *sainete*[[514]](#footnote-514) ou, comme on disait encore au xviie siècle, un *entremès* genre d’intermède bouffon, destiné à faire diversion, à reposer le public du spectacle sérieux. C’est à un drame à machines de Calderon, intitulé *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*, que fut annexé notre intermède. Calderon en est-il l’auteur ? M. Hartzenbusch ne le croit pas, mais cet érudit était trop intéressé à admettre que Calderon ne savait pas le français, qu’il n’avait jamais rien pu traduire de notre langue pour que son opinion ait grand poids en cette occurrence. Le fait est que beaucoup d’auteurs dramatiques espagnols du xviie siècle composaient eux-mêmes les intermèdes qui devaient agrémenter leurs *comedias* — au lieu de s’adresser à des fournisseurs spéciaux — et que Calderon en a écrit plusieurs fort divertissants, qu’a pieusement recueillis M. Hartzenbusch : il ne serait donc nullement invraisemblable qu’il eût écrit aussi celui qui nous occupe. Toutefois comme rien dans les deux manuscrits qui nous l’ont conservé[[515]](#footnote-515) ne le déclare explicitement, la question reste indécise.

La *comedia* de *Hado y divisa*, avec son assaisonnement d’intermèdes, fut jouée le dimanche gras 3 mars 1680, au cotisée du Buen Retiro, en présence de Leurs Majestés, le roi Charles II, Marie Louise d’Orléans, sa femme, qu’il avait épousée quelques mois auparavant, et la reine-mère, Marie Anne d’Autriche. Calderon donna tous ses soins à la décoration de la scène et de la salle, comme l’atteste un mémoire qu’il rédigea ou fit rédiger après la représentation et que nos manuscrits ont reproduit sous le titre de *Description de la comedia intitulada* Hado y divisa de Leonido y de Marfisa, *que se hizo à sus Majestades Don Carlos II, J. Dona Maria Luisa en el Coliseo del Retiro*, *el dia 3* *de marzo de 1680*, et, si lui-même ne composa pas le *sainete* du *Bourgeois gentilhomme*, il eut, en tout cas, l’idée pleine d’à-propos d’offrir à la nouvelle reine ce divertissement, en souvenir du pays natal et de la cour du roi son oncle. Cela est d’ailleurs indiqué dans la pièce : « Ne sais-tu pas », dit un des personnages à Gil (nom du Bourgeois), « que j’ai demeuré près de dix ans à Paris ?… Je veux donc te faire jouer un rôle que j’ai vu là-bas dans un Ballet ». — « Puisqu’il en est ainsi, allons », répond Gil, « et nous verrons si quelqu’un qui l’écoute ici, s’en souvient ».

Il est à croire que la reine aura su gré à Calderon de cette attention délicate ; quant aux femmes françaises de son entourage, elles n’y prirent point garde, si l’on en juge du moins par cet extrait d’une lettre de Mme de Villars, femme de l’ambassadeur de France, à son amie Mme de Coulanges, où précisément est visée la représentation de gala dont nous nous occupons :

Il y eut dimanche, au Retiro, une comédie de machines, où les deux reines et le roi étaient. Il y fallait être à midi. L’on y mourait de froid. Comme je me promenais dans les galeries de cette maison, qui sont très agréables, habillée à ma commodité, comme devant voir cette comédie derrière des jalousies, ne songeant ni à roi ni à reine, j’entendis notre jeune princesse qui m’appelait fort haut par mon noM. J’entrai dans le lieu d’où me paraissait venir sa voix, avec un air un peu composé. Je la trouvai assise au milieu du roi et de la reine mère• Elle n’avait consulté, en m’appelant, que son envie de me voir, et avait tout à fait oublié la gravité espagnole. Elle de rire en me voyant. La reine mère me rassura ; elle est toujours aise que la reine sa belle-fille se divertisse. Elle lui donna même occasion de me venir parler auprès d’une fenêtre ; mais je m’en retirai bientôt.[[516]](#footnote-516)

Pas la moindre allusion, comme on voit, au *Bourgeois gentilhomme* travesti à la castillane, qui se joua tout à la fin du spectacle — et c’est pourquoi un de nos manuscrits l’intitule *fin de fiesta*, —pas un mot de cet hommage rendu à Molière qui aurait pu réconcilier un peu Mme de Villars avec le théâtre espagnol, qu’elle déclare en général « si détestable ».

Reste à dire quelques mots du *sainete* en lui-même, qui est fort court (six colonnes seulement dans l’édition Hartzenbusch) et sans mérite aucun. *Bourgeois*, naturellement n’est pas traduit, car ce type, cette espèce sociale n’existait pas en Espagne et surtout en Castille. L’équivalent qui le remplace est *labrador,* gros paysan : *El labrador gentilhombre*, tel est le titre de la pièce. Gil Sardina donc, paysan enrichi, au lieu d’épouser dans son village la fille d’un *vejete* (petit vieux ridicule) qui lui a été promise, n’a autre chose en tête que d’aller à la cour afin de s’y faire enseigner les belles manières. Deux hommes *(hombre 1o*, *hombre* 2o ), informés de sa manie, s’entendent pour le berner. L’un d’eux, déguisé en maître de français, s’offre à l’accompagner à Madrid. Lorsqu’ils y sont arrivés, ce maître fait à son élève la leçon de grammaire, qui est en même temps une leçon de français et par conséquent amène toutes sortes de quiproquos plus ou moins drôles, Gil Sardina dénaturant ridiculement chaque phrase que lui prononce son pédant. L’homme no 2 vient ensuite annoncer l’arrivée de la princesse du Maroc, qui veut la main de Gil. Celui-ci n’a que le temps de se faire more, ou la princesse lui échappe. En avant la cérémonie ! Elle est très écourtée comme le reste. Voici les passages en *sabir*:

Homme no i.

*(il chante).*

Mahometa por Sardina

Me rogar noche y matina

Que facer un bailarina

De Sardina, de Sardina.

Dar torbanta y alfanjina

Por defendre Palestina

Non estar bellaca ?

Tous les Mores.

No, no , no .

Homme no i.

Non estar morlaca ?

Tous.

No, no , no .

Homme no i.

Non estar berganta ?

Tous.

No, no , no .

Homme no i.

Donar torbanta.

*(Ils dansent).*

Gil.

Pour donner un turban

Faut-il donc tant de danseurs ?

Homme no i.

*(Il chante).*

Ti estar nobile ; no estar fabola ?

Dar aifanjoîa.

*(Ils dansent et les Mores frappent Gil avec leurs cimeterres).*

En somme, ce que cet intermède dansant offre de plus curieux, c’est sa date, c’est le prétexte de sa représentation à la cour du roi d’Espagne, c’est enfin qu’une bribe de Molière ait été portée au-delà des Pyrénées en un temps où son nom était à peine connu de nos voisins.

Alfred MOREL FATIO.

## Louis-Eugène Garraud : Souvenir du Banquet-Molière

source : « Souvenir du Banquet-Molière », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome VIII, no 89, août 1886, p. 149-150.

[1886

Nous extrayons de l’excellent rapport de M. Eugène Garraud, si justement acclamé à l’Assemblée générale de l’association des artistes dramatiques, le 21 juin dernier, le passage relatif au banquet-Molière :

À l’heure des toasts, M. J. Claretie a pris le premier la parole ; l’effet produit par son discours, véritable morceau d’éloquence, a été très grand et sa péroraison saluée par des bravos unanimes.

M. Henri de Bornier, qui improvise avec autant de facilité que d’esprit, a fait une réponse chaleureuse très goûtée au remarquable discours du président. Deux pièces de vers récitées par les auteurs MM. Vaucaire et Eug. Clerh ont également été fort applaudies. Enfin, notre camarade Mounet-Sully, en disant, sur la demande de M. Edouard Thierry, la *Soirée perdue* de Musset, a obtenu un succès aussi considérable que mérité.

Depuis six ans que notre ami Monval a ressuscité ce banquet, le nombre des souscripteurs va toujours en augmentant, ce dont nous le félicitons de grand cœur. Cela tient beaucoup, il faut le dire, aux nombreuses sympathies qu’il a su s’attirer par son persévérant amour pour tout ce qui rappelle Molière et son œuvre. Mais ardent moliériste nous-mêmes, nous voudrions voir honorer son dieu et le nôtre par de plus hautes manifestations ; et, puisque nous empruntons tant de choses aux Anglais, nous devrions bien les imiter un peu dans l’admiration profonde qu’ils professent pour leurs grands hommes.

En Angleterre, le centenaire de Shakespeare est célébré à Stratford, où il est né, par des réjouissances publiques qui durent quelquefois quinze jours et sont un véritable évènement national ; à chaque anniversaire, il y a dans les grands centres des banquets dans les cercles et des représentations de gala très suivies dans les théâtres.

À Paris, la ville-lumière, on se félicite lorsqu’on est parvenu à grouper une soixantaine de convives pour fêter notre plus grand poète comique, et bienheureux sont ces fervents admirateurs du maître immortel s’ils ne recueillent pas quelques brocards pour s’être réunis en son honneur. Il est vrai qu’en France nous chantons depuis si longtemps « les dieux s’en vont », que nous craignons fort qu’ils ne soient à jamais partis.

Un artiste du Théâtres-Français qui veut garder l’anonyme nous a fait remettre 40 francs pour remplacer notre part de la quête qui se faisait jadis dans cette réunion au profit des auteurs et des comédiens.

Eugène GARRAUD.

## Mondorge : À propos de la reprise des *Fâcheux*

source : « À propos de la reprise des *Fâcheux* », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome VIII, no 89, août 1886, p. 152-153.

[1886

La dernière reprise des *Fâcheux*, du 4 septembre 1868, avait fourni douze représentations dont la dernière remonte au 19 juillet 1869. Il y avait donc dix-sept ans que la pièce n’avait été jouée, et la reprise du 3o juin dernier pouvait passer pour une nouveauté auprès de bon nombre de spectateurs.

Le succès a été très vif, surtout pour M. Coquelin, qui avait laissé d’excellents souvenirs de ses deux rôles de 1868, mais qui, portant cette fois tout son effort sur le chasseur Dorante, l’a joué avec une verve incomparable, acclamée par toute la presse :

Ce récit héroï-comique bardé de périodes ronflantes et d’hémistiches sonores, dit M. A. Claveau dans La Patrie, M. Coquelin l’a sonné comme une fanfare ! Franchise, ampleur, haleine, puissance, diable au corps, ce superbe comédien a tout pour lui, et quelque chose encore.

Il faut, en effet, de robustes poumons pour lancer ces cent vers comme un hallali ; c’était, au siècle dernier, un tragédien qui jouait ce rôle : Sarrazin l’a longtemps tenu.

On n’a point retrouvé, dit M. Paul Ginisty, le nom du comédien de la troupe de Molière qui créa ce rôle.

Il est pourtant facile de se convaincre que ce fut Molière lui-même (quel autre se serait chargé d’apprendre en deux jours ce long récit ?) par l’inventaire de ses habits de théâtre : « le juste au corps de chasse, sabre et la sangle, ledit juste au corps garni de galons d’argent fin, une paire de gants de cerf, une paire de bas à bottes de toile jaune. »

Molière ne jouait donc pas Eraste, comme le dit M. Ginisty ; c’était La Grange. Molière jouait le chasseur, le danseur, le joueur et Caritidès.

Il faut dire que cette reprise a pris au dépourvu les critiques de profession, qui ne descendent pas volontiers à ces petits détails de distribution. Je n’ai pas lu un feuilleton qui ne fût criblé d’erreurs.

M. Sarcey lui-même a déclaré Delaunay « incomparable » dans un rôle qu’il n’a jamais joué. À la seule reprise des *Fâcheux* qui ait été faite à la Comédie Française pendant les 38 ans qu’y a passés M. Delaunay, le personnage d’Eraste a été tenu par M. Etienne Sénéchal. M. Sarcey, qui ne déteste pas se relire et même se citer, n’avait qu’à se reporter à son feuilleton de 1868 : il s’est trop fié à sa mémoire qui, le lundi suivant, lui faisait mettre dans la bouche de Scapin le « que diable allait-il faire dans cette galère ? » de Géronte. Prenez garde, illustre critique : le professeur de Lesneven ne sera pas content ![[517]](#footnote-517)

MONDORGE.

## Paul d’Estrée : Molière et le cardinal Chigi

source : « Molière et le cardinal Chigi », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome VIII, no 89, août 1886, p. 154-155.

[1886

On sait que Molière, dans l’un de ses deux placets adressés au Roi après l’interdiction de *Tartuffe,* se recommandait, pour obtenir le retrait de cette mesure arbitraire, de l’approbation de M. le Légat.

Or, Grimarest, dans sa *Vie de Molière*, ne fait aucune allusion à ce patronage imprévu ; M. Taschereau le signale sans plus de commentaires ; et la notice de M. Paul Mesnard consacrée à *Tartuffe* se contente de dire que le cardinal Chigi, alors légat en France, prélat mondain, grand amateur de pompes théâtrales et très friand de fruit défendu, fut un des premiers à réclamer de Molière une de ces lectures de l’*Imposteur* qu’il eût été du plus mauvais goût de ne pas entendre une ou deux fois.

Mais aucun fait précis n’était venu jusqu’à présent corroborer l’allégation de Molière, et, par suite, l’audition de *Tartuffe* par le cardinal-légat pouvait être considérée comme une simple hypothèse.

Que faut-il donc penser de l’anecdote suivante que nous lisons dans les Réponses spirituelles de plusieurs grands hommes du siècle avec des contes agréables et un sermon en l’honneur du dieu Bacchus (Cologne, Paris, Marteau 1705) :

Le cardinal Chigy étant à Paris, eut envie d’entendre lire le *Tartuffe*, qui était défendu, Molière vint le trouver pour lui en donner le plaisir. Comme ils en étaient à la troisième scène, il vint des femmes lui demander des indulgences ; il alla donc les recevoir dans la salle. Et après les avoir satisfait, il revint trouver Molière à qui il dit en riant : *E an altra scena.*

Voilà bien l’esprit des prélats italiens. — Et quoique notre historiette sorte d’un livre d’anas, nous n’avons aucune répugnance à la prendre pour article de foi, d’autant que nombre d’anecdotes, empruntées à des sources de même valeur, constituent déjà, pour une bonne part, la trame de la vie de Molière.

Paul d’ESTRÉE.

# Tome VIII, numéro 90, septembre 1886

## Eugène Chevreul : Hommage à Molière

source : « Hommage à Molière », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome VIII, no 90, septembre 1886, p. 161-162.

[1886

Lorsqu’en 1882, j’eus l’honneur d’être présenté à M. Chevreul, le vénérable « Doyen des Etudiants de France » voulut bien me parler du théâtre et de Molière.

Arrivé à Paris en 1803, M. Chevreul avait applaudi Grandmesnil et Mlle Devienne dans Le Malade imaginaire. Il goûtait fort, dans sa jeunesse, Fleury et Talma, mais ne comprenait pas les succès de Mlles Georges et Duchemois, auxquelles il préférait Mlle Raucourt. Il fréquentait alors le Théâtre-Français, où il recueillit des vieux amateurs quelques souvenirs sur Mlle Clairon, sur Voltaire et Lekain ; mais il n’était pas retourné à la rue Richelieu depuis 1837, mécontent d’avoir vu estropier Alceste par Perrier qui donnait la réplique à Mlle Mars.

Molière est une des grandes admirations de l’illustre centenaire : « Moi aussi, j’ai parlé de Molière, me dît M. Chevreul, et j’en parle encore dans une trilogie inédite que je dédie à Don Pedro d’Alcantara. »

Ce qui devait, dans Molière, frapper le savant, c’était surtout le don d’analyse et d’observation de l’élève de Gassendi, sa méthode expérimentale a posteriori, qui fut celle de Newton : « Molière, voulut bien en effet ajouter M. Chevreul, était, en province, à la cour, sur son théâtre, comme dans son laboratoire. Mon laboratoire, voilà mes planches, à moi ! »

G. M.

C’est d’un « Mémoire à l’Académie des sciences (tome XLI, 1879), Complément des Etudes sur la vision des couleurs (2e partie, ch. IX, p. 261), que nous extrayons la page dans laquelle M. Chevreul a « parlé de Molière » :

En examinant avec profondeur et indépendance le sens des expressions que je viens de reproduire, je ne sache pas qu’elles aient été exactement définies autrement qu’elles l’ont été par une philosophie lettrée ou par des grammairiens plus ou moins habiles. Pouvaient-elles l’être autrement ? Je ne le pense pas ; ce fait tenant, à mon sens, à l’intervention de la science expérimentale. Que cette remarque ne donne pas à penser que je fais peu de cas de ce que je comprends sous le nom de littérature, de grammaire et de philosophie lettrée, car ma conviction est parfaite en pensant qu’une nation, en possession d’une langue spéciale, ne peut prétendre à définir d’une manière précise certaines expressions, et celles qui nous occupent sont de ce nombre, qu’à une certaine époque de son histoire littéraire et scientifique ; et en essayant de définir cette époque, ce sera une occasion de rendre le plus profond hommage de reconnaissance à ses lettrés poètes et prosateurs, à ses grammairiens et à ses philosophes lettrés, parmi lesquels, sans hésitation, je compte des moralistes et des auteurs d’ouvrages quelconques, qui ont été d’heureux interprètes des passions humaines, comme Lesage et Molière surtout, dont le nom est impérissable comme philosophe !

E. CHEVREUL,  
Né à Angers le 31 août 1786.

# Tome VIII, numéro 91, octobre 1886

## Louis Vivier : L’art de Molière (*premier article*)

1. source : « L’art de Molière (1er article) », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome VIII, no 91, octobre 1886, p. 193-209.

[1886

### I

But de cette étude. — L’art de Molière, c’est l’art comique lui-même jusqu’ici. — Rôle de la critique. — Aristote.

Le titre même de cette étude en indique suffisamment l’objet. Je ne viens pas ici analyser les pièces de Molière pour en faire voir les beautés ou les défauts. C’est un travail qui a été fait vingt fois pour une, et que, par conséquent, il n’est pas permis de répéter. Je me suis proposé de chercher dans l’ensemble de ses œuvres les principes qui ont dirigé son immortelle inspiration.

Maintenant est-il besoin de dire qu’en cherchant les principes de l’art de Molière, je me propose de trouver les principes de l’art comique même, dont il est jusqu’ici le plus parfait modèle ? Après tout, la critique n’a jamais pu se former autrement. Elle ne va pas déduire ses principes d’une étude abstraite des questions ; elle doit les chercher dans les œuvres déjà produites. Avant que quelqu’un se recueillit pour les c00rdonner, il a fallu nécessairement que d’autres les eussent révélés en les appliquant sous l’inspiration de la nature, et par l’instinct du génie.

Mais si la critique formule ses principes d’après les œuvres, et vient après la création, il est évident qu’elle s’arrête aux limites où le génie lui-même s’est arrêté. Aristote, quand il voulut établir les lois des divers genres, se rendit compte de ce qui s’était fait, et fixa les règles de l’art sur le degré de perfection qu’il avait pu y observer. Quel que fût son génie, et, bien qu’il soit innocent de l’abus qu’on a fait de son nom, et de sottises que parfois on lui a prêtées, son observation fut nécessairement incomplète, parce qu’il n’a connu qu’une poésie et qu’un âge de l’humanité. Pour que la critique s’arrêtât à lui, il faudrait que le génie de production se fût arrêté au point marqué par le génie des Grecs. Il n’en est rien : depuis lui le théâtre s’est renouvelé sous d’autres formes, et l’œuvre des modernes a dépassé de beaucoup les essais des Grecs inventeurs. Dès lors les observations d’Aristote servent inévitablement de point de départ à toute étude sérieuse ; mais il est permis de pousser plus loin. Le plus humble critique qui parviendrait à saisir et expliquer les beautés de nos maîtres, arriverait sur leurs pas, et par la simple fidélité de l’analyse, à une théorie de l’art plus complète et plus approfondie que celle de ce grand homme. C’est le bénéfice du temps et non de l’individu.

Je me propose ici d’étudier l’origine de la comédie, les diverses formes qu’elle a présentées, la matière qu’elle traite, les objets qui relèvent d’elle spécialement, les sujets qui lui sont propres, la formation des caractères, leurs développement sur la scène, la nature de l’action comique, le ton et le langage qui conviennent à la scène comique, la langue qui lui va le mieux. On comprend par là tout de suite que je ne suivrai point dans cette analyse l’ordre des temps et des pièces, mais que je prendrai chacune d’elle à mesure qu’elle se présentera comme exemple des principes d’art indiqués.

### II

1. But et objet de la poésie en général : faire l’éducation morale de l’homme. — 2. Ce que c’est que l’imagination et l’invention dans les œuvres d’art. Importance matérielle et influence des œuvres d’imagination. — 3. Objet particulier de la comédie. Satire, comédie satirique, comédie de mœurs, comédie de caractère. — 4. Inconvénients et défauts de la satire personnelle. Que la perfection de la satire est de n’être pas personnelle. — 5. Comédie de mœurs. Comment elle aboutit au caractère. Que Molière est allé des mœurs au caractère. *Précieuses*, *Femmes Savantes*, *Médecin malgré lui*, *Amour médecin*, *Pourceaugnac*, *Malade imaginaire.*

1. — Donc, puisque l’art doit formuler ses principes sur les créations du génie, pénétrons dans ce monde que nous ouvre Molière, interrogeons ses personnages, et qu’ils nous livrent les secrets de ce maître sublime. Mais encore, avant d’étudier chez lui la comédie, demandons-nous quel est le principe de la comédie, quels en sont le but et l’objet.

Ici, même sans réflexion, chacun répondrait que ce principe, ce but, cet objet sont les mêmes que ceux de tous les autres genres, de tout ce qu’on appelle poésie, art, imagination. L’homme est porté irrésistiblement à se communiquer à son semblable, à lui faire part de ses pensées et de ses sentiments, à verser dans le cœur d’un autre ses joies, ses douleurs, ses craintes, ses espérances, ses affections, ses impressions de toute espèce, à l’appeler à lui pour soutenir le droit, exalter l’héroïsme, consoler la douleur imméritée, flétrir le vice et le crime, éclairer les esprits, combattre l’erreur et le mensonge. C’est ainsi que, s’épanchant sous toutes les formes et par tous les moyens, il a créé ce que nous appelons les différents genres de poésie : chant lyrique, drame, récit, et les différents arts qui, chacun à sa manière, expriment la pensée et le sentiment, réfléchissent dans leur ensemble l’humanité et les sociétés, la vie, la passion, les temps et les mœurs.

Tout cela, en effet, n’est pas affaire de fantaisie pure, ou de simple distraction. L’art a un autre but que de nous amuser ou d’occuper notre curiosité. Il vise directement à la pratique de la vie. S’il nous crée un monde imaginaire, c’est pour en faire le modèle du monde réel, élever nos esprits, nous amener peu à peu à cette perfection que rêve l’humanité, qui n’est pas dans la vie réelle, qui n’est que dans les créations de l’art. Au milieu des épreuves de l’existence, l’art nous console de ce qui est par le tableau de ce qui devrait être, que nous désirons et qui nous manque ; mais il nous montre en même temps le moyen d’y arriver. Par conséquent les œuvres les plus fantastiques en apparence ont ce but et n’en peuvent avoir d’autre. L’intérêt qui s’y attache, la beauté, la perfection que nous y trouvons, c’est d’exprimer le vrai et l’honnête, de nous éclairer, de nous être utiles moralement, de diriger notre conduite, de représenter ce que nous aimons, ce que nous haïssons justement ; de nous tracer dans l’idéal l’image de ce que nous voudrions trouver dans la réalité ; de figurer dans les livres, au théâtre, et partout, les personnages et les choses qui devraient être sous nos yeux ; de nous montrer dans les moindres lignes de ces portraits, un exemple, une leçon ; de nous écrire enfin la règle de la vie.

2. — Ainsi : le monde de l’imagination n’est qu’en apparence imaginaire, et, pour nous intéresser, le poète ne va pas imaginer, créer ce qui n’est pas ; car telle est l’idée qu’on se ferait parfois, quand on le voit mettre sous nos yeux des scènes qui n’ont pas eu lieu réellement, des personnages qui n’ont pas existé. Mais il n’en est rien, et l’on peut facilement le comprendre. Remarquez que, quand nous lisons un bon ouvrage, nous disons à chaque instant : « Oh ! Ceci est vrai ! Voilà une scène bien naturelle. C’est bien là ce que j’ai vu souvent ». Il nous semble alors qu’il n’y avait qu’à prendre la peine d’écrire ce que nous lisons ; et nous vérifions ainsi l’observation profonde de Pascal : « le meilleur livre est celui que chacun de nous aurait cru pouvoir faire ». C’est qu’en effet l’auteur n’a fait que reproduire ce que nous avions pu, une fois ou l’autre, voir et observer nous-mêmes. S’il en était autrement, son ouvrage n’aurait pas plus d’intérêt que de sens. On voit maintes fois des auteurs chercher des choses étranges, et croire être nouveaux parce qu’ils ne riment à rien. C’est là l’erreur d’un fat. Le génie consiste à être commun ; c’est là ce qui fait l’intérêt de ses œuvres, leur effet dans la société, leur puissance. Non, le génie d’invention n’est point de trouver ce qui n’existe pas, mais de saisir fortement ce qui est. Dans l’art comme dans la nature elle-même, la création absolue est impossible. Rien ne naît, tout se transforme et s’ordonne. Le poète n’invente rien rigoureusement, son invention est de recueillir ce qui est, son génie est de conserver d’une façon durable l’empreinte des faits que laissent fuir nos impressions passagères ; son *imagination* n’est pas de créer des images inconnues, mais de rapprocher les accidents que le commun des mortels oublie, de former un ensemble de ces traits que le hasard a fait naître sur ses pas, et d’en constituer une œuvre suivie, vivante, qui reproduise dans toutes ses parties ce que nous avons vu nous-mêmes, mais en l’animant, en lui donnant une suite, une moralité, qui en fassent une leçon, un précepte, un conseil.

Ici il semblera peut-être que nous attribuons à l’imagination poétique un rôle bien mesquin, que nous rapetissons le génie en le réduisant à reproduire l’observation au lieu d’inventer un monde nouveau. Quoi donc ! C’est là toute l’habileté d’Homère et de Shakespeare : écouter et transcrire ! C’est à quoi se réduit la gloire des hommes divins ? Mais, pour nous convaincre que nous ne leur faisons aucun tort, et que nous ne méconnaissons pas leur excellence, mettons-nous un instant en présence d’une de ces grandes scènes créées par le génie des poètes, et nous serons étonnés de voir combien en quelques mots se réunissent et s’enchaînent de faits que notre observation avait aperçus séparés et sans liaison entre eux, de jugements divers, qui au contraire s’étaient confondus pour nous dans une même vue. Nous comprendrons alors quelle puissance il faut pour que ces images, qui glissaient devant nous comme des ombres, soient devenues des tableaux vivants de l’âme humaine, des types éternels de nos passions. Oui, assurément, c’est là une puissance, une grande puissance, et qui exprime suffisamment toute l’idée qu’on peut se faire de la création poétique et de l’intelligence.

Mais, comme nous l’avons dit, ce n’est pas là une puissance idéale, et dont le jeu s’épuise pour notre amusement. Ces hommes qui charment l’humanité en sont en même temps les instituteurs et les maîtres. Le monde les écoute, les suit, et prend la route qu’ils lui montrent. S’il en était autrement, on ne s’occuperait pas autant de ce que disent les ouvrages qui semblent étrangers à tout ce qui se passe, et ne parlent que de ce qui ne se passe pas. Ils n’auraient d’autre rôle que de nous amuser bien ou mal. Cependant nous voyons, au contraire, que dans tous les temps on en a surveillé l’essor avec un soin jaloux, encourageant les uns, réprimant les autres, les observant tous et toujours, quelquefois avec une sévérité injuste et féroce, mais qui, tout en déshonorant la persécution, ne montre que mieux l’importance de la chose.

Maintenant, si nous considérons que toutes ces œuvres n’ont véritablement d’effet que quand elles visent au bien, et parce qu’elles visent au bien, à l’amélioration de l’homme, et que, si elles se donnaient un autre but, elles pourraient surprendre un instant l’attention du public, mais qu’elles tomberaient infailliblement dans l’oubli ; nous en viendrons naturellement à dire que le premier élan du génie, le premier instinct du poète, c’est l’instinct même de la vertu.

3. — Il serait puéril, je crois, d’insister sur cette observation. Eh bien, dans cette variété des œuvres de l’imagination, la comédie s’est choisi le rôle de nous éclairer en flagellant les préjugés et la sottise.

À moins d’être aveuglés par la passion, nous allons naturellement à la vérité et à la raison ; et, si quelqu’un s’en écarte, nous aimons à l’avertir, nous aimons ceux qui l’avertissent pour nous. L’humanité a toujours salué avec transport ceux qui lui ont apporté la lumière, qui ont dissipé l’ignorance, lutté contre les préjugés et la routine, formulé dans la pratique les principes de la morale. Il semble pourtant que cet enthousiasme soit sans fondement. Puisque la raison est naturelle à tous, on s’étonne que pour la répandre il faille des grands hommes. On se demande pourquoi la Providence leur a fait ce rôle glorieux qui, pour le bonheur de l’humanité, devrait être inutile. Hélas ! Il en est ainsi : la lutte est la condition essentielle de l’homme ; la raison qui est en lui ne se fait jour au dehors, et même dans sa conscience, qu’au prix de l’effort. L’ignorance l’arrête, les préjugés l’assiègent, les passions se mettent à la place du raisonnement ; et c’est une bataille continuelle pour faire entendre ce qui ne devrait pas avoir besoin d’être dit.

Et chacun est là-dessus comme tous ; mais quand nous reconnaissons chez les autres l’erreur qui nous échappe chez nous, et qu’on résiste à nos raisons, cet entêtement dans l’erreur nous irrite, et nous souhaitons instinctivement qu’il soit puni. Or, dans la pratique de la vie, cette punition arrive difficilement ; la sottise y triomphe plus souvent que la raison. Alors, dans l’impossibilité de frapper le sot directement, l’instinct de l’homme lui suggéra l’art, c’est-à-dire le moyen de se venger en le ridiculisant par la satire et sur le théâtre.

Ces premières attaques durent être, et furent en effet, personnelles et passionnées : personnelles, parce que l’observation s’arrêta d’abord à l’individu qui l’avait provoquée ; passionnées, parce que ce n’est pas tout de suite que l’on étudia d’une manière philosophique les mœurs et la société, et que les premières critiques jaillirent du choc des passions autant que du conflit des idées. Telle est en effet la comédie d’Aristophane, telle fut l’ancienne satire, si, en l’absence des monuments eux-mêmes, nous nous en rapportons au témoignage de l’histoire.

À mesure que l’observation se généralisait, on dépeignit des classes d’individus dont les mœurs offraient des traits communs de sottise. Plaute représenta les désordres des fils de famille, les complaisances criminelles des pères, les corrupteurs, les courtisanes, etc. ; c’est la comédie de mœurs.

Enfin Molière vint, qui mit en scène, non plus des sots isolés, ni telle classe de sots, à qui l’éducation, les circonstances avaient pu donner des traits semblables ; mais, dans les différentes espèces de sots, la sottise même qui leur était commune, qui caractérisait leur espèce, qu’ils trahissaient nécessairement en tout temps et toujours, malgré la différence des pays, des mœurs et des autres idées. C’est là l’effort suprême de l’art : la comédie de caractère.

En effet, si comme nous l’avons dit plus haut, c’est chez l’homme un besoin moral, un instinct impérieux de combattre la sottise, et s’il y a un art de nous éclairer en nous la taisant ridicule, il est évident que cet art est celui qui consiste à la mettre sous nos yeux dans toute sa plénitude, à nous en exposer tous les effets. Or c’est à quoi arrivent imparfaitement et la satire et la comédie de mœurs.

4. — La satire personnelle est nécessairement, — on pourrait dire : naturellement — exagérée et injuste. Il est presque impossible que le satirique qui attaque les personnes ne donne pas à la passion plus qu’à la raison, et ne dise pas trop alors qu’il se reproche encore de ne pas dire assez. La passion n’a ni frein ni mesure, et, pour peu que la satire s’acharne sur un seul homme, elle arrive à le prendre tout entier sans distinguer rien, ce qui est mal d’avec ce qui est bien, ou qui est indifférent. Or, pour un trait de vraie sottise, et qu’il est utile de relever, il y en aura dix qui échappent à toute application et me laissent froid. Tel est l’insipide caquet du village et des bonnes femmes. Souvent même la passion mêlera dans la même attaque le bien avec le mal, et alors je suis révolté. C’est ainsi qu’Aristophane déshonora sa verve en livrant aux huées du peuple la vertu de Socrate et le génie d’Euripide. Mais en supposant la satire pure de tout excès, en admettant l’attaque la plus légitime, la mieux justifiée ; la passion qui l’inspire nuit à son crédit. Même quand elle dit vrai, nous supposons qu’elle exagère, et la morale perd en autorité tout ce que nous mettons du côté de la passion. Et puis il nous en coûte de nous associer à la passion d’un autre, si excusable qu’elle soit. Nous l’écoutons volontiers quand il parle au nom de la raison qui n’appartient à personne, et que nous sommes fiers de proclamer ; mais nous n’aimons pas à modeler nos sentiments sur les siens, et, pour résister à ce vasselage, nous ne l’écoutons qu’à moitié.

Enfin, écartons les objections, admettons chez lui l’impartialité, chez nous l’entière confiance ; toujours est-il qu’un sot n’est qu’un sot et n’est pas la sottise. Sans doute il y a inévitablement un rapport entre les travers d’un homme et ceux de tous, mais ce rapport apparaît difficilement dans la peinture de l’individu, et la vue générale se perd dans l’impression des formes particulières. Si la sottise dont je me moque à présent se produit sous une autre figure, je ne la reconnaîtrai pas, et, au besoin, je pourrai l’imiter après m’en être moqué.

Le type créé par la satire personnelle est donc incomplet, de même qu’il est mêlé. Pour qu’un type soit pur et complet de façon à pouvoir se reconnaître sûrement et partout, il faut qu’il cesse d’être personnel, et que les traits épars des individus se fondent en une seule représentation dans le type du genre. Tel est le caractère des satires de Boileau et d’Horace ; et c’est ainsi que, dans une sphère plus étroite, La Bruyère en fouillant ses portraits a quelquefois tracé des caractères. Ainsi la perfection de la satire est de se rapprocher de cette généralité de peinture que nous avons dit être l’art de Molière.

5. — La comédie de mœurs est déjà plus large que la comédie personnelle ; par conséquent elle est plus vraie, elle a plus d’effet. Si les défauts de l’individu ont nécessairement un rapport avec ceux de l’espèce, à plus forte raison un groupe, une classe d’hommes ne peuvent se ressembler entre eux par les mœurs, en bien ou en mal, sans que cette ressemblance soit entée sur des instincts communs. Par suite celui qui les dépeint ne peut manquer de dessiner des traits généreux de la nature humaine. Mais ces dispositions essentielles se traduisent d’une façon si différente selon les temps, les pays, la mode même ; en outre le caractère permanent de l’humanité y est, comme dans l’individu, quoique en moindre proportion, tellement mêlé d’accidents, qu’il n’est pas toujours permis de l’y reconnaître, et que bien souvent la forme en dissimule le fond : l’étiquette cache la marchandise. Il y a encore aujourd’hui des jeunes gens amoureux, des pères trop complaisants, des courtisanes, des agents d’intrigue ; mais cette combinaison de rôles qui se trouve dans Plaute est tellement loin de nos mœurs que son théâtre, accessible à l’érudition, est presque fermé au public d’aujourd’hui, qui n’y trouverait rien à prendre pour lui. Au contraire les personnages de Molière avec quelques changements extérieurs sont restés et resteront éternellement.

Un caprice d’idée, un accident de passion ne nous apprennent rien, ne sont pas une leçon pour nous. Les exemples auxquels nous ne nous reconnaissons pas ne peuvent pas nous profiter. Il faut pour cela que nous puissions les rapporter à un principe général et nous les appliquer. Quand nous attaquons la sottise, c’est pour engager les autres et nous apprendre nous même à être sages. Par conséquent tout ce qui est caprice de l’individu ou de quelques-uns, manie, mode passagère, et non caractère permanent de l’espèce, est l’enseigne périssable d’un temps, ne porte avec soi aucun enseignement, ne peut donc avoir un intérêt durable.

La loi fondamentale de toute critique, que nous avons établie au début de cette discussion, c’est que la valeur d’une œuvre se mesure à l’application morale qu’elle peut avoir. Ce qui n’est qu’accidentel, n’ayant qu’une application bornée, n’a aussi qu’un intérêt passager. Si nous voulons qu’une œuvre nous intéresse toujours, il faut qu’elle nous représente des traits de l’homme qui ne s’effacent jamais. Or, les objets qui nous passionnent changent, mais les passions demeurent en nous, et le progrès de l’art doit être d’aller du sujet accidentel de la passion à l’idée générale de la passion elle-même, et, tout en laissant subsister le caractère particulier de l’accident, faire dominer la passion qu’il exprime et représente. Nous aurions donc pu dire d’avance que si Molière a atteint la perfection comique, c’est en suivant cette voie. L’examen de ses pièces va nous le montrer sans peine.

Les prétentions des femmes lui ont inspiré deux comédies : *Les* *Précieuses* et *Les* *Femmes savantes ;* le pédantisme des médecins lui en a fourni quatre, en laissant de côté *Don Juan* où la médecine n’est qu’un détail accessoire : *L’Amour médecin*, *Le* *Médecin malgré lui*, *Pourceaugnac*, *Le* *Malade imaginaire*. Nous allons voir l’art s’élever à mesure que l’idée se généralise, et indiquer ses progrès en marchant des mœurs à la passion, au caractère.

*Les* *Précieuses* ne sont pas un caractère ; à peine y trouverez-vous un trait de mœurs passager, une petite manie à la mode. La personne*,* je veux dire : la passion, les sentiments sérieux, les principes essentiels de la conduite ne sont nullement engagés dans la préciosité. C’est une fantaisie, un caprice né de lectures extravagantes. Ces « pecques provinciales » ont appris par cœur certaines phrases des romans du jour, et elles les répètent étourdiment. C’est leur mémoire qui est impertinente et non leur volonté. Je ne caractérise pas ici le mérite de la pièce qui est parfaite dans l’exécution ; je ne parle que du sujet, restreint à un détail passager des mœurs de ce temps-là. Mais, si petit que soit ce détail, la pièce touche déjà à la grande comédie. Le public d’alors sut bien s’en apercevoir, et salua l’apparition du génie. Ce n’est plus le simple accident de l’intrigue, comme dans *L’Etourdi,* c’est un trait de sottise dont les nuances fournissent toute l’intrigue, ou plutôt remplacent l’intrigue, et définissent, sinon le caractère, au moins le rôle des personnages. C’est donc déjà une observation plus générale substituée au simple fait. Mais enfin Cathos ne représente pas encore un caractère. Par conséquent la moralité de la pièce nous échappe. Qu’avons-nous à prendre là, et qui est-ce qui s’y reconnaît ? Où est aujourd’hui la précieuse? Elle peut exister par accident, mais non habituellement, attendu qu’elle n’est pas dans la nature. Elle tient à la nature cependant, et même par un côté sérieux : la dignité de la femme ; mais elle l’exprime si faussement qu’elle l’exprime faiblement ; elle la défigure à tel point que, comme je disais plus haut : l’étiquette cache la marchandise, et qu’au lieu d’une disposition constante de la nature humaine, nous n’apercevons plus qu’une bizarrerie d’occasion.

L’observation s’élargit dans *Les* *Femmes savantes* : elle y cherche davantage le caractère, mais elle ne l’a pas encore trouvé. Remarquons qu’il n’y a plus dans cette pièce une seule phrase précieuse. La passion y est plus générale et en même temps plus prononcée. Il ne s’agit plus d’une simple mode, mais d’un instinct qui est naturel à la femme. Seulement cet instinct ne domine pas chez elle, il n’y dominera jamais. On trouvera quand on voudra, Molière a trouvé dans Célimène un vrai caractère féminin ; le pédantisme de la science chez la femme n’est que d’aventure et de hasard, une boutade dans la nature, non une loi de la nature. Philaminte est plus caractérisée que Cathos ; elle n’atteint pas Célimène.

Dans les quatre pièces que j’ai citées, et où Molière a joué les médecins, la gradation est bien plus sensible, et aboutit.

Je commencerai par *Le* *Médecin malgré lui*, quoiqu’il ait été représenté à Paris après *L’Amour médecin*. On s’étonnerait à bon droit de voir ces deux pièces dans cet ordre de dates, si l’on ne savait que *Le* *Médecin malgré lui* avait été composé, et, sous un autre titre, joué en province avant l’époque où il fut donné à Paris. En effet il n’est que le premier acte de cette comédie en quatre pièces où Molière a bafoué la fausse science sous le costume des médecins de son temps ; et l’on peut voir d’une étape à l’autre le progrès de cette grande étude, l’analyse plus profonde, la pensée plus complète.

Sganarelle, c’est l’ignorance sous l’habit du savant. Il a été fait médecin à coups de bâton ; c’est tout ce qu’il sait de la médecine : il n’a jamais eu d’autres licences*.* C’est le pédantisme épais, dissimulant son impuissance sous le fatras des mots techniques ou inintelligibles. — *Cabricias arci thuram*… *Voilà pourquoi votre fille est muette* ; c’est le pédantisme confiant, ne doutant de rien, affirmant tout parce qu’il est incapable de discuter rien. *Nous avons changé tout cela*…

Mais c’est encore plus la badauderie que la fausse science, c’est la stupide confiance du public qui est bernée dans l’ignorance insolente de ses médecins, — *Vous ne savez pas le latin ?… Cabricias.* Toutefois il n’y a là qu’une partie de l’un et l’autre personnage : les mœurs extérieures, le costume, le langage. En réalité l’homme n’est pas dans la robe du médecin ; Sganarelle l’a prise malgré lui, et n’a pas de rôle personnel ; il joue encore un rôle, n’agit pas pour lui-même.

Dans *L’Amour médecin* la passion est déjà en jeu : la simple vanité, à propos de la médecine, sans doute, mais comme on pourrait la trouver ailleurs que chez les médecins. Ces messieurs discutent entre eux et s’échauffent. Qui a tort ou raison, peu importe ; mais il faut que l’amour-propre soit satisfait — *qu’il me passe mon émétique*, *je lui passerai tout ce qu’il voudra.*

Dans *Pourceaugnac,* le trait se prononce encore davantage. Ce n’est plus l’amour-propre du médecin à propos de ses remèdes, c’est l’autorité de l’homme sur l’homme, la prise de possession du malade. *Il est engagé et lié à mes remèdes*, *et je veux le saisir où je le trouverai.*

Remarquez néanmoins que ce n’est encore ici qu’un amour-propre irrité à propos de la médecine. Le sot n’est pas encore dominé par la sottise au point de ne voir et ne comprendre pas autre chose. Il s’irriterait pour un autre amour-propre aussi bien que pour celui-là, il pourrait s’irriter pour la médecine, même sans y croire, par le fait d’un amour propre général, il se possède encore. Dans Diafoirus et Purgon, c’est tout autre chose : la sottise a envahi le sot ; elle le possède ; le sot s’efface et disparaît dans la sottise ; elle le tient tout entier ; il s’est incarné en elle ; il n’est plus tel ou tel sot affligé de telle ou telle sottise ; il réalise cette expression que j’ai donnée plus haut comme étant la perfection du caractère comique : il est la sottise même ; il en est l’idéal. Je dis l’idéal, non pas vaguement pour dire qu’il en est fortement possédé par elle, mais d’une manière absolue : il ne représente pas la sottise ; la sottise vit en lui, dans ses faits et gestes, et produit par lui tous les efforts dont elle est capable ; elle est sa vie, son devoir, sa conscience ; elle est lui, il est elle.

Ecoutons d’abord Diafoirus :

Ce qui me plaît en lui,… c’est qu’il s’attache aveuglément aux opinions de nos anciens, et que jamais il n’a voulu comprendre ni écouter les raisons et les expériences des prétendues découvertes de notre siècle…

Donc rien n’existe pour lui qu’en vue de la médecine… je veux dire de sa médecine.

Dans Purgon, même pensée, même âme, pour ainsi dire ; mais cette fois renforcée d’un fanatisme furieux. Voyez d’abord ce ton de majesté outragée… *Voilà une hardiesse bien grande, une étrange rébellion d’un malade contre son médecin…* puis la concentration de la colère dans l’orgueil :… *Un clystère que j’avais pris plaisir à composer moi-même… inventé et formulé dans toutes les règles de l’art… et qui devait faire dans les entrailles des effets merveilleux !… le renvoyer avec mépris !… c’est un crime de lèse-faculté…* Et ce retour plus plaisant que tout le reste, et qui résume tout son courroux :… *Mépriser mon clystère !…* Enfin ce délire de la bêtise insolente, ce fanatisme innocent de la vanité irritée : *Et je veux qu’avant qu’il soit quatre jours vous deveniez dans un état incurable… que vous tombiez dans la bradypepsie…* etc.

Comme il est facile de le voir, ces deux séries de pièces représentent fidèlement la marche progressive, et, si l’on me permet cette expression, l’enfantement par degrés du drame comique. D’abord un ridicule extérieur, une idée fausse qui n’appartient pas à l’individu, qu’il emprunte à un groupe autour de lui, qu’il répète par habitude, pour faire comme tous, être comme tous avec un certain amour-propre de ressembler aux autres, d’être à la mode ; c’est la comédie de mœurs dans *Les* *Précieuses*, *Les* *Femmes savantes*, *Le* *Médecin malgré lui*, mais à trois degrés différents. Ensuite et peu à peu l’idée accidentelle devient propre à l’homme, se transforme en sa passion, sa vanité prend une de ces formes, un de ces *caractères* que nous retrouvons constamment au milieu des circonstances les plus différentes. On ne connaît plus aujourd’hui le latin et la robe des médecins, et personne, à moins de vouloir qu’on se moque de lui-même, n’essaierait de se moquer d’eux. Diafoirus est oublié, mais sous d’autres habits vivent et vivront toujours la science pédantesque et la routine entêtée.

Pour résumer en quelques mots ce que nous avons dit jusqu’ici sur l’art comique : il commence à la satire personnelle, continue par l’observation des mœurs, aboutit au caractère, c’est-à-dire : une des formes permanentes de l’humanité ; il commence à l’individu, continue par le groupe, aboutit à l’espèce ; il commence par l’accident et aboutit à l’idée générale ; il commence par la passion faible et violente, sans autorité, il aboutit à la déraison absolue, dont le contraste fait éclater la raison dans sa majesté et son autorité souveraines.

(À suivre)

Louis VIVIER.

## Gustave Larroumet : L’acte de décès de Marie Hervé

source : « L’acte de décès de Marie Hervé », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome VIII, no 91, octobre 1886, p. 210-212.

[1886

Une bonne partie de ce que nous savons sur les Béjart, cette famille si étroitement unie à l’existence de Molière, se trouve dans un article du *Dictionnaire critique* de Jal. Empruntées aux anciens registres de l’étau-civil parisien détruits en 1871, les pièces sur lesquelles il est établi ne peuvent plus être contrôlées que par la comparaison, soit entre elles, soit avec d’autres documents, lorsque, par bonheur, il en existe sur le même sujet. Une double comparaison de ce genre permet de rectifier une de ces pièces se rapportant à Marie Hervé, mère de Joseph, Louis, Madeleine, Geneviève et Armande, beaux-frères, belles-sœurs et femme de Molière.

Nous lisons dans son acte de décès, relevé sur les registres de Saint-Germain l’Auxerrois :

« Ledit jour (IVe janvier 1670) fut inhumée en l’église Saint-Paul, Marie Hervé, *âgée de quatre-vingts- ans*, décédée hier sur les six heures du matin, veuve de feu Joseph Béjart,… *prise rue Fromenteau*. »

Que Jal ait bien ou mal lu, il y a là une contradiction avec une autre pièce, relevée par lui-même sur les registres de Saint-Paul, et qui porte, « sous la date du 10 janvier mil six cent soixante et dix » : « Le corps de madame Béjart a été apporté de Saint-Germain l’Auxerrois et inhumé dans les charniers de l’église de Saint Paul, le même jour. » D’après ce dernier registre, Marie Hervé serait donc morte le 9 janvier et non le 3.

C’est la date du 9 qui doit être la vraie, car elle se trouve aussi dans l’épitaphe de Marie Hervé, publiée pour la première fois, en 1866, par M. l’abbé V. Dufour, dans sa notice sur *Le Charnier de l’ancien cimetière Saint-Paul :* nous y lisons, en effet, que Marie Hervé mourut « le 9e janvier 1670. »

Cette même épitaphe contredit sur un autre point, et de façon plus sérieuse, le registre de Saint-Germain. Celui-ci donne 80 ans à Marie Hervé et l’épitaphe la dit seulement « âgée de 73 ans »[[518]](#footnote-518). On sait avec quelle négligence, aux deux derniers siècles, les actes d’état-civil étaient dressés par les prêtres des paroisses, qui se contentaient très souvent d’indiquer par à peu près l’âge des défunts. Les épitaphes, au contraire, rédigées par les familles, avaient chance d’être plus exactes.

D’où cette conclusion que Marie Hervé serait morte le 9 janvier 1670, et non le 3, à l’âge de 73 ans, et non de 80.

Ce n’est donc plus à 53 ans qu’elle aurait été mère, en 1643, de sa fille Armande, la future femme de Molière, mais à 46, et il n’y aurait plus à mettre en doute cette maternité, par des raisons tirées de son âge.

Dernière inexactitude que semble offrir l’acte de Saint-Germain-l’Auxerrois et qui montrerait décidément fort distrait le rédacteur de cet acte. Il porte que le corps fut pris *rue Fromenteau*, alors que les divers actes où il est question de Marie Hervé, à partir de 1662, placent son domicile *rue Saint-Thomas du Louvre*. Il est peu probable que vers la fin de sa vie, à l’âge où les infirmités rendent très pénible une existence solitaire, Marie Hervé ait quitté un domicile où continua de rester sa fille Madeleine, qui avait pour elle une vive affection. Il est donc permis de penser que, la rue Fromenteau et la rue Saint-Thomas étant immédiatement parallèles l’une à l’autre, le prêtre de Saint-Germain aura indiqué le domicile de la défunte avec le même à peu près que le jour de son décès et son âge.

Gustave LARROUMET.

# Tome VIII, numéro 92, novembre 1886

## Louis Vivier : L’art de Molière (*deuxième article*)

1. source : « L’art de Molière (2ème article) », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome VIII, no 92, novembre 1886, p. 225-235.

[1886

### III

1. Comment Molière a formé ses caractères. — Objection d’invraisemblance. La vérité réelle et la vérité du Théâtre. Définition du personnage de caractère. — 2. Que la généralité ne suffit pas, qu’il faut les mœurs du temps. — 3. Origine des caractères : objets de nos différentes passions. Disposition du personnage comique : confiance et peur. Nature du plaisir comique dans les deux cas.

1. — Nous voilà donc en présence de la grande comédie. Etudions maintenant par quel art, c’est-à-dire par quel moyen Molière est arrivé à cette représentation la plus générale de l’homme et de ses travers ; comment il s’y est pris pour composer ses caractères. C’est lui-même qui va nous le dire, nous n’avons qu’à voir comment ses personnages se comportent sur son théâtre.

Argan a une peur excessive de mourir, et, par suite, il s’est persuadé qu’il est malade. Dans cette idée, tout bien portant qu’il est, il n’a jamais assez consulté les médecins, ni pris assez de remèdes. Ce soin domine chez lui tous les autres soins, dirige ses démarches, ses relations, remplace ses affections. Il accorde une foi aveugle à une femme qui le méprise et se moque de lui, uniquement parce qu’elle feint de partager sa folie ; il veut marier sa fille, non pas suivant son inclination, mais pour lui, à un médecin, pour avoir dans la maison quelqu’un qu’il puisse consulter…, etc.

Harpagon a peur d’être pauvre et de s’appauvrir. Ce soin domine chez lui tous les autres soins, dirige ses démarches, ses relations, remplace ses affections. Il vit au milieu de l’opulence comme s’il était pauvre ; il fait vivre toute sa maison de privations ; il veut marier sa fille à quelqu’un qui la prendra sans dot ; il réduit son fils par sa lésinerie à recourir à des expédients ruineux…, etc.

Jourdain est pris de la vanité nobiliaire, et ne veut plus croire qu’on mérite quelque estime et qu’on soit quelque chose si l’on n’est gentilhomme. Ce soin domine chez lui tous les autres soins, dirige ses démarches, ses relations, remplace ses affections. Pour être gentilhomme, il refait son éducation, apprend la danse, l’escrime, et regrette de n’avoir pas reçu le fouet pour savoir les belles choses qu’il ne sait pas. Tout ce qu’il dit et fait dérive de cette manie. Il se laisse berner et duper par un gentilhomme fripon qui la caresse, il veut pour maîtresse une femme de qualité, et refuse un futur qui n’est pas gentilhomme. Puis il offre sa fille au fils du grand Turc…, etc.

Prenez l’une après l’autre toutes les grandes comédies de Molière, vous retrouverez invariablement cette même méthode dans le dessin des caractères : il accumule autour de son personnage toutes les circonstances qui peuvent lui donner l’occasion de trahir sa manie, et chaque fois il nous montre cette manie en plein déchaînée, dans l’ivresse d’elle-même, et foulant aux pieds les convenances, les usages, le bon sens, la raison. Le personnage est à elle tout entier, il lui est livré, elle l’envahit, le pénètre, remplace son naturel, son esprit, son humeur, toute son âme ; devient lui-même, s’incarne en lui, se donne en lui une représentation vivante d’elle-même. Elle vit en lui, il vit pour elle, et l’exprime en toute occasion par ses actes, ses paroles, ses moindres gestes ; quelque part qu’il aille et qu’il soit, vous les reconnaîtrez l’un par l’autre.

Mais n’y a-t-il pas exagération, et n’est-ce pas un art faux que celui qui vous montre sur le théâtre ce qui n’est pas dans la nature ? Où trouvera-t-on jamais un homme qui, à moins d’être complètement fou, n’ait absolument qu’un langage et qu’une conduite, se livre constamment au ridicule sans être arrêté par la raillerie qui s’épanouit autour de lui ? Rien n’est plus vrai matériellement. Mais la vérité matérielle n’est pas la vérité du théâtre. Dans la pratique, ce degré de sottise n’existe pas ; au moins il ne se produit pas avec cette évidence. Dans le commerce de la vie, l’éducation, la prudence, les nécessités de la société nous avertissent, et même, sans nous corriger, sans nous arrêter complètement, nous obligent à renfermer en nous la manie qui nous tient. Mais ce qui est faux matériellement dans la pratique devient vrai moralement au théâtre. C’est une convention tacite, qui fait partie de l’art scénique, que nous attendions des personnages non ce qu’ils peuvent dire et faire dans la réalité, mais ce qui est afférent à leur rôle. Tout ce qu’on leur prêterait hors de cette condition serait vide de sens et perdu pour nous.

Si nous voulons résumer ces observations, nous pourrons, je crois, arriver à la définition suivante :

Le personnage comique est celui qui agit sous l’influence d’une idée fausse devenue dominante chez lui, qui, par suite, l’inspire en toute occasion, lui sert de règle de conduite, remplace dans son esprit toute raison, le fait s’obstiner contre tout raisonnement, toute évidence, et même tout évènement. Et comme cette disposition est à la fois continuelle et toujours la même, elle donne à tous ses actes, à tous ses discours un caractère reconnaissable d’extravagance et de folie.

Cette définition serait incomplète si on la donnait toute sèche sans la commenter par les principes déjà exposés. Cette folie, cette extravagance ne peuvent pas être de pure fantaisie. Il ne dépend pas du poète de les inventer arbitrairement ; il ne lui est pas permis de prêter à un individu telle ou telle singularité amusante, et dont personne ne se serait avisé. Il faut au contraire que sa figure soit tracée d’après une méthode certaine, de façon à ce que l’extravagance nous représente la raison par l’opposition des traits, qu’il soit commun, que nous y reconnaissions nous-mêmes et les autres, qu’il ait non pas une physionomie qui nous surprenne et nous déroute, mais au contraire une de celles que nous sommes habitués à rencontrer, que d’autres ont déjà rencontrée, qu’on rencontrera encore après nous ; enfin non pas ce qui est particulier, mais au contraire ce qui est commun, universel.

2. — Tel est donc le caractère de la comédie dans Molière : la généralité absolue. Mais alors, à force d’être générale, cette peinture sera abstraite et insaisissable ; à force d’être de tous les temps, ces personnages ne seront d’aucun, et aucun homme, aucune société ne voudront s’y reconnaître. La comédie sera un thème de classe, un développement idéal et métaphysique, un devoir d’écolier, un travail de vieil enfant.

Il est certain que si l’idée générale faisait oublier au poète la peinture des faits particuliers, son œuvre serait incomplète ; elle serait morte, car elle ne peut vivre que par la combinaison de l’idée générale et du fait. Le fait tout seul n’a pas de caractère ni de nom ; il ne se classe que par le genre. L’idée générale seule et abstraite est absolument morte pour la poésie. Or, l’idée générale, c’est les grands caractères de l’espèce ; le fait, c’est la forme particulière qu’elle revêt, selon les mœurs et le temps, le caractère qu’elle a d’occasion. Ainsi, l’idée générale est pédantisme, fausse science ; le fait particulier est Purgon ou Cotin. C’est sous cette forme particulière que le poète saisit en même temps et le fait accidentel et le genre, combinés ensemble dans son impression. Son premier instinct est de les reconnaître l’une et l’autre, l’une dans l’autre, et de les sentir plus fortement que le commun des hommes ; son génie est de les faire revivre sous leurs yeux. Pour l’homme ordinaire le fait n’est qu’un accident, le genre une formule froide, que son intelligence admet, que son imagination n’embrasse pas. Il en est autrement du poète : par cela même que son impression est plus forte, elle ne s’arrête pas au fait, et se reporte nécessairement à l’idée du genre. Mais, quand sa pensée va à l’idée générale, ce n’est pas pour s’y endormir dans une contemplation muette. Elle y arrive toute vivante de la vie du temps, échauffée de l’impression des faits, passionnée par le commerce des hommes et les luttes de l’existence ; et elle y porte toutes ces images pour les classer dans leur loi, les agrandir par la relation, les ranger sous la double étiquette de la raison générale et de l’accident. C’est ainsi que l’idée poétique se dresse chez lui d’une seule pièce, et jaillit toute armée de sa tête comme la Minerve des poètes.

Molière vit d’abord des sots dans Purgon et Cotin ; puis il approfondit chez eux la sottise, et transforma leurs portraits en caractères. Alors il revint exposer à son siècle cette immortelle étude de tous les siècles. La vie dans l’art se compose de l’idée du type qui est éternelle, et de l’accident particulier qui la rend sensible. Et, pour rappeler la formule technique mais profonde du grand analyste, l’œuvre vit dans le genre, et prend caractère dans la différence. L’humanité se reconnaît avec ses traits immuables, sous les costumes qu’elle emprunte de la mode et des temps.

3. — Mais pour mettre en scène tous ces personnages d’une façon si fidèle, il a fallu deviner leurs sentiments secrets, et s’expliquer le principe même de leur sottise.

Car enfin pourquoi y a-t-il des sots quand les principes de la raison sont les mêmes pour tous, et pour tous aussi évidents ? Chacun de nous saisit la sottise des autres, et, après les avoir blâmés, les imite : sage pour autrui, fou pour soi-même. Les personnages comiques ne nous sont pas donnés comme fous, et cependant ils font toutes les folies. D’où vient cette éclipse du sens et de la raison ? Tout le monde a répondu : de la passion. C’est elle qui nous égare et empêche notre jugement. Mais il y a plus d’une passion, et, quoique leur effet soit le même sur ce point, leur marche et leur apparence diffèrent. Pour que la peinture comique soit vraie et nous saisisse, il faut que le poète conserve à chacune son caractère. Quelles sont donc les passions propres à la comédie ?

Toutes nos passions se rapportent invariablement aux principes suivants : la vanité, l’intérêt, le plaisir, les affections, le devoir.

1o La vanité vise au titre ; au rang ; aux hommages, même sans l’estime ; aux honneurs, même sans dignité ; à l’honneur, même sans l’honnêteté ; à l’étalage des avantages personnels ; elle recherche l’éclat, le luxe extérieur.

2o L’intérêt vise au bien, à la santé, à la conservation de notre personne, à la puissance.

3o Au plaisir se rapportent l’amour, les jouissances de la table, tous les détails du bien-être, les distractions de toute espèce : le jeu, les jeux, les voyages, la lecture, les spectacles.

4o Les affections prennent selon leur objet un nom particulier : amour, amitié, amour filial ou paternel, patriotisme.

5o Il n’y a qu’un objet au devoir, c’est le devoir lui-même : le droit, la justice, la vertu au mépris de tout, la conscience et Dieu.

Harpagon est dominé par l’avarice, Argan par l’amour de sa conservation, Jourdain par la vanité. Alceste, tout grave qu’il est, est entraîné vers Célimène par le plaisir. Othello est égaré par l’amour, Horace inspiré par le patriotisme, Auguste (celui de Corneille) est le héros de la clémence ; Polyeucte, celui de la foi.

Les premières passions, celles qui se rapportent à la vanité, à l’intérêt et au plaisir, n’ont en vue que nous-mêmes, notre personne ; elles sont égoïstes, et ont pour enseigne la sottise et le ridicule. Ce sont celles dont nous aimons à nous venger dans la comédie, et qu’elle poursuit exclusivement.

Celles qui dérivent des affections ont en vue la personne des autres ; elles sont généreuses et ont pour enseigne le dévouement, l’honneur, l’héroïsme. Sans doute il y a bien un fond d’égoïsme dans les sentiments les plus généreux, en ce sens que la satisfaction qu’ils convoitent sera une satisfaction pour nous-mêmes. Nous sommes nécessairement le but de tous nos actes comme nous en sommes le principe ; il nous est impossible de rien faire où nous nous oubliions complètement, qui ne se rapporte à nous en aucune façon et ne nous touche en rien. Mais la passion généreuse unit la satisfaction d’un autre à la sienne, elle se communique, elle mêle l’homme au monde et à ses semblables, elle le fait vivre de la vie des autres. Sans supprimer le soin personnel et l’égoïsme, elle le légitime et l’ennoblit en l’étendant. Aussi est-elle inconnue à la comédie. Je dis : inconnue pour le ridicule. Elle peut y paraître et y paraît en effet pour faire opposition à la folie et au vice ; mais qui oserait ridiculiser la véritable amitié, le patriotisme, l’amour filial ou maternel ? Ce dernier, quand il est heureux et paisible, fournirait volontiers quelque scène de ce charmant badinage qui fait la moue en souriant, et gronde sans colère ; mais encore ces petits jeux, si aimables dans la réalité, ne supportent pas l’éclat de la grande comédie. Les affections ont leur développement naturel dans le drame par les infortunes, la souffrance, la douleur, les dangers.

Le devoir, l’enthousiasme du devoir n’est ni égoïste ni généreux. Il est au-dessus de l’homme et des autres passions bonnes ou mauvaises : il les supprime. Il a pour enseigne l’abnégation, le sacrifice, le dévouement, ainsi que les passions généreuses avec lesquelles il se confond souvent ; mais il s’élève au-dessus d’elles par un dernier effort et les sacrifie à la vertu, même sans espoir de la gloire qui est pourtant sa plus légitime et plus pure récompense. Son rôle est presque exclusivement dans le drame, où il peut relever par le contraste l’effet des autres passions.

Je m’aperçois que j’ai nommé deux fois l’amour : d’abord dans le plaisir, ensuite dans les passions généreuses. Le mettre dans le plaisir, c’est le ranger dans les passions égoïstes et, par conséquent, ridicules que traite la comédie. Le mettre dans les passions généreuses, c’est dire qu’il appartient au drame. Il appartient en effet aux deux, et j’ajoute qu’il est volontiers une des plus comiques des passions comiques, et certainement la plus dramatique des passions du drame. C’est qu’il est à la fois généreux et égoïste, mais parfois violent et terrible.

Il est donc entendu que c’est la vanité, l’intérêt et le plaisir qui nous conseillent toutes les sottises. Nous venons de voir que c’est à ces types que se ramènent les personnages cités de Molière. Maintenant, pourquoi prenons-nous plaisir à les voir ridiculiser ?

A vrai dire, nous nous appesantirions moins sur les différents traits de la sottise humaine, si les sots reconnaissaient leur sottise et ne s’entêtaient pas. Ce qui nous irrite, ce n’est pas tant de voir un faux jugement, car nous concevons que tout le monde puisse se tromper ; mais c’est que celui que nous avertissons de son erreur ne veuille pas la reconnaître. Nous savons gré à celui qui nous écoute ; sa docilité est un hommage qui nous flatte. À ce compte, du reste, il n’y aurait plus de sots. La sottise n’est pas l’erreur pure et simple, c’est l’erreur qui s’entête ; et nous en voulons à celui qui ne nous écoute pas, et méprise nos avis. Or l’entêtement de la passion se produit inévitablement sous deux formes opposées : la confiance et la peur ; la confiance pour la vanité, la peur pour l’intérêt ; pour l’amour toutes les deux. Jourdain est confiant, Argan est tourmenté par la peur, Alceste craint à l’endroit de Célimène, les petits marquis sont confiants. Au cours des évènements les circonstances peuvent quelquefois transformer un rôle, mettre la confiance à la place de la peur et réciproquement ; je ne parle que de la généralité.

C’est par le développement de ces dispositions que se fait le jeu de la scène, et que le personnage est dupe en toute occasion d’une façon ou d’une autre. Or, c’est là ce que nous désirons. Nous avons dit que l’entêtement du sot nous irrite ; sa défaite nous justifie, et accuse notre supériorité morale. Voilà pourquoi le plaisir comique est si vif, et en même temps si pur et si relevé. Mais encore il y a des nuances : la défaite du vaniteux est plus savoureuse parce que sa vanité, toute étourdie et folle qu’elle est, garde encore quelque sang-froid ; il peut se rendre compte de notre triomphe, il y résiste, et assaisonne par là même. Celle du peureux est plus complète mais nous y sommes plus désintéressés. La peur ôte à l’homme tout raisonnement, et nous le livre pieds et poings liés. La vanité humiliée chicane encore en faisant retraite ; mais rien n’est comparable à l’élan, à la fougue irrésistible de la peur, et alors nous pardonnons plus volontiers à celui qui ne s’appartient pas. Si l’on veut une rencontre où ces deux sentiments se heurtent pour se faire valoir réciproquement, c’est cette scène déjà citée, unique au théâtre, même dans Molière, où le farouche pédantisme et la vanité de Purgon éclatent contre la faiblesse d’Argan, et l’écrasent de frayeur en le menaçant de toutes les maladies.

(À suivre).

Louis VIVIER.

## Charles Nuitter et Ernest Thoinan : Molière et l’opéra [*premier article*]

source : « Molière et l’opéra », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome VIII, no 92, novembre 1886, p. 236-245.

[1886

*Le volume qui vient de paraître sous ce titre : Les Origines de l’Opéra Français*[[519]](#footnote-519)*, nous révèle des faits absolument inconnus, faisant envisager la question de rétablissement de l’Académie de Musique sous un jour entièrement nouveau. Les choses se passèrent plus simplement qu’on ne l’a cru jusqu’ici, et il n’y eut pas dépossession violente et arbitraire en faveur de Lully au détriment de Perrin, comme beaucoup d’historiens par trop fantaisistes s’étaient plu à le raconter. Il faut lire dans l’ouvrage de MM. Nuitter et Thoinan les péripéties palpitantes de cette lutte au privilège de l’Opéra ; nous lui emprunterons aujourd’hui un des incidents les plus curieux, qui intéresse particulièrement notre recueil, car il a trait à Molière.*

*Le succès de l’Opéra avait été immédiat ; les théâtres s’en étaient émus et s’empressaient de faire entrer dans leurs pièces nouvelles la musique, la danse, les décors splendides et les riches costumes. Malgré son succès, l’Académie de Musique était en désarroi ; Sourdéac et Champeron gardaient toutes les recettes, ne payaient personne et ne donnaient rien à l’auteur de Pomone, à Perrin, propriétaire du privilège, obligé, quoique en prison pour dettes, de leur faire un procès. Mais laissons la parole aux auteurs, qui ont si bien fait la lumière sur des événements mal connus jusqu’à ce jour :*

Pendant ce temps que devenait Perrin ? S’occupait-il de remplir les conditions que son privilège lui imposait ? Accoutumait-il « les Français au goût de la musique pour les porter insensiblement à se perfectionner en cet art, l’un des plus nobles des libéraux ? » Hélas ! Non. Toujours sous les verrous, sans argent pour poursuivre son action en justice contre ceux qui l’avaient dépossédé, qui lui avaient soustrait ce privilège dont la valeur était désormais indiscutable ; réduit à une impuissance à peu près absolue après s’être compromis dans des négociations tortueuses, il ne pouvait que ronger son frein et se morfondre dans sa prison.

C’est alors que Lully commence à agir, et l’on va voir avec quelle décision, quelle incessante activité et quelle entente parfaite des affaires. Se conformant aux ordres de Colbert, il commence par s’entendre avec Perrin, à qui seul le privilège avait été donné et qu’on ne voulait pas en dépouiller. L’acte qui a dû être passé entre eux a échappé jusqu’ici à nos recherches, mais l’existence de cet accord est incontestable et nous en connaissons par différents documents les clauses exactes. Nous pouvons même dire que tout fut conclu à la Conciergerie, entre deux guichets, et cela par une excellente raison : le registre d’écrou établit qu’à ce moment Perrin n’était pas visible ailleurs.

Cette fois, il ne s’agissait plus d’une association. Lully prenait tout, sauf à payer en conséquence. Perrin céda, partagé entre le regret de faire les affaires de Lully et le plaisir de déranger celles de Sourdéac et de Champeron. La preuve de ce marché résulte d’un acte passé entre Perrin et La Barroire dans lequel il est dit, entre autres clauses, que : « Ledit sieur Perrin a, par les présentes, cédé et transporté avec toute garantie audit sieur de La Barroire, conseiller au Parlement, moitié de la pension qui lui sera ci-après faite par le sieur de Lully, à cause du transport qu’il lui a fait du droit et permission que ledit sieur Perrin a de Sa Majesté de l’établissement d’une Académie dénommée Opéra de musique.[[520]](#footnote-520) »

Ce fait que Perrin céda volontairement son privilège est encore prouvé surabondamment par un placet qu’il adressa au Roi, et dans lequel il déclarait « consentir de bon cœur à ce changement sous la condition de telle récompense que Sa Majesté voudrait bien lui donner » ; par un inventaire où il conclut à ce que « par l’arrêt qui interviendra sur les contestations des parties, en conséquence de son consentement, les fins et conclusions prises par le sieur Lully lui seront faites et adjugées ; » et enfin, par une procuration qu’il donna pour consentir *à* la révocation de son privilège et dans laquelle il exprime même « toute sa joie de ce que son prince ait jeté les yeux sur Lully. » D’ailleurs, l’un des concurrents, Guichard, n’a-t-il pas reconnu que Perrin « fut tout à fait désintéressé par Lully[[521]](#footnote-521) », et le *Mercure galant* n’a-t-il pas assez exactement résumé l’affaire en quelques lignes :

Cette nouveauté (l’opéra) plut au public, et eut assez de succès, mais enfin MM. Sourdéac et Perrin s’étant brouillés, ce dernier croyant avoir juste sujet de se plaindre, transporta son privilège à M. de Lully avec l’agrément du Roi. On voulut l’inquiéter (Lully), mais ayant droit de celui à qui appartenait le privilège, la justice se déclara de son côté. Après cela le Roi lui accorda tout ce qu’il put souhaiter pour rendre l’opéra considérable. Ainsi ceux qui ont cru qu’au préjudice du premier privilège le Roi en avait donné un second qui annulait ce premier, n’ont pas été bien instruits. Le Roi garde l’équité en toutes choses et si M. de Lully ne se fut accommodé du privilège avec celui à qui il avait été d’abord donné, il n’en aurait pas obtenu un autre.

Voilà donc l’affaire terminée avec Perrin. L’acte lui-même, si nous avions réussi à le retrouver, n’eût pu nous apprendre de plus que le chiffre de la pension accordée par Lully, et dont la moitié cédée à La Barroire permit enfin au poète infortuné de reconquérir sa liberté.

Tout cela, ainsi que nous l’avons indiqué, se fit si bien sous l’inspiration de Colbert, que dans une lettre de Lully au premier ministre, nous rencontrerons plus tard cette phrase significative : « Vous savez, Monseigneur, que je n’ai pris d’autre route dans cette affaire que celle que vous m’avez prescrite. »

Lully a traité. Le privilège de l’Opéra lui est assuré désormais. Il lui reste à se débattre contre Sourdéac et Champeron, et l’on se doute de quelle façon il saura le faire ; mais, si nous avons démontré qu’on ne pouvait, sans injustice, l’accuser de s’être emparé du privilège de Perrin, il est un reproche plus grave qu’il mérite et dont on n’a guère parlé.

Dans cette affaire de l’Opéra où il traita loyalement avec Perrin, Lully a joué indignement Molière !

Chef d’une troupe dont les intérêts lui étaient confiés, toujours préoccupé d’attirer la foule au théâtre, de chercher et de trouver ce qui pouvait plaire aux spectateurs, Molière n’avait pu méconnaître le goût du public pour les ouvrages en musique. Il avait été frappé de tout ce que les voix et l’orchestre pouvaient ajouter d’attrait aux représentations théâtrales. L’affaire de l’Opéra le tentait, lui aussi, et, pour y obtenir le succès qu’il pressentait, il eut la pensée de s’associer avec Lully. C’est là un fait aussi intéressant pour l’histoire littéraire que pour la biographie de Molière, et l’on a lieu d’être surpris qu’il ait été négligé, laissé dans l’ombre, et que personne n’ait flétri l’acte de duplicité insigne par lequel l’astucieux italien se joua de la bonne foi et de la confiance ingénue du grand homme. On avait pourtant, à cet égard, le témoignage d’un contemporain, de Senecé, qui, dans une fiction satirique fort bien tournée, a raconté avec beaucoup de précision certains faits de la vie de Lully et qui, bien qu’il lui, en voulût, est toujours resté dans les limites de la plus exacte vérité comme de la plus stricte justice. Aussi croyons-nous devoir lui laisser la parole. Voici ce qu’il dit après avoir fait accuser Lully tour à tour par Perrin et par Cambert devant le tribunal des Enfers[[522]](#footnote-522) :

Alors Molière se mit en avant, et après avoir fait à la reine (Proserpine) une profonde révérence, il se fit entendre en ces termes :… Le grand bruit que faisaient dans le monde les opéras dont on vient de vous parler, excitèrent ma crainte et réveillèrent ma cupidité. J’appréhendai que cette nouveauté ne fit déserter mon théâtre, et je me persuadai que si je pouvais m’en rendre le maître, rien ne pourrait désormais me troubler dans la qualité que je prétendais m’attribuer d’arbitre des plaisirs et du bon goût de ce siècle galant où j’ai vécu. Comme j’avais besoin d’un musicien pour exécuter ce projet, je jetai les yeux sur Lully et lui communiquai ma pensée, persuadé que j’étais que la liaison que nous avions depuis longtemps en concourant ensemble aux plaisirs du Roi, et le succès merveilleux qu’avait eu depuis peu de temps le charmant spectacle de *Psyché* où tous deux nous avions eu notre part au plaisir et à la gloire, m’étaient des garants infaillibles de notre future intelligence. Je m’en ouvris donc à lui, il applaudit à mon dessein, *il me promit une fidélité et même une subordination inviolable. Nous fîmes nos conventions*, *nous réglâmes nos emplois et nos partages* et nous primes jour pour aller ensemble mettre la faux dans la moisson d’autrui, en demandant au Roi le privilège de la représentation des opéras. Voilà ma faute, madame ! En voici la punition : punition anticipée qui, dès l’autre monde, en a effacé la plus grande partie. Je dormais tranquillement sur la bonne foi de ce traité quand Lully plus éveillé que moi partit de la main deux jours avant celui dont nous étions convenus ; il alla au Roi demander le privilège pour lui seul, il l’obtint à la faveur des belles couleurs qu’il sût donner à sa requête et il l’obtint même avec des conditions rigoureuses, qui me donnèrent beaucoup à courir pour conserver pendant ma vie quelques ornements à mon théâtre.[[523]](#footnote-523)

Les relations entre Molière et Lully, amenées par leur collaboration aux divertissements de la cour, avaient dû être fréquentes.

Toutefois il est permis de supposer qu’elles s’étaient bornées à de simples rapports de camaraderie, sans un caractère d’intimité très prononcé. La vie toujours digne du poète comique, sa sobriété bien connue, ne pouvaient guère s’allier, en effet, aux mœurs relâchées et à l’intempérance incorrigible du bouffon-compositeur. Si Molière prêta de l’argent à Lully pour la construction d’une de ses maisons de la rue Neuve des Petits-Champs, celle qui fait le coin de la rue Sainte-Anne[[524]](#footnote-524), c’est un bon et solide placement garanti par une hypothèque parfaitement en règle qu’il fit, et non un service qu’il rendit à son emprunteur. Les placements de cette sorte, donnant tout repos au prêteur, étaient alors d’autant plus recherchés que les moyens de se créer des revenus assurés étaient fort rares. Enfin Molière, aussi bien pour le théâtre que pour les affaires, était déjà en relations avec Lully. En pensant à l’Opéra, c’est à lui qu’il devait tout naturellement penser en même temps. Lully se montre de prime abord disposé à s’entendre avec Molière, mais ce n’est que pour l’empêcher d’agir de son côté. Il savait fort bien à ce moment ce qu’il voulait faire lui-même, il avait déjà en mains la cession et le transfert de Perrin, et néanmoins il laissait un collaborateur de dix ans, qui, toutes les fois qu’il en avait eu l’occasion, avait vanté, en vers et en prose, son talent de musicien, lui dévoiler ses plans et ses idées, sans l’arrêter, sans le prévenir que lui aussi était tenté par l’Opéra et qu’il manœuvrait pour en obtenir le privilège. Son silence en pareil cas était déjà une impardonnable fourberie, mais il y a plus : en même temps qu’il prenait l’Opéra pour lui seul, il s’appliquait à entraver les autres entreprises théâtrales. Il avait pensé à tout, ou plutôt il ne pensait qu’à lui. Par le texte des lettres patentes qui devaient répéter à peu près textuellement les termes de sa demande au Roi, on peut juger avec quelle habileté il accaparait les prérogatives, et dès le début prenait ses précautions en vue de toutes les éventualités et surtout de la concurrence qu’il redoutait dans l’avenir.

En effet, les théâtres, comme nous l’avons vu, ayant suivi l’exemple de l’Opéra, et cela leur ayant réussi, il était utile, dans l’intérêt de l’entreprise, de bien définir jusqu’à quelles limites les autres scènes pourraient introduire la musique dans leurs pièces. Lully trancha la question sans hésitation, et, naturellement enclin à se réserver dans tous les genres des immunités excessives, il eut de ce côté des exigences qui n’allaient à rien moins qu’à la suppression presque complète de l’élément musical dans les représentations théâtrales autres que celles de l’Opéra. Ainsi, non seulement Lully garde tout et s’approprie entièrement le bénéfice d’une affaire qui devait être commune avec Molière ; mais, dans sa prévoyante avidité, il dépouille les comédiens de droits qu’ils avaient eus jusqu’alors. Enfin on fit comme il voulut, et l’heureux possesseur du privilège de l’Académie royale de musique revint de Versailles à Paris, où il put montrer les lettres patentes considérées désormais comme le gage assuré d’une fortune certaine.

Le tour était joué. Grâce à la faveur royale, grâce à l’avantage inappréciable qu’il avait de pouvoir approcher le maître, Lully, entre deux lazzis, avait obtenu tout ce qu’il souhaitait. Mais Molière aussi pouvait parler au Roi, et c’est alors qu’entre ces deux hommes, tous deux bien en cour, tous deux ayant leurs entrées, commence une lutte rapide, pleine d’intérêt, dans laquelle il semble que Louis XIV ait pris à tâche de n’affliger ni l’un ni l’autre de ces deux serviteurs dont la bonne humeur n’était pas inutile à ses plaisirs.

Molière, à son tour, part pour Versailles. Il voit le maître et réussit à faire effacer du privilège de Lully l’interdiction rigoureuse imposée, relativement à la musique, à lui et aux autres théâtres. Cette clause fut retirée, « sur la plainte, disent Sablières et Guichard, que le sieur de Molière fit au Roi de la part de tous les comédiens de ce que le sieur Lully y avait fait insérer (dans ses lettres), des défenses contre toutes personnes non seulement de faire chanter aucune pièce entière en musique, mais même de faire aucunes représentations accompagnées de plus de deux airs et de deux instruments sans sa permission par écrit. »[[525]](#footnote-525)

Sourdéac et Champeron, en prétendant que Lully n’avait obtenu son privilège que par surprise, ont raconté, eux aussi, le même fait :

Une autre surprise, disent-ils, a été d’avoir fait mettre dans les lettres que défenses étaient faites à toutes personnes non seulement de faire chanter aucune pièce entière en musique, mais même de faire aucunes représentations accompagnées de plus de deux airs et de deux instruments sans la permission par écrit du sieur de Lully. Assurément cette clause portait le caractère de la jalousie et de l’intérêt du sieur de Lully afin qu’il n’y eut aucune composition de musique ni aucun chant qui ne fût de sa dépendance et que partout où il se trouverait plus de deux airs ou de deux instruments il fallût que la musique fût son esclave et sa tributaire, et l’on ne persuadera jamais que cette clause eût été approuvée par le Roi. Aussi ceux qui tiennent les théâtres de Paris s’en étant plaints comme d’une chose qui allait à les captiver et à défigurer les divertissements qu’ils donnent au public, la chose a été réformée dans de secondes lettres, marque indubitable qu’il y avait eu surprise dans les premières et il y est encore resté des vestiges.[[526]](#footnote-526)

Tout cela est parfaitement exact. Seulement, ce que ne disent pas Sourdéac et Champeron, tandis que Senecé, Sablières et Guichard le constatent, et ce que nous aurons bientôt occasion de démontrer, c’est que ces restrictions au privilège de Lully lui furent imposées uniquement en considération de Molière et non pas des comédiens en général. C’est pour cette seule raison que Lully dut rapporter ses lettres patentes afin qu’elles fussent modifiées ; mais il ne céda pas sans se défendre, et comme la solution se faisait attendre alors qu’il avait hâte d’être en possession de son privilège pour commencer à organiser ses représentations, on le lui délivra sans rien stipuler, pour le moment, de définitif à l’égard du nombre de voix et d’instruments que l’on permettrait aux autres théâtres.

Il est à remarquer que le rédacteur du nouveau privilège, qui n’était pas tenu de parler des actes intervenus entre Perrin et Lully, n’en prit pas moins le soin de justifier la révocation du premier privilège de 1669 en faisant dire au Souverain que s’il en agissait ainsi, c’est que le cessionnaire n’avait pu *seconder pleinement ses intentions et élever la musique au point qu’il s’était promis.* Il n’était que trop vrai, en effet, que le malheureux directeur de l’Opéra n’ayant jamais rien dirigé, ne put avoir, surtout du fond de sa prison, aucune influence artistique. Aussi mauvais poète que mauvais administrateur, passant sous les verrous la meilleure partie de son temps et recourant pour reconquérir sa liberté à des expédients peu avouables, Perrin était bien évidemment dans l’impossibilité de remplir le mandat qu’il avait accepté en échange des droits que son privilège lui concédait. Il méritait certes d’être révoqué purement et simplement, et il est probable que, sans la protection de Colbert, Lully n’eût pas eu de peine à obtenir cette révocation, au lieu de traiter avec lui et de lui servir une pension.

Ch. NUITTER et Er. THOINAN.

## Jules Guillemot : Le mot de Théophile Gautier

source : « Le mot de Théophile Gautier », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome VIII, no 92, novembre 1886, p. 246-247.

[1886

Paris, 13 octobre 1886.

Mon cher Monval,

Dans le dernier numéro du *Moliériste*, celui de ce mois, vous publiez, sous ce titre : « Une fumisterie de Théophile Gautier », un extrait du *Journal des Goncourt*, relatant une curieuse conversation de Ch. Blanc avec l’auteur des *Emaux et Camées.* Le trait typique de cette conversation est la déclaration, faite par Théophile Gautier, que, selon lui, « Molière écrit comme un cochon » (*sic.* C’est le cas ou jamais, n’est-ce pas ? de se retrancher derrière un *sic*). Vous remerciez, enfin, M. de Goncourt « d’avoir relaté l’opinion, réelle ou feinte, du critique lexicomane ».

Eh ! bien, cette opinion, je le crois, n’était pas si feinte qu’on aimerait à se le persuader, et je puis en apporter pour preuve un souvenir personnel :

J’étais un soir, il y a quelque vingt ans, chez un confrère, correspondant de plusieurs journaux de province, Dardenne de la Grangerie, mort aujourd’hui ; mais il resterait pour témoigner, au besoin, de ce que je vais dire, le frère de Dardenne, chef de bureau à la préfecture de la Seine, sans parler de Mme Dardenne de la Grangerie, qui écrit à présent, je crois, sous le pseudonyme de Philippe Gerfaut. Ce soir-là, une discussion s’engagea entre Théophile Gautier et moi à propos de Molière ; et, tout chétif homme de lettres que j’étais, je ne voulus pas commettre la lâcheté de laisser blasphémer le nom du grand poète sans élever une protestation. Je soutins donc de mon mieux cette lutte inégale, au cours de laquelle Théo, comme on l’appelait familièrement, répétait sans cesse : « Molière !… Mais Molière écrit comme un cochon ! » Ce sont ses propres termes : il y tenait donc, comme vous voyez !

Pour moi, le lendemain de cette joute littéraire, qui avait retenu au-delà de l’heure ordinaire les invités de Dardenne, je me réveillai un peu confus, convaincu que mon spirituel et illustre contradicteur s’était joué de ma naïve bonne foi, et m’avait fait, comme on dit, « monter à l’échelle ».

Depuis que j’ai lu le passage que vous citez dans *Le* *Moliériste*, je comprends que Théophile Gautier n’avait pas, comme je le craignais, abusé de ma simplicité, mais exprimé, avec sa verdeur de langage, une opinion sincère et bien arrêtée.

Au reste, cette opinion étrange, et qui prouve qu’il est des esprits pour lesquels la vigueur d’un beau style dramatique est lettre morte, n’était-elle pas celle de Fénelon, et un peu celle de La Bruyère, à cela près que ces écrivains l’exprimaient en une forme moins énergique et moins crue ?

Recevez, mon cher Monval, l’expression de mes sentiments amicaux.

Jules GUILLEMOT.

# Tome VIII, numéro 93, décembre 1886

## Louis Vivier : L’art de Molière (*troisième article*)

1. source : « L’art de Molière (3ème article) », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome VIII, no 93, décembre 1886, p. 257-270.

[1886

### IV

1. Objet exclusif de la comédie : la sottise. Que la bêtise ne peut être comique. *Pourceaugnac*, *George Dandin.* —2. Le vice ne peut être comique. *Tartuffe*, *Don Juan*. — 3. Comment se justifient certains propos et certains actes des personnages vraiment comiques qui paraîtraient coupables en eux-mêmes. Innocence du personnage comique. — 4. Que le vice peut et doit être introduit dans la comédie. Dans quelles conditions. Dorante. — 5. Que Scapin n’est pas vicieux dans la pièce. — 6. Que la vertu doit être respectée dans la comédie. Alceste comique sans offense pour la vertu. Stoïciens. — 7. Que l’art de Molière se confond avec la morale.

1. — Tel est le fond du plaisir comique. Mais il est aux conditions que nous avons dit, à savoir que la sottise, l’entêtement du sot justifient sa défaite, et nous donnent le droit d’y applaudir. La bêtise pure et simple, l’homme faible d’esprit méritent d’être plaints, non d’être joués. Je puis bien dans un sentiment d’égoïsme légitime m’applaudir d’être mieux doué qu’un autre ; mais je n’ai pas le droit de le lui reprocher ; de même que j’ai le droit d’être bien aise de me voir grand et fort, mais non de m’en vanter, puisque ce n’est point par mon fait que je le suis, et que c’est pour moi un avantage, non un mérite. Au spectacle de l’infirmité d’un autre, je puis m’applaudir d’en être exempt ; mais la lui reprocher serait une insulte lâche et cruelle. Or, la faiblesse d’esprit, la naïveté trop grande sont une infirmité ; il est immoral de leur insulter et de les bafouer. Les enfants, qui sont sans pitié parce qu’ils sont sans réflexion et sans aucune expérience de la vie, les hommes sans éducation, qui sont toujours enfants, peuvent se laisser aller à ce plaisir ; mais il est indigne de l’honnête homme. Du reste il ne dépendrait pas de nous de le goûter, car les pièces qui n’ont pas la moralité n’ont pas la gaieté. Nous allons le voir dans Molière lui-même. Si le plaisir de sa comédie est si franc et si pur, c’est qu’il n’a joué à l’ordinaire que des personnages qui méritaient la risée et justifiaient la moquerie. Cependant on lui a reproché *Pourceaugnac* et *George Dandin*.

Pourceaugnac est un lourdaud ; ce n’est pas un sot achevé qui par sa sottise et son entêtement s’offre à chaque instant à la raillerie, et la justifie. C’est un lourdaud, je le répète, et nous n’avons pas de plaisir particulier à berner un lourdaud. Les mésaventures qu’il éprouve sont donc un peu vives, et ne provoquent pas une gaieté aussi fine que celle que nous donnent les autres pièces. Mais d’abord ceci est un peu la faute des circonstances plutôt que celle de l’auteur. L’histoire nous dit que Molière avait à se venger de l’insolence d’un gentilhomme limousin. Il serait déjà excusable d’avoir été entraîné trop loin par cette idée. C’est la faiblesse humaine à laquelle nul n’échappe complètement. Mais je conviens que la vengeance excuserait l’homme plus que la pièce. D’autre part, c’était une pièce composée à l’improviste pour la cour, une pièce à divertissements ; la précipitation serait une seconde excuse. Mais, en tout cas, s’il a erré, il n’a pas erré complètement, et son génie est venu, comme malgré lui, et à son insu, le redresser et lui dicter des scènes dignes des meilleurs jours. Les médecins, la justice, surtout les médecins nous forcent d’oublier l’intérêt que nous voudrions accorder à ce pauvre Pourceaugnac, et effacent nos scrupules dans le rire et l’amusement. Tout en réservant le principe, laissons-nous aller à l’autorité d’un grand maître en critique, Diderot, qui nous dit : Si l’on croit qu’il y a beaucoup plus d’hommes capables de faire Pourceaugnac que le Misanthrope, on se trompe.

On a critiqué bien plus sévèrement George Dandin ; et, à considérer l’action en elle-même, il est certain que la critique est bien plus permise. Mais ici encore Molière se sauvera et se retrouvera avec le grand principe de l’art. Nous souhaiterions évidemment un autre rôle à Angélique et à ses parents ; mais le principal personnage est George Dandin, un sot qui par vanité a négligé de regarder aux autres garanties de l’affection. « Tu l’as voulu, George Dandin ! » Là est l’intention véritable de la pièce ; là est l’excuse de Molière.

Au surplus, quand la critique n’en voudrait rien rabattre, Molière se défendrait encore par cette critique même.

On ne serait pas aussi sévère avec un autre, et quand on s’y arrête pour lui, c’est qu’il a élevé l’art si haut qu’il ne lui est plus permis que d’être parfait.

Mais ici se place une observation que chacun a faite avant moi. Du jour où Molière eut trouvé le principe de son grand art et s’y fut campé, si l’on me passe le mot, il n’en est jamais sorti et l’a toujours fait paraître. Il est plus ou moins parfait ; mais il est toujours lui-même ; il a des inégalités, mais pas de défaillance, La plupart des auteurs réussissent bien ou mal selon l’occasion, hésitant, tâtonnant ; accrochés au hasard de l’inspiration ; heureux ou malheureux selon les incidents, jamais sûrs de leur verve et de leur succès. Leur génie ne leur appartient pas pour ainsi dire, et attend l’impulsion du dehors. Lui n’attend pas l’inspiration, il la domine, il la mène toujours, maître d’elle et sûr de lui, toujours en pleine possession du monde et des choses, comme d’une conquête que rien ne peut lui enlever. L’accident, qui sert les autres, peut au contraire lui être défavorable et troubler un instant son coup d’œil ; mais ce n’est qu’un éblouissement passager, et il se retrouve aussitôt toujours prêt, toujours armé. Et cela, sans effort, et presque malgré lui ; de sorte que la critique peut, comme nous venons de le faire, signaler une faute, mais jamais une éclipse.

2. — Ainsi, la bêtise ne peut être comique parce que la moquerie à son égard est sans générosité ; le vice ne peut l’être parce qu’il est odieux. Non pas que le même homme ne puisse être vicieux et ridicule en même temps ; mais l’odieux emporte le ridicule ; le rire ne nous venge pas assez d’un coquin, il nous faudrait le châtiment matériel. Le châtiment infligé au sot, la moquerie nous suffit parce que nous n’avons contre lui que son entêtement dans la sottise. L’accident qui la fait éclater et le dépite, proportionne la punition au méfait ; nous ne demandons rien de plus. Un accident véritablement douloureux nous attristerait et nous rapprocherait de lui. Pour le vicieux cette satisfaction est insuffisante. Et cependant le sentiment de notre supériorité morale à l’égard du personnage comique, et qui est, comme nous le dirons, l’essence et la sublimité du plaisir comique, devrait, ce semble, être plus fort à l’égard du vicieux. Mais il n’en est rien : nous ne pouvons nous savoir gré d’être moins coquins qu’un coquin, et nous mépriserions celui qui s’estimerait à ce prix-là. Mais en tout cas, l’idée des dangers que réveille naturellement un tel voisinage, et le désir légitime de voir frapper un misérable, ne nous permettent pas de nous arrêter à cette satisfaction de nous-mêmes ; tandis que nous nous réjouissons en toute sécurité d’être plus éclairé qu’un sot. Il nous faut pour le vicieux les catastrophes du drame, et non la moquerie innocente de la comédie. Tartuffe nous fait rire lorsque Dorine le fustige si bien ; mais, à moins de prolonger ce jeu tout le long de la pièce, ce qui serait monotone et fatigant, il est inévitablement odieux et se présente plutôt comme un personnage de drame que comme un personnage de comédie. À la rigueur nous trouverions bien chez lui un côté purement ridicule : il croit tromper et il ne trompe pas. C’est là une illusion, c’est la sottise dans le vice, et par conséquent c’est le comique. On peut en dire autant de tous les fripons ; mais ce demi-sourire qu’ils provoquent par là s’arrête devant l’horreur de l’ensemble. Leur rôle ne peut être comique et tourne nécessairement au sérieux terrible.

Celui de Tartuffe y tourne en effet. Il ne paraît qu’au troisième acte, et à peine a-t-il paru que la scène change de caractère. Jusque-là on a ri non pas de lui, mais de la bêtise d’Orgon et de Mme Pernelle qui se sont engoués de lui. Dès qu’il survient, tout s’assombrit, les incidents les plus graves se succèdent, la désolation est dans la maison. C’est à peine si l’entêtement de Mme Pernelle fait éclater encore une dernière étincelle de gaieté ; et, si Molière n’avait eu besoin de la protection du Roi pour sa pièce, et n’eût fait dans ce dessein intervenir un prince ennemi de la fraude comme le Dieu de la machine ; s’il eût donné aux évènements leur suite presque naturelle, et n’en eût brusquement rompu le cours, nous compterions Tartuffe comme un chef-d’œuvre de drame, au lieu de le classer parmi les comédies.

Si Tartuffe est au moins à moitié ridicule et comique par l’illusion où il est de nous tromper ; et si, malgré cela, il ne peut être vraiment comique ; que dirons-nous de Don Juan qui est ouvertement corrompu, vicieux, et ne cherche pas à s’en cacher ? Il met avec affectation sous les pieds tous les principes, toutes les affections honnêtes, il s’en vante, il s’en fait gloire ; il insulte outrageusement aux scrupules de Sganarelle qui sont les nôtres, ceux de tous les honnêtes gens. Pour lui l’amour est tout dans le plaisir sans affection, fourbe, brutal et cruel. Il se fait un système et une gloire de trahir les affections. Maintenant, on pourrait presque lui pardonner, ou au moins s’expliquer que, à bout de tours et d’expédients, il se fasse dévot : annonçant ouvertement son hypocrisie, il est moins hypocrite qu’il ne raille l’hypocrisie. Mais l’homme le plus irréligieux ne pourra lui pardonner d’outrager la foi naïve du Pauvre à qui il veut faire acheter l’aumône par un jurement, et à qui il donne ensuite un louis d’or pour l’amour de l’humanité, c’est-à-dire en méprisant ses scrupules. Enfin il insulte à la tendresse de son père, au désespoir et même au dévouement d’Elvire. Et non seulement il est dépravé, mais il est cynique, effronté, implacable dans son effronterie. Il n’est assurément rien au monde qui soit non seulement moins comique, mais plus contraire au comique, au plaisir que nous donne la comédie, plus blessant, plus pénible. La sottise nous irrite, mais nous la supportons au théâtre parce qu’elle y est châtiée, et que la scène nous venge. Le crime, et le vice aboutissant au crime nous intéressent par opposition. L’indignation, l’horreur pour le scélérat, la pitié pour la victime ; la crainte, les remords, au besoin, le châtiment du coupable sont notre consolation et notre vengeance. Le vice chez Don Juan est simplement odieux, et ne nous laisse aucune de ces ressources : il affronte notre opinion, il la défie, il la méprise, il insulte à notre conscience. Son indifférence pour nos principes et pour notre colère échappe à toute prise, nous rend impuissants à l’atteindre, et ce sentiment est le plus pénible que nous puissions éprouver, en nous laissant seuls sans recours contre l’insolence du vice, en nous dérobant la victoire que nous remportons dans la comédie et le drame avec la raison et le droit.

Et ce n’est pas à dire ici que Don Juan soit indigne du génie de Molière. On y retrouve à chaque instant et sa profonde observation, et sa sensibilité passionnée, et sa gaieté. Mais, dans son ensemble, l’œuvre est défectueuse. Le caractère principal n’a pas la moralité qu’il faut au théâtre, et rien ne peut soustraire Molière lui-même à la fatalité des principes de l’art. Don Juan est une peinture profonde et hardie d’un caractère vrai, sous forme dramatique, mais non dramatique ; surtout non comique. Le vice ne peut intéresser dans la comédie.

3. — À vrai dire, pourtant, il semble bien parfois que les personnages comiques les mieux accrédités dans leur rôle aillent plus loin que la simple sottise. Argan veut marier sa fille contre son gré ; il fait plus, il veut la déshériter ; Jourdain agit à peu près de même chez lui ; et Harpagon !… quel terrible personnage ! On lui dit :

… Ce jeune homme n’a plus de mère déjà, et il s’obligera, si vous voulez que son père meure avant qu’il soit huit mois…

Et il répond :

C’est quelque chose que cela. La charité, maître Simon, nous oblige à faire plaisir aux personnes quand nous le pouvons.

Ce n’est rien de faire l’usure ; mais commander un parricide ! Si vous prenez ces mots à la lettre. Qui de nous, cependant, n’a ri de bon cœur à ce passage, et j’ajoute, d’autant meilleur cœur que le propos en lui-même est plus effrayant ? C’est que ce n’est point l’homme qui répond, c’est l’avare, ou plutôt l’avarice, qui ne voit dans ce détail que ce qui correspond à ses intérêts. Toute autre idée que celle de l’argent disparait pour l’avare ; il n’y a plus pour lui dans cette combinaison que le calcul du lucre. Le reste, il n’y songe même pas. Il en est de même des autres personnages, en tant que leurs actes sont gênants pour leur entourage. Ils ne comprennent pas ce que nous comprenons, et leur idée, ou plutôt leur manie, est une espèce d’innocence qui transforme pour eux les choses et les jugements. Voilà pourquoi, je le répète, plus le mot est fort, et moins ils en sont responsables ; par conséquent, plus il devient plaisant, et nous laisse toute liberté d’en rire.

4. — Le personnage vraiment comique ne peut donc être vicieux, et le personnage vicieux ne peut être comique. Cependant le vice peut et doit intervenir dans la comédie, et même nous pouvons, sans aucune sympathie pour lui, nous plaire à voir ses manœuvres. Puisque le théâtre est l’image de la société, il est bon que le vicieux y soit introduit, et qu’on le mette à l’œuvre pour avertir et le sot et le sage des inconvénients de son voisinage. Tel est, dans *Le* *Bourgeois gentilhomme*, le rôle de Dorante, ce seigneur qui dit à Jourdain : mon ami, pour avoir son argent ; qui ne craint pas d’offrir à M. Jourdain une honteuse complaisance, et, sous prétexte de servir d’intermédiaire à ses amours, passe à sa propre maîtresse les cadeaux que notre nigaud croit faire pour lui-même ; parasite, escroc, proxénète.

Eh bien, il est vicieux et méprisable ; mais il n’est pas le principal personnage ; il n’est pas en scène pour lui-même ; il y vient pour ridiculiser M. Jourdain, et le mépris qui peut s’attacher à lui ne nous détourne pas de la gaieté que nous donne l’autre. Au contraire, il y contribue, et nous le suivons sans nous engager à lui. Le vice n’est point comique ; mais il peut contribuer au comique pourvu qu’on ne le rende pas intéressant, et que son rôle, conservé pour ce qu’il est, serve à compléter et relever les autres rôles. Dorante est méprisable, mais nous aimons à la voir berner M. Jourdain.

5. — Maintenant que dirons-nous de Scapin ? Ce n’est pas un modèle de vertu, et cependant je me sens disposé à lui faire grâce. D’abord nous ne sommes pas fâchés de punir la lésinerie des deux vieillards ; le rire nous est donc permis, et nous voilà rassurés de ce côté. Cependant il nous ferait peine d’être servis tout le long de la pièce par un franc coquin, et de lui confier les intérêts de notre malice. Ce serait gâter notre vengeance et nous intéresser d’autant à ses dupes. J’avoue que j’ai un faible pour lui et que je m’abandonne sans remords à la gaieté qu’il me donne. Cette simple impression me semble plaider en sa faveur, et je ne veux pas la combattre : j’espère la justifier. Peut-être après tout n’est-il pas aussi noir qu’il le paraît. Il aurait bien quelque peine, je crois, à se tirer d’affaire avec la justice positive ; mais la morale purement idéale serait plus indulgente pour lui.

Je le dis au risque de tout scandale : Scapin n’est pas vicieux ; il glisse à la surface du vice. D’abord la sujétion excessive de l’esclave et du valet a toujours expliqué et presque légitimé les tours qu’ils jouent à leurs maîtres.

L’oppression justifie la licence : or, quiconque subit l’autorité se plaint de l’oppression et cherche à y échapper. On mentirait à la nature ainsi qu’à la tradition si un écolier ne faisait pas de niches à ses maîtres, si un jeune homme encore en tutelle ne se permettait pas quelque escapade. Ce qui serait irrégulier ou même coupable dans d’autres conditions devient à moitié innocent par la circonstance, et la conscience du public ajoute à la liberté morale tout ce qui manque à la liberté naturelle. C’est la guerre ; or la guerre, si elle ne supprime pas la morale, en change au moins l’application. Remarquons en effet que la friponnerie n’est accordée aux esclaves qu’à l’égard de leurs maîtres. C’est moins un vice chez eux qu’un attribut de leur condition, consacré en quelque sorte par la légende de la scène. L’assujettissement des anciens valets tenait un peu de l’esclavage. Est-il étonnant qu’ils en eussent contracté les vices ?

Remarquons maintenant que Scapin trompe deux vieillards dont l’avarice et la dureté réduisent leurs fils aux expédients. Désintéressé pour lui-même, il aide deux jeunes gens à qui nous nous intéressons, et joue des tours à leurs pères que nous ne plaignons pas. La nature de l’acte disparaît en quelque sorte dans l’intention et le résultat.

6. — Enfin, si le dégoût interdit le vice sur la scène, le respect devra y protéger la vertu. Molière y a-t-il toujours pensé ? Je dis : oui, sans exception. On a voulu cependant lui reprocher le ridicule d’Alceste, et défendre l’exagération de la vertu comme la vertu même. J-J. Rousseau, qui ne perdit jamais une occasion de déclamer et d’être paradoxal, lui fait son procès en bonne forme. Nous pourrions lui répondre par nos impressions, et ce serait peut-être le mieux, car une idée fausse et immorale nous produit toujours un effet pénible, et nous trouble plutôt qu’elle ne nous touche. Or, j’en appelle au témoignage de tous : entre les pièces de Molière il en est dont la gaieté est plus vive ; il n’en est pas dont la morale soit plus élevée et l’impression plus pure. Pour le justifier d’avoir ridiculisé la vertu d’Alceste, il suffirait de citer le jugement qu’il en fait par la bouche d’Eliante :

Dans ses façons d’agir il est fort singulier ;

Mais, j’en fais, je l’avoue, un cas particulier ;

Et la sincérité dont son âme se pique

A quelque chose en soi de noble et d’héroïque.

C’est une vertu rare au siècle d’aujourd’hui,

Et je la voudrais voir partout comme chez lui.

Mais à côté de cette noblesse de caractère se trouve pourtant un travers d’esprit ; c’est de ne vouloir pas reconnaître la nécessité, et de mettre son amour-propre à demander aux hommes et aux choses une perfection impossible ; à agir comme si cette perfection existait, et se consoler d’un désastre en protestant qu’il s’entête dans son orgueil :

J’ai tort ou j’ai raison !…

Ce sont vingt mille francs qu’il m’en pourra coûter ;

Mais pour vingt mille francs j’aurai droit de pester

(…) tant pis pour qui rirait !

C’est l’enfant qui par bouderie refuse ou casse le joujou qu’on lui offre et dit à sa bonne… *là ! je veux te punir !* mais non, enfant ; c’est toi-même que tu punis. — *Douleur*, s’écrie le stoïcien, *tu ne me feras pas avouer que tu es un mal*. — Pauvre fou ! Qu’importe à la douleur que tu résistes ? C’est toujours toi qui es vaincu.

Et cependant, l’exaltation dans la dignité chez l’homme, quoique se présentant avec un ridicule réel, ne peut jamais être complètement ridicule ; et c’est là le sublime de cette pièce que l’on puisse sourire librement de la roideur d’Alceste, sans cesser de l’admirer, que même cette dernière impression dépasse de beaucoup la première. Mais pourquoi chercher nos raisons quand l’histoire témoigne authentiquement ? La vertu de Montausier rendit un hommage éclatant à Molière en se glorifiant de se reconnaître dans les traits d’Alceste.

5. — Le plaisir comique est celui que nous trouvons à l’expression du ridicule et de la sottise.

Ce plaisir que nous goûtons au triomphe de la raison sur l’erreur est un plaisir moral, élevé, sublime, mêlé de vengeance, mais pur de tout remords. La vengeance ordinaire, même justifiée, est toujours pénible à l’honnête homme parce qu’elle ne répare pas le mal. De plus, presque toujours elle s’exagère, et alors elle nous rabaisse, parce que non seulement elle ne répare pas le mal, mais elle le fait. Au contraire le châtiment infligé au sot est moins une vengeance pour l’homme que la réhabilitation de la raison méconnue. Nous combattons et nous triomphons avec elle, et, par cela même, nous nous engageons à elle en proportion. Donc le succès profite à elle comme à nous, à nous à cause d’elle, et par elle. Et, ne nous lassons pas de le répéter, c’est la gloire et le génie de Molière d’avoir élevé son art à cette hauteur où il se confond avec la morale, et réalise la parole du divin Platon : *Le beau est la splendeur du bien*.

(À suivre).

Louis VIVIER.

## Charles Nuitter et Ernest Thoinan : Molière et l’opéra [*second article*]

source : « Molière et l’opéra (suite et fin) », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome VIII, no 93, décembre 1886, p. 273-279.

[1886

Voici donc Lully en possession de son privilège. Mais Sourdéac et Champeron, qui n’étaient pas pour s’effrayer d’un procès de plus et qui se trouvaient bien de l’exploitation fructueuse de l’Opéra ; mais Sablières et Guichard, qui avaient un traité avec Perrin et qui s’étaient bercés de l’illusion d’en tirer profit, ne pouvaient ni les uns ni les autres lâcher prise dès le premier jour. C’est une nouvelle campagne qui commence, dans laquelle toutefois les plaideurs auront affaire à un adversaire plus redoutable que Perrin, et ils ne vont pas tarder à s’en apercevoir.

Dès le 19 mars, Sourdéac et Champeron mettent opposition à l’enregistrement des lettres patentes de Lully, se bornant à se dire propriétaires du privilège et remettant à « déduire en temps et lieux les causes et raisons de leur opposition. »

Nous n’avons ni la date ni les termes de l’opposition formée par Sablières et Guichard, mais nous savons, par leur très long factum, que cette opposition fut signifiée avant le 24 mars.

Quelques jours plus tard, Molière dont les réclamations, accueillies en principe, n’avaient pas amené, comme on l’a vu, un règlement immédiat, forme à son tour opposition au nom des comédiens de la troupe du Roi. — Rien de ce qui concerne Molière n’est indifférent pour les admirateurs du grand homme ; nous sommes donc très heureux de la bonne fortune qui nous a permis de découvrir et de publier ce précieux document :

Le 29 mars 1672.

Aujourd’hui est comparu au greffe de la cour, maître Charles Rollet[[527]](#footnote-527), procureur en icelle, lequel, en vertu du pouvoir à lui donné par Jean-Baptiste Poquelin, sieur de Molière, François Lenoir, sieur de la Thorillière, Charles Varlet, sieur de la Grange, Philbert Gassiot, sieur du Croisy, Pierre Villequain, sieur de Brie, André Hubert et Jean Pithel, sieur de Beauval, et leurs femmes, tous comédiens de la troupe du roi, lequel a déclaré et déclare qu’il s’est opposé comme de fait il s’oppose à ce qu’il ne soit vérifié aucunes lettres patentes de Sa Majesté portant permission à Baptiste, sieur de Lully, ou autres, de faire seul des dances, ballets, concerts de luth, théorbes, violons et toutes sortes d’instruments de musique et autres choses et défendre à tous autres d’en faire faire, ni en jouer pour les causes et raisons qu’il déduira en temps et lieu, et a élu domicile en sa maison seize rue de la Vieille-Monnoie, paroisse de Saint-Jacques de la Boucherie dont il a requis acte.[[528]](#footnote-528)

Il est permis de supposer que les comédiens du Marais suivirent l’exemple de leurs confrères du Palais-Royal pour sauvegarder leurs intérêts. Cependant nous n’avons pas trouvé trace de leur opposition dans les registres du Parlement. Peut-être nous a-t-elle échappé, peut-être aussi, appréciant l’influence de Molière, s’en rapportèrent-ils à lui pour suivre cette affaire dans l’intérêt commun. Il ne paraît pas du reste que la justice ait statué sur l’opposition même de Molière. Le plus vraisemblable est que, le privilège de Lully ayant été modifié, il ne fut pas donné suite à cette procédure.

Après avoir rendu compte de ce fameux procès et donné l’arrêt du Parlement qui ordonnait l’enregistrement du privilège de Lully, MM. Nuitter et Thoinan, pour l’édification entière de leurs lecteurs, établissent comme suit les responsabilités incombant à tous les intéressés :

Avant de continuer notre récit, il ne nous semble pas inutile, maintenant que les faits sont bien connus, de rappeler les rôles de chacun et d’insister sur ce qu’il y a d’inexact dans une sorte de tradition, trop longtemps respectée : Lully, a-t-on dit souvent, grâce à la protection de Madame de Montespan, aurait audacieusement dépouillé Perrin, et avec lui Sourdéac, Champeron, Cambert, Sablières, Guichard, tous ceux enfin qui avaient été mêlés plus ou moins à cette affaire de l’Opéra.

On a vu de quelle façon Sourdéac et Champeron avaient agi : évitant de passer avec Perrin aucun traité régulier, profitant de l’espèce de consentement tacite que celui-ci semblait leur donner en les laissant exploiter son œuvre, l’opéra de *Pomone*, ils se disaient impudemment les propriétaires du privilège ; ils variaient sans scrupules, et suivant l’inspiration du moment, sur la façon dont ce privilège était devenu leur propriété, et ne donnaient en réalité aucune preuve admissible à l’appui de leurs prétentions. En tout ceci leur conduite n’était que l’application d’un système d’usurpation combiné dès le début, qui leur était propre et qu’ils chercheront encore plus tard à faire prévaloir en s’immisçant dans la troupe de Molière, où l’on eut tant de peine à s’en débarrasser ! Ils n’avaient aucun droit sérieux sur le privilège de l’Opéra. Lully n’eut donc pas à les consulter lorsqu’il s’entendit avec Perrin, et encore moins à traiter avec eux. On sait quels hommes ils étaient. Ils avaient abusé de l’inexpérience et de la faiblesse de Perrin. Ils trouvèrent leur maître dans Lully ; à cela il n’y a rien à dire. C’était justice.

Cambert n’était pas l’associé de Perrin. Nous avons dit que cette association, qui aurait dû être la conséquence naturelle de leur ancienne collaboration, ne fut pas réalisée. Nous savons aussi que, de son plein gré, par un écrit signé de sa main, Cambert s’était mis aux gages de Sourdéac et Champeron : il n’avait donc aucun droit sur le privilège de l’Opéra, et ne prétendit jamais du reste en avoir, puisqu’il ne réclama qu’une seule chose : être payé de ses appointements par ceux qui l’avaient engagé. Quand Lully traita avec Perrin de son privilège, il n’avait pas à demander le consentement de Cambert. La spoliation dont il se serait rendu coupable vis-à-vis de son confrère est donc du pur domaine de l’imagination, et les accusations fulminées en termes indignés par quelques auteurs tombent entièrement d’elles-mêmes.

Dans un autre ordre d’idées, si Lully, en devenant le maître de l’Opéra, se réserva la composition des ouvrages qu’il représentait, il agit en cela comme Cambert eût agi pour lui-même, à l’exclusion de tout autre musicien, si son projet d’association avec Perrin eût réussi. On ne saurait donc encore reprocher à Lully d’avoir fait ce que Cambert eût fait à sa place.

Enfin, à voir les choses telles qu’elles se passèrent, il faut reconnaître qu’étant donné son caractère, qui le portait à se renfermer presque exclusivement dans l’exercice de son art, l’auteur de *La* *Muette ingrate*, de la *Pastorale*, de *Pomone*, abandonnant Perrin, s’était résigné dès le premier jour à n’être dans l’affaire qu’un simple compositeur à appointements fixes. Lorsque la chute de l’établissement en la solidité duquel il avait eu confiance arriva, il lui fallut s’incliner devant la mauvaise fortune et subir le sort commun à tous les autres artistes de l’Opéra.

Sablières et Guichard, on l’a vu, n’avaient de leur côté qu’un droit incontestable : celui de poursuivre Perrin. En le faisant, qu’auraient-ils obtenu ? Absolument rien ! Ils s’abstinrent donc et disparurent de la lutte. De ce qu’ils eurent assez de confiance en un homme tel que Perrin pour former une association avec lui, presque au lendemain de l’acte de stellionat dont il s’était rendu coupable vis-à-vis l’un d’eux, et de ce que leur associé, fort peu scrupuleux, fut de plus, insolvable, on ne saurait vraiment en faire retomber la faute sur Lully.

Quant à Perrin, l’intervention de Lully, loin de lui être fatale, fut pour lui un véritable bienfait.

Sans argent, sans crédit, toujours poursuivi, souvent incarcéré, il se trouvait dans l’impossibilité la plus absolue d’exploiter son privilège ; une pénible expérience ne l’avait-elle pas convaincu qu’il était incapable de lutter contre Sourdéac et Champeron ? Ce n’en est pas moins à lui seul que le privilège avait été accordé. Colbert, qui le lui avait fait obtenir et qui se connaissait en hommes, s’il croyait encore son protégé animé des meilleures intentions et toujours dévoué au perfectionnement de la musique, ne devait assurément voir en lui que le plus médiocre des administrateurs. Pourtant il n’en avait pas moins conservé quelque bienveillance pour l’homme qui le premier avait eu l’idée d’établir un opéra français. Quand l’infortuné était harcelé par ses créanciers, le ministre lui avait fait accorder à deux reprises des lettres de répit. Si Lully avait tenté de le déposséder, comme on l’a dit si légèrement, Colbert l’eût encore défendu, et ce n’est que lorsque Lully eut obtenu le transport des droits de Perrin, et à la suite des placets et déclarations de celui-ci à cet égard, par lesquels il se démettait formellement, que l’ancien privilège fut révoqué et le nouveau signé.

Perrin vendit donc à Lully ce bien dont on a voulu qu’il ait été dépouillé ; il en reçut le prix, et c’est cet argent qui, en le rendant à la liberté, lui permit enfin de clore une fois pour toutes cette longue odyssée que l’on pourrait si bien nommer : *les Prisons de Pierre Perrin*.

L’indigne conduite de Lully envers Molière n’en subsiste pas moins, et, à cet égard, il est certain que personne n’osera prendre sa défense.

Enfin, après le récit de ce qui advint par la suite, où l’on voit que sur la demande de Molière le Roi permit aux comédiens d’avoir, dans leurs représentations, 6 chanteurs et 12 musiciens, les auteurs racontent que Louis XIV se rendit à l’opéra de Lully, et terminent ainsi leur très intéressant volume :

Quant à l’heureux Lully, il triomphait doublement : non seulement le Roi était là dans sa salle, faveur insigne et jusqu’alors sans précédent, mais encore il savait qu’une décision royale ne tarderait pas à combler ses désirs. En effet, un événement imprévu était venu le servir au-delà de ses espérances : Molière étant mort subitement le 17 février 1673, Lully se trouvait désormais débarrassé du seul homme dont l’influence auprès du Roi avait pu contrebalancer la sienne. Manœuvrant avec autant d’adresse et de bonheur que d’ordinaire, il avait réussi à obtenir que l’Académie royale de musique vint occuper cette salle d’où Molière avait été emporté défaillant. La permission en fut signée le 28 avril, le lendemain du jour où le Roi, son frère, sa nièce et sa cousine étaient venus au théâtre de la rue de Vaugirard.

Grâce à la munificence royale, le rêve de Lully est donc réalisé. Il jouira gratuitement de la salle du Palais-Royal ; il n’a plus à convoiter la salle du Louvre, et encore moins celle de Sourdéac, dont celui-ci pourra dès lors se servir à son gré. Mais ce n’est pas tout : on se hâte de revenir sur la décision prise en faveur de Molière, et Lully, qui semble faire et défaire à son gré les ordonnances, en obtient une nouvelle à la date du 30 avril ; cette ordonnance défendait à Sourdéac qui, le 21 février 1673, l’avait fait condamner par défaut à des dommages intérêts, « de plus jamais le troubler » et interdisait aux comédiens de se servir de plus de deux voix et de six violons.

Les comédiens ont perdu leur chef, Molière n’est plus là pour les défendre. Ils n’auront que six musiciens, ils n’auront plus de salle gratuite, ils paieront celle de la rue Mazarine, rouverte pour eux, et c’est moyennant 14 000 francs et deux parts dans les bénéfices qu’il leur faudra subir Sourdéac et Champeron, avec lesquels ils vont passer de longues années à plaider et replaider à leur tour.

Pendant ce temps, Lully est maître de la salle du Palais-Royal ; il n’a pas de loyer à payer ; s’il y a des réparations à faire, il les demande à Colbert, et le ministre écrit de sa main en marge de la requête : « prendre les ordres de Sa Majesté, cela presse. » Ses opéras seront représentés à la Cour, le Roi fera les frais des décors et des costumes, qui, sans avoir rien coûté, serviront ensuite à Paris. L’homme d’affaires a triomphé de tous les obstacles, profité de toutes les circonstances ; maintenant le compositeur va produire chaque année un de ces chefs-d’œuvre incontestés que l’on jouera pendant près d’un siècle ; une ère de prospérité sans exemple commence pour son théâtre ; l’Opéra est fondé.

Ch. NUITTER et Er. THOINAN.

title : Choix d’articles relatifs à Molière (1887)

creator : Le Moliériste : revue mensuelle

copyeditor : Léa Delourme (OCR, Stylage sémantique)

publisher : Université Paris-Sorbonne, LABEX OBVIL

issued : 2016

idno : http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/moliere/molieriste\_articles-1887/

source : *Le Moliériste : revue mensuelle*, publiée par G. Monval, Paris, Librairie Tresse et Cie, 1879-1889 ; rééd. Slatkine Reprints, Genève, 1967, 10 vol. Source : [Gallica](http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb32817823s/date).

created : 1887

language : fre

# Tome VIII, numéro 94, janvier 1887

## Alphonse Pauly : Molière et les médecins

source : « Molière et les médecins », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome VIII, no 94, janvier 1887, p. 289-294.

[1887

Parmi les thèses in-folio plano de l’ancienne Faculté de médecine de Paris, il en est une qu’il ne serait peut-être pas hors de propos de joindre aux ouvrages cités dans les notes et commentaires de l’acte III, scène i de *L’Avare*.

Tout le monde connaît le menu proposé par maître Jacques pour le festin en l’honneur de Marianne, et les réflexions de Valère, qui, s’étant introduit dans la maison d’Harpagon en qualité d’intendant, ne cherche qu’à se faire bien venir du père d’Elise. Les commentateurs n’ont pas manqué de déclarer que les Préceptes de la santé, invoqués par Valère, étaient soit ceux du Régime de santé de l’Ecole de Salerne dont une traduction par Michel Le Long eut les honneurs d’une quatrième édition en 1649, soit ceux du Trattato de la vita sobria, del magnifico M. Luigi Cornaro, nobile Vinitiano, traduit en 1647 par Jacques Martin ; on a dit que cette sentence d’un ancien, « il faut manger pour vivre, et non pas vivre pour manger », était empruntée à une ancienne formule de santé énoncée par les seules lettres initiales de chaque mot E. V. V. N. V. V. E. Ede ut vivas, ne vivas ut edes, dont il est question dans la Rhétorique à Herennius (livre IV, ch. XXVIII). On a ainsi attribué à Molière un étalage d’érudition dont il n’avait nulle cure en écrivant cette scène ; on lui a prêté la connaissance d’ouvrages qu’il n’avait probablement jamais lus ; mais personne, croyons-nous, n’a songé à la thèse soutenue, le jeudi 8 mars 1657, devant la Faculté de médecine de Paris, sous la présidence du Dr Denis Guérin, par Edmond Charier, né à Troyes, sur cette Question cardinale : Est ne homini vivendum ut edat ? dont la conclusion est : Non est igitur homini vivendum ut edat.

Parmi les arguments exposés par le candidat à l’appui de sa thèse, on en trouve quelques-uns qu’on pourrait rapprocher du langage de Valère ; nous allons en donner la traduction afin de faire voir combien les idées, mises par Molière dans la bouche de l’intendant d’Harpagon, étaient répandues au moment où fut composé L’Avare. Voici ces passages :

C’est à l’animal de vivre pour manger, et à l’homme de manger pour vivre… Apprenez que le comble de l’art est de rester sur sa faim dans les repas…

Voyez quelles rixes cause dans la même ville le mélange d’individus de mœurs diverses : la trop grande variété des mets produit le même effet dans le corps… Prenez dans les repas autant que vous devez le faire, et non autant que vous le désirez, ayant toujours en horreur les cuisiniers… Fuyez les mets acquis à grand prix dont vous ne pourrez user sans de graves dangers pour votre santé…

Est-il inadmissible de supposer que Molière, l’ami des docteurs Bernier, Lienard et Mauvillain (dont les deux derniers présidaient souvent des soutenances de thèses à la Faculté de médecine), ait eu connaissance de la *Question cardinale* proposée à Charier, dont la discussion publique a dû produire une certaine émotion parmi un monde connu par le luxe exagéré de la table et par le surprenant appétit du Roi et de la plupart des gentilshommes de la Cour ?

Nous pourrions citer un grand nombre d’autres thèses, passées de 1639 à 1663, sur « les grands avantages de la sobriété et de la simplicité dans la nourriture », ainsi que sur les graves inconvénients des « grands couverts réitérés matin et soir. » Dans ces thèses, dont la plus originale est celle de Louis Le Noir (1645) sur ce jeu de mots : *An modicus cibi, medicus sibi* ? on s’élève avec force contre les menus compliqués alors à la mode, qui remplissaient des pages entières dans les traités destinés aux officiers de bouche ; on signale tous les dangers de « la multiplicité et de la diversité des mets… qui ne font que surcharger l’estomac, causer des nausées, des indigestions et amener un sommeil de fer »[[529]](#footnote-529). L’éloge et l’apologie de la tempérance étaient à l’ordre du jour à cette époque[[530]](#footnote-530) où le souverain « s’échauffait le dedans du corps par les grands repas et la variété des mets, » qui lui causaient de fréquentes indigestions, lui donnaient des vapeurs et troublaient le plus souvent le repos de ses nuits, « comme il arrivait presque toujours à cause des grands couverts réitérés matin et soir. »[[531]](#footnote-531)

Molière était un observateur trop profond et trop bien informé pour ignorer la campagne entreprise depuis longtemps contre les abus des plaisirs de la table si répandus dans une cour dont les *grands* suivaient avec complaisance l’exemple du maître que « la compagnie et la tentation empêchaient de se contraindre (dans les repas) autant qu’il était nécessaire »[[532]](#footnote-532), et dont le « très petit couvert, c’est-à-dire servi seul dans sa chambre, sur une table carrée… était toujours de beaucoup de plats et de trois services sans le fruit »[[533]](#footnote-533). Aussi Molière, quand il écrivait *L’Avare,* n’avait-il pas besoin d’aller chercher dans l’antiquité une *sentence* qu’il entendait répéter autour de lui. Les mots qu’Harpagon voulait « faire graver en lettres d’or sur la cheminée de sa salle » ont donc pu lui être inspirés non seulement par le dire d’un ancien, mais encore par cette *Question cardinale* dont les médecins de son entourage avaient dû lui parler.

« La frappante analogie, pour ne pas dire la similitude parfaite existant entre les solennités scolaires (de la réception des docteurs en médecine) et la fameuse cérémonie du *Malade imaginaire* »[[534]](#footnote-534) dont tous les détails ont été indiqués par les docteurs Jacques-Armand de Mauvillain et Nicolas Lienard, familiers de Molière, fournit des preuves incontestables de la collaboration de personnes parfaitement au courant de ce qui se passait à la Faculté. Il en est de même pour la consultation des docteurs Thomès, Desfonandrès, Macroton et Bahis de *L’Amour médecin*, dans lesquels les contemporains reconnaissaient d’Aquin, Helias Beda des Fougerais, Guénaut et Esprit, premiers médecins du Roi ; car, d’après l’opinion déjà accréditée alors, cette scène n’était qu’un pastiche de la célèbre consultation de Vincennes pour le cardinal Mazarin. Boileau, de son côté, n’hésita pas à s’adresser à un autre ami de Molière, le docteur Bernier, quand il composa l’*Arrêt donné en la Grand’ Chambre du Parnasse en faveur des Maîtres-ès-Arts*, *Médecins et Professeurs de l’Université de Stagyre*, *au Pays des chimères* : *Pour le maintien de la Doctrine d’Aristote.*

Il n’est donc pas impossible que Molière, comptant parmi ses intimes deux médecins qui prenaient part aux examens de la Faculté, se soit souvenu de la thèse de Charier pour cette scène entre Harpagon, Valère et maître Jacques. Du reste cette coïncidence nous a paru curieuse à signaler, ne fût-ce que pour montrer une fois de plus que Molière a toujours été un peintre exact et fidèle des mœurs, des idées, des pensées, des habitudes, des vices et des travers de son siècle, et que, comme l’a dit Aimé Martin, « il travaillait toujours d’après nature pour travailler plus sûrement. »

Alphonse PAULY.

## Louis Vivier : L’art de Molière (*quatrième article*)

1. source : « L’art de Molière (4ème article) », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome VIII, no 94, janvier 1887, p. 295-308.

[1887

### V

1. Que Molière a représenté les mœurs de son siècle. Observation particulière sur *Don Juan*. — 2. Qu’on doit toujours faire ainsi. Que la matière comique n’est pas épuisée. Qu’elle est inépuisable, quoi qu’on ait dit.

1. — Nous venons d’établir d’après Molière les conditions de la comédie, de dire quel en est l’objet, le but, et la matière. Nous avons vu comment elle compose ses caractères, et où elle doit les prendre. Mais ce n’est là que la partie abstraite et métaphysique de cette création. Nous avons ajouté qu’il faut que cette conception première prenne vie et corps dans les mœurs et les caractères du temps. Molière n’y a pas manqué, et le xviie siècle revit tout entier dans son théâtre. D’abord quelques traits de mœurs épars et perdus au milieu de la comédie d’intrigue, et où la société ne se reconnaissait pas ; ensuite et progressivement, les mœurs extérieures : les précieuses, les femmes savantes, puis la routine entêtée, obstinée, farouche des médecins ; l’impertinente fatuité du gentilhomme, déguisant mal, ou plutôt trahissant encore mieux ses vices et rabaissement du caractère ; la niaiserie du bourgeois entiché du nom et du rang ; la tyrannie légale des pères méconnaissant l’inclination et le vœu de la nature ; les friponneries de l’homme de loi ; l’hypocrisie et l’industrie des faux dévots.

Tels furent les types qui s’offrirent naturellement à lui à la cour et à la ville, et qui se révélaient dans la pratique des relations. Mais il alla plus loin que cette observation extérieure et relativement facile pour lui. Il lui arriva une fois de deviner ce qui ne se voyait pas, d’interpréter ce qui ne se disait pas, et de devancer l’impression publique des mœurs par la profondeur de l’observation. Il faut s’arrêter particulièrement sur *Don Juan*.

J’ai dit pourquoi *Don Juan* n’était pas une comédie. C’est là sans doute une faute capitale pour la représentation scénique, mais qui n’ôte rien à l’originalité de cette étude. Que dis-je ! *Don Juan* est sous ce rapport la pièce la plus étonnante de Molière. Dans cette société si régulière, si polie, et, en apparence, si attachée à toutes les croyances, et où la plupart l’étaient en effet, il a deviné le doute dans les esprits et dans les mœurs. Le doute commençait. Je ne parle pas ici des faux dévots. Il est clair que l’hypocrite ne croit pas, puisqu’il abuse de la foi des autres : sa grimace accuse son doute. Mais le doute complet, le doute irrémédiable est celui de l’homme qui ne s’enchaîne pas à l’hypocrisie, qui doute librement, ouvertement, et n’a pas besoin d’être vicieux pour être irréligieux. C’est celui de don Juan dans la scène du pauvre dont je traduis le sens en demandant pardon de cette licence, mais pour faire mieux comprendre ma pensée. — *Tu as faim ? jure ; je te donnerai un louis d’or.* —*Jurer ! monsieur*, j’*aimerais mieux mourir que de jurer*. — *Imbécile ! que te fait cela* ? *Refuser un louis pour si peu !* —*Je ne puis*. — *Eh bien, tiens, je méprise tes scrupules et je devrais t’en punir ; mais mon impiété est au-dessus de ta religion, et je te le donne pour l’amour de l’humanité*. L’attaque contre *Tartuffe* laisse subsister la foi religieuse ; ce mot adressé au pauvre exprime le doute plein et entier, d’autant plus irrévocable qu’il est ici appuyé sur un principe de morale. C’est le doute de Voltaire que Molière devança ce jour-là. Or, il est impossible de supposer que ce fût le doute de Molière seul ; s’il ne l’avait entrevu chez les autres, il n’aurait pas osé l’exprimer. Quoi qu’il en soit, *Don Juan* complète cette galerie de portraits dans lesquels Molière a représenté son siècle, et la fait revivre mieux que tous les récits de l’histoire.

2. — Un grand trait de son œuvre est en effet d’avoir mis en scène les caractères de son temps. Ceux qui auraient son génie ne pourront faire autrement que de prendre les sujets autour d’eux et peindre la société où ils vivent. On a dit qu’il avait épuisé les sujets et n’avait laissé rien à faire à ses successeurs. La Bruyère son contemporain s’écriait : *nous venons trop tard !* Et Voltaire après lui soutenait froidement, et en donnant ses raisons, que la grande comédie était limitée. Je pourrais faire répondre Molière lui-même qui a combattu ce préjugé : mais la plus simple réflexion suffira pour le détruire.

S’il s’agissait simplement d’exprimer les grands caractères de la nature humaine, quelques pages de morale abstraite ou de métaphysique auraient suffi depuis longtemps. Mais l’objet de la poésie n’est pas d’énoncer cette connaissance générale que tout le monde possède naturellement, mais de faire vivre sous nos yeux les personnes, les passions et les mœurs. Le fond de l’humanité restant le même, ses formes varient avec chaque époque. Pour faire la comédie une fois pour toutes, il faudrait que l’humanité une fois pour toutes eût pris des traits qui ne changeraient plus.

Pour que Molière eût emporté avec lui tous les sujets, il faudrait qu’il n’y eût qu’une forme des mœurs et des passions, et que la fatalité renouvelât en tout temps et en tous lieux la même série d’accidents. À moins de cela il n’est pas permis d’arrêter à ces termes la carrière du poète. Autant vaudrait dire que le dernier hiver, en effeuillant nos bois, a emporté tous les printemps à venir, et que les années qui vont suivre ne verront plus ni les fruits ni les fleurs. C’est là le cri de l’impuissance ; mais le simple bon sens suffit pour nous rassurer. Chaque génération est une vie nouvelle : je veux dire une nouvelle forme de la vie qui veut son observation et convie sa poésie, conservant le même type de la nature humaine avec des attributs nouveaux : de même que la nature végétante dans son inépuisable fécondité change les individus en gardant éternellement les mêmes lois. C’est ainsi que la création conserve l’unité, la variété et le développement. Tel est le mouvement de la vie dans le monde des corps comme dans celui des esprits. Les générations disparaissent et se succèdent, mais ce n’est qu’une seule et même existence dans la continuité de l’existence universelle. En dépit des apparences la création ne s’y interrompt jamais : bien plus, elle s’y développe : la dépouille d’une saison engraisse le sol et va servir d’aliment à une végétation future. Ainsi, dans la sphère de l’intelligence, le départ d’une génération ne marque pas l’arrêt de la pensée humaine. Celle qui arrive commence sa tâche au point où l’a laissée celle qui s’en va, recueille son héritage, vit de son travail, utilise la récolte que l’autre avait semée. Chaque saison nouvelle voit reparaître une nouvelle verdure ; mais chaque fois aussi une sève plus vigoureuse épanouit les feuilles et les fleurs, et sous le soleil divin, sous le regard de Dieu s’étendent et s’épaississent les rameaux de l’arbre immortel.

Qu’on cesse donc de nous désoler et de décourager le génie. Molière est venu après d’autres, alors que l’on disait déjà qu’il ne restait plus rien à faire ; d’autres peuvent venir après lui. Non seulement le passé ne nous interdit pas l’espérance, mais il l’encourage en nous montrant la voie : nous pouvons profiter de ses exemples et de ses conquêtes. La carrière reste ouverte, la matière est inépuisable. Les personnages du Maître revivent sous d’autres traits ; cherchez un nouveau Molière, il vous fera avec eux une nouvelle comédie.

### VI

1. Mise en scène dans la comédie de caractère. Que l’intrigue, et l’action ne sont point la même chose. Comédie d’intrigue, comédie de caractère. Que l’intrigue et l’action sont en raison inverse l’une de l’autre. Que l’intérêt n’est pas moindre dans la comédie de caractère. — 2. Objection de *L’Ecole des femmes* et de *L’Ecole des maris*. Que ces deux exemples prouvent notre principe au lieu de le combattre.

1. — Nous venons de dire quelle était dans Molière et, par conséquent, en réalité, la substance de la comédie, la matière générale, les caractères, le choix des sujets. Voyons maintenant de quelle manière il les a mis en œuvre et quelle est chez lui l’action, quelle est l’intrigue ? Pour la plupart, ces deux derniers mots sont synonymes : dans Molière, les deux choses, sans s’exclure absolument, sont très différentes l’une de l’autre et même en proportion inverse l’une de l’autre.

Les auteurs ordinaires, avant et après lui, imaginent autour d’un fait unique une foule d’incidents qui lui sont subordonnés, qui en dépendent et qui dépendent aussi les uns des- autres. Le principal personnage poursuit un but dont l’écartent certains obstacles qu’il faut vaincre ; la pièce marche et se développe autour de cet obstacle qui en est le nœud*.* L’habileté consiste à dénouer ce nœud et à faire tourner au dénouement aussi habilement que possible tous les incidents soulevés. C’est une intrigue à débrouiller, et le développement des caractères est subordonné au développement du fait matériel. Toute l’action des personnages porte sur cette intrigue.

L’art de Molière est tout autre ; il suit une marche opposée parce qu’il a un but différent. Son but n’est pas de chercher la conclusion d’un fait, mais le développement d’un caractère, de faire voir comment son original se comporte dans chaque occasion. Pour cela il a imaginé, non pas un fait unique dont les autres dépendent, mais au contraire une série de faits qui servent à démontrer un caractère unique.

J’ai fait voir comment il a tracé ses caractères, recueillant tous les traits qui les composent d’une manière idéale, imaginant les circonstances qui peuvent mettre chaque trait en lumière et les actes qui le traduisent dans chaque circonstance, mais de manière à indiquer dans les occasions les plus différentes toujours la même disposition, et la passion prenant invariablement le même tour, de sorte qu’il se ressemble quelque part qu’il se produise, au milieu des incidents les plus divers de l’action et de la vie. Il faut donc pour cela inventer chaque fois des faits qui servent d’étiquette à chaque nuance de la passion, de cadre à tous ses mouvements ; il faut que chaque scène développe un fait particulier et significatif qui exprime un détail nouveau de l’idée, générale et se fond dans l’ensemble, tout en gardant son propre cachet. Ainsi, Harpagon est avare : que fera l’avare amoureux ? L’avare qui veut marier sa fille ? L’avare qui traite son monde ?… etc. Il faut, pour que le portrait soit fidèle et surtout complet, que tous les traits en soient fortement tracés. Mais maintenant chacun veut une situation nouvelle, un nouveau personnage, et tous ces personnages amenés pour des causes diverses ont un intérêt différent qui forme une petite intrigue séparée au milieu des autres intrigues. Dans la comédie d’intrigue pure, tous les personnages avec des intentions diverses s’escriment autour d’un même fait ; dans la comédie de caractère tous les personnages, avec des intérêts et à propos de faits divers, agissent chacun à sa manière en raison des intentions du personnage principal qu’ils servent à mettre en relief et auquel leur développement est absolument subordonné. Il ne s’agit plus de quelqu’un qui est engagé dans une aventure dont nous attendons l’issue, mais d’un homme dont nous voulons voir le ridicule se produire dans toutes les occasions où la passion l’engage. Chaque scène amène une situation nouvelle qui finit par en laisser arriver une autre. Mais d’autre part si la situation change, la passion reste la même dans toutes les situations. Ainsi Jourdainreçoit son tailleur, son maître de danse, son maître de musique, son maître d’armes, le maître de philosophie, puis Dorante ; chacun de ces messieurs a un rôle à part pour lui-même, un intérêt indépendant de celui des autres ; mais tous se rapprochent et s’accordent dans un rôle commun, celui de donner à Jourdain l’occasion d’être ridicule d’une façon nouvelle.

Ces incidents qu’on produit ainsi, non pas pour eux-mêmes, mais pour l’idée générale, ces personnages qu’on amène, non pour leur rôle propre, mais pour faire celui du principal personnage, s’interrompent les uns les autres. De but final, il n’y en a pas. Quoique le poète ait mis pour la forme et pour la convention l’amour de Lucile et de Cléante contrarié par la manie de *Jourdain*, cet intérêt ne pèse en rien sur l’action, il semble perdu dans le détail des scènes, et, s’il figure au dénouement, c’est d’une manière fantastique. En réalité la conclusion de chaque scène est dans la scène même. Mais l’unité de la pièce et l’intérêt ne sont pas rompus pour cela, attendu qu’ils ne sont pas dans la suite des scènes par l’intrigue, mais dans la continuité de la passion, dans le développement suivi de l’idée du personnage qui domine tout, ne s’interrompt jamais. Les scènes sont décousues entre elles pour les faits ; elles sont liées pour l’idée. Et si nous voulons résumer dans une formule les conditions, sous ce rapport, de la comédie d’intrigue et de celle de caractère, nous dirons :

Pour la comédie d’intrigue : Unité de fait, changement de situation.

Pour la comédie de caractère : Unité de situation, changement de fait.

Et ce n’est pas tout. Non seulement les scènes ne sont pas liées dans la comédie de caractère, mais elles ne développent pas leurs propres conséquences. Si le hasard soulève quelque incident dont les effets soient sans intérêt pour la peinture générale du caractère, l’incident n’a pas de suite. Ainsi, dans la réalité de la vie, la rencontre du père et du fils devant maître Simon n’aurait pas manqué de provoquer quelque lutte violente, mais une scène de colère et de malédictions ne nous apprendrait rien de plus sur l’avarice d’Harpagon*.* Le poète l’a assez puni en l’amenant à cette étrange situation. Dès lors l’idée est exprimée, c’est tout ce qu’il fallait l’incident en lui-même et ses suites matérielles sont sans intérêt pour nous. Je dis que ce qui nous intéresse dans cette scène si gaie et si grave entre Harpagon et son fils, c’est l’avarice et l’usure, et non pas les conséquences matérielles que cette rencontre peut avoir pour l’un ou pour l’autre. Le personnage comique ne s’appartient pas : il appartient à la passion qui le domine, qui efface toutes les autres à nos yeux et nous empêche même de nous y arrêter. Telle est la fiction dramatique dont nous subissons la loi à notre insu, mais irrésistiblement. Voilà pourquoi, l’idée une fois exprimée, le fait lui-même s’oublie, et le poète cherche un autre fait pour exprimer une autre idée. Quelquefois même non seulement il néglige les conséquences d’une scène, mais il fait disparaître le personnage lui-même quand il a fourni son contingent à la comédie. Ainsi, les Diafoirus dans *Le* *Malade imaginaire*, et, dans *Le* *Bourgeois gentilhomme*, le maître d’armes, le maître à danser, le maître de philosophie.

Et ce n’est nullement une faute, en dépit des conventions. Il est vrai d’une manière générale que le sort des personnages qui paraissent sur la scène doit être fixé pour la satisfaction du spectateur, et ceci est indispensable dans le drame et dans la comédie d’intrigue. Mais dans la grande comédie l’intérêt n’est pas aux évènements ; il est tout à la peinture des caractères, et, lorsqu’elle est achevée, la pièce est faite parce que l’idée est complète et l’on n’a plus à s’inquiéter des personnages. Molière a pris la peine de marier Dorimène et Dorante à la fin du *Bourgeois gentilhomme* : ne l’en blâmons pas ; il n’en coûtait guère de suivre l’usage ; mais c’est peine perdue, car ces quelques mots qui annoncent la résolution des deux amants passent inaperçus dans la gaieté furieuse de tout le reste.

Maintenant je ne prétends pas qu’on doive laisser aller tout à la débandade et en confusion : il faut que la pièce forme un ensemble, et que tous les détails se rattachent à une idée commune ; mais l’idée d’un caractère, non d’un fait, et par le rapport des passions et des rôles, non par la nécessité des évènements. Seulement il est bien clair que, lorsque les évènements courent après l’idée, et que tous les personnages secondaires sont groupés de gré ou de force autour d’un seul pour se subordonner à son rôle et à son action, la liaison des détails est plus vague et plus faible, précisément parce que le développement du principal caractère est plus complet et que ce qu’on appelle intrigue, c’est-à-dire l’enchaînement des faits, est impossible ou au moins très difficile.

C’est pourquoi, si l’on m’accorde de définir l’action : le mouvement des passions, le développement des caractères ; l’intrigue : le développement d’une même situation et l’enchaînement des circonstances ; je répéterai sans hésiter que, plus il y a d’action dans une pièce, moins il peut y avoir d’intrigue. L’enchaînement des faits restreint nécessairement le développement des caractères en le subordonnant à des circonstances matérielles ; et, réciproquement, le libre développement des caractères veut que nous nous mettions à l’aise avec la tyrannie des faits matériels.

2. — Là-dessus, sans doute, on va me citer *L’Ecole des femmes* et *L’Ecole des maris*. Mais ces exemples confirment ma proposition au lieu de la combattre. Arnolphe et Sganarelle ne sont pas des caractères. Ils représentent un ensemble de sottise grossière et brutale, par conséquent un trait qui peut se retrouver dans beaucoup de caractères, mais ne fait pas un caractère particulier.

Non, il n’y a pas là de caractère, il y a une préoccupation maniaque, un jugement faux, mais sur un seul point. Argan et Jourdain jugent faussement, mais non d’une seule chose : leur jugement faux s’applique à tous les faits de la vie : à leur personne, à leur famille, à leurs relations. C’est un jugement général, une règle de conduite qui détermine tous leurs actes. Ici rien de pareil, Sganarelle et Arnolphe ne se trompent que sur une chose :

Arnolphe : Epouser une sotte est pour n’être point sot.

Sganarelle : Les verrous et les grilles sont les gardiens de la vertu des filles.

Cette idée n’enchaîne nullement les autres idées, ne leur dicte pas une conduite particulière sur tout le reste ; on peut être sot en cela, et sage autrement. Sganarelle est brutal quand il s’agit de cet intérêt, mais il ne l’est pas absolument, il prend même pitié de son rival qu’il croit évincé ; Arnolphe est méfiant, mais il est généreux avec son rival qu’il ne connaît pas encore pour tel. Donc cette idée n’est qu’une idée fausse particulière, qui ne les domine pas en tout. Ce n’est pas un défaut habituel de caractère, c’est une préoccupation qui amène certains actes accidentellement, mais non une disposition générale constante.

La pièce n’est donc pas une pièce de caractère. C’est une pièce d’intrigue simplement, le caractère n’apparaît presque pas, se réduit à un simple trait, et l’action a toujours le même objet. Nous voyons Jourdain avoir affaire avec sa bonne, avec sa femme, sa fille, son gendre futur ; se heurter de la sorte aux intérêts de tous, et d’une façon différente ; ici il n’y a que deux intérêts qui se heurtent, toujours de même, et toujours les mêmes. Dès lors obligé de retourner sans changement la même situation, il a bien fallu que le poète cherchât à la varier par les divers incidents de l’intrigue ; il est donc vrai, comme je le disais tout à l’heure, que l’intrigue est en proportion inverse de l’action, que l’intrigue et l’action s’excluent formellement.

Maintenant, remarquons ici que si l’intrigue est si jolie, si bien suivie, si vive, si naturelle, c’est qu’elle emprunte au *caractère*, bien qu’a peine indiqué, tout ce qu’il peut fournir. Un autre que Molière se fut évertué et perdu à chercher des aventures antérieures pour amener la déconvenue des deux vieillards. Lui, toujours fidèle à son art, alors même qu’il semble le serrer de moins près, emprunte son intrigue aux dispositions même de ses personnages, au jeu opposé de leurs intentions. En somme, l’idée du caractère quoiqu’informe, domine encore l’intrigue ici, et la dirige. Le poète, tout en se détournant un instant vers la simple intrigue, reste fidèle à son grand art : la peinture des caractères.

Telle est donc l’*action* de la pièce de caractère, la véritable action : Le rapport parfait de toutes les scènes avec la passion du personnage principal. C’est l’action imaginée par Molière, et qui est comme l’expression d’un art nouveau. Prenez ses pièces, ses grandes pièces, et donnez-en l’analyse abstraite à quelqu’un qui puisse les ignorer, il sera effrayé de cette pauvreté en matière d’intrigue. Eh bien, c’est là la perfection : remplacer l’invention pénible des faits par la peinture d’un caractère général.

Mais, maintenant, écoutez une comédie de Molière et comparez cette impression avec celle que vous aura laissée la pièce la mieux intriguée, et vous verrez que, si l’intrigue vous captive, le caractère ne vous laisse pas le temps de chercher l’intrigue et vous la fait oublier.

L’attention peut être plus fortement éveillée à une première vue ou lecture dans une pièce d’intrigue que dans une pièce de caractère, mais cet effet ne se soutient pas. Le principal intérêt de l’intrigue, c’est la surprise d’un fait inattendu. Or, un fait n’est qu’un fait, et la première attention en épuise l’effet ; nous le retrouvons toujours de même, et du moment que la surprise est passée, l’effet de l’accident diminue de lui-même. Bien plus, ce qui était amusant par la nouveauté, devient insipide par la répétition. Dans la pièce de caractère au contraire, la répétition du spectacle ou de la lecture fortifie l’impression au lieu de l’affaiblir, par cette raison que chaque fois notre attention, s’appesantissant davantage sur les mœurs et les caractères, découvre quelque trait nouveau qui avait échappé à la première vue.

Et c’est bien là ce qu’ont su comprendre ceux qui ont suivi les traces du maître. Ce *Monde où l’on s’ennuie* qui a tant amusé tout le monde, que l’on me dise quelle en est l’intrigue et même où est l’intrigue. Il n’y en a pas, et c’est une gloire pour ceux qui sont venus après Molière qu’on puisse dire d’eux, comme de lui, qu’ils n’ont pas voulu songer à cette habileté.

(À suivre)

Louis VIVIER.

## Ernest Thoinan : Molière et Lully

source : « Molière et Lully », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome VIII, no 94, janvier 1887, p. 309-314.

[1887

Mon cher Directeur,

Sur votre recommandation je viens de lire ou plutôt de relire le livre de M. Larroumet, car je connaissais les articles de *La* *Revue des Deux-Mondes* qui en forment la plus grande partie. J’y ai vu avec regret que le nouveau commentateur de la vie de Molière n’avait pas révisé et corrigé certaines manières de voir basées sur des faits désormais acquis cependant, mais étudiés de beaucoup moins prés qu’ils ne le méritaient. Ce volume n’est à proprement parler qu’une dissertation biographique, l’examen des documents authentiques établissant des faits hors de discussion, la balance du pour et du contre sur les points douteux afin d’arriver aux déductions présentant le degré de probabilité le plus admissible. On peut donc s’étonner que l’auteur se soit parfois mépris sur la signification véritable d’actes pour ainsi dire officiels, qu’il n’ait pas assez tenu compte des dates ou des événements très bien connus et qui, par conséquent, n’étaient nullement négligeables dans un travail de la nature du sien. Ainsi, par exemple, s’il n’a pas eu à sa disposition tous les détails concernant les relations de Molière avec Lully, M. Larroumet devait au moins connaître certains documents publiés à leur sujet et surtout la biographie de Lully. Voici néanmoins, d’après lui, ce qui se passa à la mort de Molière :

« Après une semaine donnée au deuil, la troupe du Palais-Royal reprenait ses représentations, le 24 février 1673, et tant bien que mal traversait le carême. La clôture annuelle de Pâques arrivée, pendant les vacances l’Hôtel de Bourgogne travaille la troupe, et à la rentrée *les défections éclatent :* quatre des meilleurs acteurs, Baron en tête, la quittent pour l’Hôtel. Bientôt ceux qui restent se trouvent *jetés à la rue ;* Lully a obtenu du roi la salle du Palais-Royal pour y installer l’Opéra. Il *avait cependant de grandes obligations à Molière, qui l’avait pris*, encore obscur, pour collaborateur, et, trois ans auparavant, lui avait *prêté* 11000 livres ; mais le Florentin était le moins scrupuleux des hommes, etc., etc. » (p. 223).

Il est certain que, le chef disparu, sa troupe se trouvait comme un corps sans âme, sa désagrégation était considérée comme imminente et la désertion des principaux comédiens en est une preuve très significative.

Pendant ce temps Lully avait du succès avec l’Opéra, nou­veau genre de spectacle accueilli par la foule avec enthousiasme. Si on en croit les *Mémoires* de Perrault, qui se ressentent de son goût dominant pour les contes, quoiqu’ils ne soient pas ses meilleurs, c’est lui qui, sur les instances de Lully et Vigarani, pria Colbert de demander pour l’Opéra la salle du Palais-Royal, regardée comme vacante après la mort de Molière.

De même que le roi avait, avec infiniment de raison, mis Mo­lière à même de se produire en lui donnant gratuitement une salle de spectacle, ce qu’il ne fit ni pour les comédiens de l’Hôtel de Bourgogne, ni pour ceux du Marais, il crut, avec non moins de raison, qu’il lui fallait protéger la musique théâtrale, encourager les représentations nouvelles que le public applaudissait. Mais ne voulant, apparemment, s’en rapporter qu’à lui-même, il se rendit à l’Opéra de la rue de Vaugirard et, toute réflexion faite, satisfait de ce qu’il avait vu et entendu, il accorda la jouissance de la salle du Palais-Royal à Lully, comme jadis il l’avait accordée personnellement à Molière après ses représentations à la cour.

Si la faveur faite au grand comique nous a valu d’immortels chefs-d’œuvre, celle faite à Lully a produit, ou affermi, comme on voudra, l’Opéra français. Pas de comparaison, n’est-ce pas ? Mais enfin l’Opéra, c’est quelque chose ! Et l’œuvre du maître italien occupe, il me semble, dans l’histoire de la musique dramatique, une place fort honorable !

Rien ne faisait prévoir alors aux plus clairvoyants comme au brave La Grange lui-même, que par son esprit de conduite, sa bonne et sage administration, le théâtre qu’il allait diriger deviendrait avec le temps le Théâtre-Français d’aujourd’hui, une institution d’Etat. Voyons donc les choses telles qu’elles se présentaient à cette époque ; ne subissons pas l’influence des évènements de deux siècles ; restons en 1673.

Louis XIV reprit simplement, Molière étant mort, la salle qu’il lui avait prêtée sans engagement de sa part, et les comédiens qui, dès le lendemain des funérailles de leur chef, ne s’étaient pas bercés de la moindre illusion à l’égard de cette salle, rentrèrent dans le droit commun, obligés de se pourvoir d’un théâtre tout comme l’avaient fait leurs confrères de l’Hôtel et du Marais. Mais on peut être sûr qu’y mettant des formes on les prévint d’avance et que par conséquent ils ne furent pas chassés, ainsi qu’on l’a prétendu, ni jetés à la rue, comme le croit M. Larroumet. Ce sont là pures métaphores, prouvant quelque sensibilité chez leurs auteurs, mais un peu bien sévères pour Louis XIV, chez lequel cependant on s’est plu à reconnaître un grand sentiment de justice et une parfaite observation des convenances.

J’arrive maintenant aux obligations de Lully envers Molière.

D’après M. Larroumet, c’est le poète qui aurait mis le musicien en lumière et lui aurait valu sa réputation alors que depuis 1652, c’est-à-dire longtemps avant l’arrivée du grand comique et de sa troupe à Paris, Lully jouissait d’une notoriété absolument incontestable. Inspecteur des grands violons du roi, chef des petits violons, bande créée pour lui, il avait encore le titre de compositeur de la cour. Il jouait, dansait et chantait dans les ballets, et après avoir commencé par collaborer à la musique de ces ballets, il finit par en être le seul compositeur attitré. Ses succès, sa réputation étaient énormes et les faveurs pleuvaient sur lui. Lettres de naturalisation, avec dispense des droits à payer ; signatures du roi, de la reine et des grands de la cour au contrat de son mariage ; nomination de surintendant de la musique du roi ; en un mot tout ce qu’il pouvait souhaiter lui était accordé. Molière, qui n’était pour rien dans cette prodigieuse faveur de Lully, ne déclara-t-il pas lui-même, en 1661, qu’en fait de musique, *il n’y avait que lui*, et cela dans *Les Fâcheux*, en envoyant Lisandre montrer sa courante à *Baptiste le très cher*, c’est-à-dire au souverain maître et juge en musique ?

Leur première collaboration date du *Mariage forcé* (1664), soit quand depuis fort longtemps le Florentin avait assez bien réussi, on le voit, à se tirer lui-même de l’obscurité, et alors que Molière n’en était pour ainsi dire qu’au commencement de sa glorieuse carrière.

Ils eurent après des rapports fréquents et paraissent même s’être toujours assez bien entendus jusqu’au jour où, à propos d’un projet d’association pour l’Opéra, l’italien se conduisit en faux frère, en véritable fourbe envers son illustre camarade. Cela se passa en 1672.

Quant au prêt des 11 000 livres, considéré comme un service rendu à Lully soi-disant endetté, j’avoue que j’ai de la peine à comprendre pareille interprétation. Lully faisait bâtir, et il eut besoin, pour parfaire un paiement à son maçon, d’une somme d’argent, ce qui arrive aux neuf-dixièmes des propriétaires sans qu’ils soient pour cela dans une situation embarrassée. Son notaire, c’est sûr, mit à sa disposition dix capitaux pour un. Les actions à dividendes alléchants, les obligations à lots, enfin tous les moyens en cours aujourd’hui pour solliciter l’épargne, n’existaient pas alors ; sauf quelques séries de bons, comme ceux sur les Aides et Gabelles de l’Hôtel-de-Ville ou sur le Clergé de France, il n’y avait pour placer son argent en toute sûreté que l’achat d’une propriété ou le placement hypothécaire. Les fonds en quête d’emploi abondaient chez les notaires, et, du moment que l’emprunteur offrait un gage sérieux, il n’avait que l’embarras du choix. Enfin le prêt sur hypothèque n’a jamais été considéré comme un service, et le Crédit Foncier, qui en fait pour des centaines de millions, n’a nullement la prétention d’obliger ses clients ; en leur prêtant, il traite simplement des affaires avec eux, affaires sûres et de plus très lucratives pour lui.

Molière dût être enchanté que Lully voulût bien prendre son argent avec les garanties de tout repos qu’il lui donnait. S’il était absolument nécessaire de faire une supposition sur la façon dont l’opération se traita, j’admettrais assez celle qui nous représenterait le bailleur de fonds à la recherche d’un placement, invoquant sa qualité d’ancien camarade près de celui qui lui fera des rentes, celui-ci répondant : *Bené ! c’est entendou*, *tou es mon ami*, z*e te donne la préférence*, et enfin le Misanthrope remerciant avec plus ou moins d’effusion.

Quoique les minutes de notaires ne soient pas positivement d’une lecture amusante, il faut cependant lire, dans Eudore Soulié, l’acte qui constitue à Molière et « à ses hoirs » cette rente perpétuelle de 550 livres. Pas de terme de remboursement fixé, mais une simple réserve en faveur de Lully qui pouvait rendre le capital en prévenant un mois d’avance. Aussi ne puis-je croire qu’Armande ait *exigé* le remboursement, comme le dit M. Larroumet quelques lignes plus loin. Si j’ai bien lu l’acte, elle n’avait nullement le droit d’exiger ce remboursement. Il est plus vraisemblable qu’ayant besoin d’argent pour louer le théâtre de Sourdéac, elle eut recours à la bonne volonté de Lully. Les fructueuses recettes faites rue Vaugirard avaient mis celui-ci en fonds, ou il trouva facilement un autre bailleur ; toujours est-il qu’il ne se fit pas tirer l’oreille puisque le 22 mai 1673, la veuve recevait les 11000 livres qui servirent évidemment le lendemain pour le versement fait *à* Sourdéac par les comédiens. Une telle coïncidence ne peut laisser aucun doute.

Lully ne reçut-il pas la récompense de son empressement à satisfaire Armande par le témoignage complaisant qu’elle lui donna dans le procès Guichard ? Un bienfait, on le sait, n’est jamais perdu !

Boileau, La Fontaine, Sénecé, Saint-Évremond et *tutti quanti* ont dit la vérité sur Lully ; son dossier est assez chargé et il est bien inutile de le grossir encore, surtout sans preuves.

Je m’arrête, car voulant vous entretenir simplement de quelques lignes de *La Comédie de Molière*, je vous en écris vraiment bien long. Ne m’en veuillez pas trop, et croyez-moi, mon cher Directeur, toujours bien à vous.

Er. THOINAN.

# Tome VIII, numéro 95, février 1887

## Paul Mesnard : Double toast

source : « Double toast », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome VIII, no 95, février 1887, p. 321-324.

[1887

Messieurs,

L’honneur très grand qui m’a été fait de m’inviter à présider, cette année, me confère l’enviable privilège de vous proposer deux toasts, qui sont l’un et l’autre, je crois, selon l’usage solennel.

Nous commencerons, comme nous le devons, par le saint de la fête… bon ! Sans songer à mal, qu’ai-je dit là ? Heureusement nous sommes entre nous ; sans quoi je risquais de faire de la peine, à moins que ce ne soit plutôt de faire trop de plaisir, à ceux qui nous soupçonnent de rendre un culte (disent-ils de latrie, ou seulement de dulie ?) à notre poète très simplement admiré, et qui s’imaginent voir dans nos mains des cassolettes fumer devant son image, ornée par nos soins dévots de la lumière d’un nimbe et logée dans une niche.

Il aurait donc mieux valu dire tout bonnement et sans périphrase que nous boirons d’abord à la santé de Molière. Pas inquiétante le moins du monde, très robuste au contraire et florissante d’une jeunesse sans fin, cette santé qui, à cette heure, a deux cent soixante et cinq ans d’âge. Une belle durée assurément ! Mais avoir dépassé deux siècles et demi, qu’est-ce pour la vie de chefs-d’œuvre faits d’un airain contre lequel le Temps trouvera toujours ses délits trop faibles ? Le jugement rendu par une suite de générations, toutes unanimes, est désormais sans appel. Aucun des illustres de notre grand siècle ne s’est plus solidement que Molière établi dans l’immortalité, bien que ce soit en riant que la plus enjouée des Muses l’y a fait entrer tout rayonnant de génie à travers le masque léger de la comédie.

Comme son nom en dit beaucoup plus que toutes les louanges, soyez rassurés, messieurs, vous n’êtes pas menacés d’un panégyrique qui ne pourrait rien vous apprendre, et où je ne saurais mettre quelque nouveauté. Si je m’embarquais dans un lieu commun que seuls de plus habiles ont aujourd’hui encore le talent de rajeunir, il me semblerait que Molière lui-même va venir me pincer l’oreille, pour me remettre en mémoire son sage conseil de ne point entreprendre d’ajouter *des lumieras au soleillo.*

Mon second toast sera pour les Moliéristes. Dans mon intention, dans l’intention de nous tous, il ne différera pas réellement du premier. Molière et un Moliériste, j’en conviens, sont deux ; mais je veux dire ceci, et l’on me l’accordera facilement : le Moliérisme n’est autre chose que le concert des voix qui célèbrent et saluent la gloire de Molière, un simple écho répondant modestement à un grand noM. Un vieux sage, avec une certaine obscurité mystérieuse d’oracle, a prescrit « d’adorer l’écho. » Je ne demande ici la permission que de l’honorer. C’est assez, je pense. Entendons-nous, messieurs, sur cet honorable nom de Moliériste. Il convient à quiconque aime Molière : avez-vous jamais dit : exclusivement ? Vous n’auriez eu garde ; disons peut être : à quiconque l’aime avec une prédilection marquée. Lorsque tout à l’heure nous ne ferons que redoubler sous une seconde forme notre premier toast, qu’il soit donc bien compris que, tout en ayant l’air de nous fêter nous-mêmes, Moliéristes assis à cette table, nous fêterons aussi bien, les reconnaissant pour nôtres, d’innombrables absents, impossibles à réunir dans un même banquet. Il faut nous figurer un banquet idéal, où viendraient prendre place, d’abord des Français en foule, puis, à côté d’eux, tant d’amis dont Molière a fait la conquête chez les nations étrangères, enfin aussi, du même droit que nous autres porteurs de la barbe toute puissante, nombre de dames, non pas de Philaminte, mais d’aimables et spirituelles Elise telles que *La Critique de L’Ecole des femmes* en a laissé un parfait modèle. Mon âge me permet — des malicieux voudraient bien me dire qu’il me défend — d’avouer que je n’aurais pas été contristé d’en voir ici quelques-unes, et que je n’aurais pas crié : trop de fleurs ! Privés de leur présence, envoyons-leur du moins une parole de galant souvenir.

J’ai donné un sens étendu au nom de *Moliériste*. Je ne voudrais pas cependant paraître oublier qu’il a été pris et mérité spécialement par beaucoup d’entre vous, dont les utiles et heureuses recherches ont, depuis quelques années, fait faire de grands progrès à l’histoire de la vie et du théâtre de Molière. Je n’ai aucune envie de noyer dans un vaste et illimité Moliérisme cette phalange particulièrement dévouée. Ce ne serait pas à moi de méconnaître ses titres et d’être ingrat pour elle : je sais ce que je lui dois, ce que je lui devrai encore avant d’avoir achevé la tâche qui, depuis le jour où nous avons perdu le très regrettable Despois, m’a été périlleusement confiée.

Parmi les Moliéristes à qui me semble due une place à part, il en est d’autres auxquels je pense. S’il s’agit de faire admirer les comédies de Molière à leur juste point de vue, de les mettre en pleine lumière, comme entendait les mettre Molière lui-même, qui les disait faites pour être jouées, et qui les jouait, ceux dont je veux parler en ont le secret ; et il pourrait bien se faire, après tout, que notre poète eût en eux les meilleurs de tous ses commentateurs. Souvent lorsque autrefois j’entendais, par exemple, une Rachel, ou pour nous renfermer dans la comédie, une Mars, un Samson, un Provost, un Regnier (il faut bien que j’en passe), j’ai senti combien les grands artistes qui, sur la scène continuent à faire vivre de toute leur vie les admirables créations des Corneille, des Racine, des Molière, en suggèrent une plus entière intelligence, en font mieux saisir et les beautés les plus larges et les nuances les plus fines. À ce titre d’interprètes des maîtres de notre théâtre, le temps présent, si je ne m’interdisais pas d’en parler, me donnerait à nommer d’excellents Moliéristes dans la maison de Molière.

Messieurs,

À Molière !

Et toujours dans la même pensée de l’hommage à lui rendre :

Aux Moliéristes !

Paul MESNARD.

## Louis Vivier : L’art de Molière (*cinquième article*)

1. source : « L’art de Molière (cinquième article) », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome VIII, no 95, février 1887, p. 325-336.

[1887

### VII

1. De la vraisemblance matérielle des faits. — Qu’elle n’est nullement nécessaire, au contraire. — Que l’exactitude réelle est absolument fausse. — 2. Charge dans chaque détail, étiquette de chaque scène. — 3. Séjour de Molière dans le bas-Languedoc. Verve naturelle dans ce pays. Influence certaine de ce séjour particulièrement, et en général du séjour de la province. Origine de la comédie. — 4. Du contraste ; des surprises ; mots dans Molière.

1. — Et non seulement l’action comique a le droit de se mettre à l’aise avec l’intrigue, et de s’affranchir de la minutie des combinaisons, mais elle est quitte même envers la vraisemblance des choses, pourvu qu’elle ait la vérité de l’idée. Que dis-je ? L’extravagance des formes est permise pourvu qu’elle exprime la raison, nécessaire si elle l’exprime mieux que les formes raisonnables. Elle fera d’un fagotier un médecin, elle amènera pour gendre à M. Jourdain le fils du grand Turc, elle produira Argan devant une Faculté de ses amies. Si nous voyions ces choses-là en foire, elles nous paraîtraient méprisables ; et elles le sont en effet, si nous les considérons en elles-mêmes ; mais rapportons-les à l’expression d’une idée, ces extravagances deviennent un chef-d’œuvre de raison. Alors tout est permis, tout est naturel : vous pouvez faire descendre la lune chez nous, et nous faire monter dans la lune ; tout cela est de bon aloi pourvu que l’homme se retrouve dans ces fictions barbouillées.

Nous sommes au théâtre dans des conditions toutes particulières, et la vraisemblance y est tout autre que dans la réalité de la vie. Elle consiste dans la vérité de l’idée, non dans la réalité de l’image. Et ceci depuis le premier mot jusqu’au dernier. Si je puis me figurer que Xavier et Anselme avec lesquels je viens de causer dans les couloirs sont maintenant Oronte ou Alceste*;* que des cartons grossièrement peints représentent la Grèce ou l’Italie, la même illusion a lieu moralement, et avec d’autant plus de facilité. Sans aucun raisonnement, cette extravagance des incidents matériels ne me trompe pas pour elle-même, mais elle me représente l’excès de la sottise.

Tout est fiction et illusion sur la scène. L’image d’une idée vraie est toujours vraisemblable ; la seule invraisemblance est de ne rien dire, et les faits les plus réels, sans caractère, sont les plus éloignés de l’illusion. Je vais plus loin, et j’écris ici en grosses lettres cet axiome :

Rien n’est si faux que le réel ; la fiction seule est vraie.

Le théâtre transforme tout, et veut que tout ce qu’on y amène soit transformé. Le fait réel n’est qu’un fait, n’est rien. Le fait du théâtre doit exprimer une vérité générale. Les discours et gestes les plus historiques, les plus authentiques, les mieux certifiés seront les plus insipides s’ils manquent de généralité et ne portent pas renseigne d’une idée.

2. — En d’autres termes, l’action comique non seulement est libre de l’intrigue, mais, pourvu qu’elle soit fidèle à l’idée, elle peut être invraisemblable dans les évènements. Elle le peut, elle le doit ; car la vérité comique ne peut d’ordinaire se traduire que par l’exagération des formes, par la charge.

La charge est le ton naturel de la comédie, je pourrais dire de tout le théâtre. Les personnages d’une pièce sont comme les décors. Pour que ceux-ci paraissent de grandeur naturelle à la salle qui les voit de loin, il faut qu’ils soient d’une dimension exagérée. Pour que leurs traits se dessinent, il faut que la couleur et les ombres soient forcées. La délicatesse des dessins y serait ridicule, ne paraîtrait pas, ne ferait rien paraître. De même dans la perspective morale où nous voyons les choses de la scène, il faut que tout soit agrandi au-dessus de nature. L’idée générale doit être indiquée par la charge des évènements, les détails doivent être indiqués par la charge des expressions, des images, des mouvements passionnés. Je laisse de côté la charge du ton et du geste qui accompagne naturellement l’autre ; ceci est le fait de l’acteur. S’il est vrai, comme j’ai dit, que la pièce exprime une idée générale, et chaque scène un détail de cette idée, c’est à la condition que chaque scène vaille pour elle-même et pour l’ensemble. Eh bien, il faut marquer fortement chaque détail par un trait pittoresque qui en indique le sens ; il faut y mettre une étiquette. Cette étiquette, c’est la charge sans ménagement qui transforme une idée abstraite en une représentation vivante et passionnée. Oui, tout est charge au théâtre, et la charge de la nature y est le ton naturel ; il faut à tout prix l’éclat, les saillies, la liberté des mouvements, les cris, le rire. Que Dieu nous garde de la gaieté des gens raisonnables qui, avant de rire et de se moquer, consultent le manuel de la politesse ! Au diable les gens compassés qui ne se meuvent pas, qui ne s’emportent pas : bien élevés avant d’être vivants, ménagers de la gaieté, surtout de l’esprit, se retranchant généreusement toute liberté ; fidèles à l’usage, ayant toujours le même bon sens et, au besoin, le même discours. Dans des intrigues liées avec des fils d’araignée, on a vu parfois figurer des personnages qui ont appris à vivre chez les morts ; ne s’écartant jamais, souriant discrètement, s’amusant selon la formule à de petites malices bien graves ; avant de faire visite au poète, ils ont réglé leur maintien chez le maître de danse, et, pour nous éviter le tapage, ils nous abonnent à l’ennui.

Non, non ! Il faut autre chose à la muse comique. Elle est dégourdie et veut vivre au grand air, se mouvoir librement, vivement. Elle sait que le spectateur n’aperçoit pas la trop grande finesse d’un sourire, n’entend pas la raillerie trop subtile dont le grand mérite est souvent de laisser deviner plus qu’on ne dit, et même ce qu’on ne dit pas. Son tempérament est tout autre ; elle parle tout haut, elle éclate de rire, elle traduit l’épigramme par un geste, une démonstration bruyante, elle se démène, s’agite et crie, et de sa pétulance remplit et anime tout.

Prenons au hasard la pensée abstraite de quelques passages, et mettons en regard l’expression du poète :

*Abstraction*. — *Toinette à une autre domestique :* Que mon maître est ennuyeux, ma chère ! Du matin au soir il ne songe qu’à avaler des drogues et à se rendre compte de l’effet produit.

*Le poète :* Ai-je bien fait de la bile ? — Ma foi, je ne me mêle pas de ces affaires. C’est à M. Fleurant à y mettre le nez, puisqu’il en a les profits.

*Abstraction*. — *Argan :* Quelle fille négligente ! Toinette, vous m’impatientez avec votre négligence. — Ah ! Monsieur, je vous assure que je fais tout mon possible ; mais vous n’en finissez jamais, vous appelez toujours.

*Le poète*. — Carogne ! Est-il possible qu’on laisse comme cela un pauvre malade tout seul ! Ah ! Chienne ! Ah ! Carogne ! — Je me suis cognée !… Ah ! Ah ! Ah ! — Quoi, coquine ! — Si vous me grondez, je pleurerai. — Chienne ! — Ah !

*Abstraction*. — *Purgon :* Vous me faites appeler, et vous ne prenez pas mes remèdes. Ceci est blessant pour moi. Désormais, appelez qui vous voudrez, et devenez ce que vous pourrez.

*Le poète*. — Mépriser mon clystère ! Un attentat énorme contre la médecine !… Je veux que vous deveniez dans un état incurable…, que vous tombiez dans la bradypepsie !…

Voilà l’expression vivante et empanachée ! Voilà la charge et l’étiquette*.* Dans la scène de l’usure, l’étiquette c’est la liste des objets donnés en paiement, et la rencontre du père et du fils ; l’étiquette de la scène du repas, c’est la recherche des mets nourrissants et peu chers, et le soin de s’adosser à la muraille pour éviter que les chausses percées ne laissent voir…

Partout vous retrouverez dans Molière ce mouvement, ce pittoresque. Ses personnages ne dissertent pas froidement, ils agissent, ils s’emportent ; l’idée ne s’élabore pas dans leur esprit, elle fermente dans leur tempérament, elle éclate dans leurs propos, dans leurs moindres manœuvres. Dans tous, chacun à sa manière, par le choc de la sagesse et de la folie la gaieté étincelle ; le comique les enveloppe, jaillit de leurs regards, leur sort par tous les pores.

3. — Ici, je ne puis m’empêcher de m’arrêter un ins­tant, et faire une remarque épisodique, mais qui paraîtra sans doute intéressante pour l’éducation et la formation du génie de Molière.

Molière a vécu dans le bas-Languedoc, et a connu Montpellier. Je ne sais si c’est dans cette ville qu’il avait pris le type de ses médecins ridicules. Paris pouvait à cet égard lui fournir autant de modèles ; et probablement que la plupart des médecins de cette époque étaient aussi ridicules que ceux d’aujourd’hui sont respectables. Mais il n’est pas sans importance de remarquer que Molière a habité la province, et spécialement le bas-Languedoc. Sans doute, c’est la nature, et non pas tel ou tel pays, qui lui a donné son génie comique ; mais nos dispositions naturelles se développent en raison des circonstances.

Paris et la cour où il a vécu lui ont fourni une ample matière de sujets, et la verve était innée chez lui ; mais j’affirme hardiment que le séjour de la province l’a favorisée et fait éclater. Les rapports de société plus fréquents à la cour et à la ville rapprochaient les originaux, les livraient à son observation ; la vie de province, remplie par la critique et les caquets, l’excita à les décrire ; la verve incomparable du Languedocien échauffa la sienne et l’habitua à chercher l’image et le mouvement.

Quiconque n’a pas vécu dans ce pays ne saura jamais ce qu’il peut y avoir de pittoresque et de véritable imagination dans les conversations les plus simples. On retrouve là, à chaque instant, ce mélange de gravité et de gaieté qui fait l’inimitable caractère de l’auteur de *Don Quichotte*. Et ceci est un fruit du sol, une des qualités du sang, car l’éducation en affaiblit l’élan par la contrainte des usages et de la politesse. Prenez l’homme du peuple, presque le premier venu, et, si vous pouvez l’entendre dans son patois, vous serez surpris de voir quel intérêt les moindres détails peuvent avoir dans sa bouche, quelle vie ils prennent dans son récit : il vous étonnera par sa facilité à saisir le côté plaisant dans les moindres circonstances, à mettre en scène une autre personne, à deviner ses pensées, refaire ses gestes et ses intonations. Un homme d’esprit contera avec plus de finesse, dans des termes qu’on puisse reproduire et faire lire ; mais je défie le plus habile d’égaler cette peinture quelquefois grossière mais toujours énergique des choses, qui se redouble dans le regard et la pantomime. Un artisan, une bonne femme ont cet art instinctif qui va chercher le rire, et l’augmente par la gravité du conteur. C’est là que l’on comprend que la comédie est de race latine. Mais en France l’homme du Nord observe bien, celui du Midi reproduit mieux. Molière avait l’observation, il trouva dans la province la liberté et l’expression, et cette combinaison acheva son génie. Sans aucun doute, ce fut un grand profit pour lui que de se divertir aux caquets des commères de Pézenas ou de Gignac. Puisque la charge est une nécessité de la comédie, il la vit s’exposer toute vivante, et rencontra là ce qu’il eût vainement cherché ailleurs : le modèle à côté de l’inspiration.

Rappelons ici en passant que Rabelais, ébauche informe mais fortement tracée de Molière, a aussi habité Montpellier, et qu’on y conserve à la Faculté sa robe d’examen.

Et ceci me conduit à une autre observation, épisodique aussi, mais qu’il faut faire. Dire que l’instinct du Midi a échauffé l’expression de Molière, et complété l’éclosion de son génie, ce n’est point une nouveauté. La comédie est née dans le peuple, dans la conversation et le commérage des villageois, dans les petits tripotages des voisins et des voisines : avant de monter sur le théâtre, elle s’est promenée dans la rue. Ce n’est point un aréopage de critiques qui a décrété le comique, et déterminé les lois de la scène. Les premières pièces furent jouées devant la foule des bourgades par des farceurs dont l’esprit naturel éveilla peu à peu le génie des vrais poètes. L’art en toute chose a toujours été précédé par l’instinct. S’il n’avait pas cette origine et cette base, l’art ne serait pas l’art ; il n’existerait pas.

4. — Nous avons étudié l’art de Molière dans son principe, dans son application, la formation du caractère, le choix des sujets, la mise en scène, c’est-à-dire l’action substituée à l’intrigue ; le mouvement des scènes, c’est-à-dire la charge, et le caractère particulier de chaque scène, l’étiquette.

Il est un dernier principe de cet art, qui n’est point particulier à la comédie, mais qu’il a admirablement saisi ; je veux parler du contraste. Les choses existent en elles-mêmes, mais leurs qualités ne se comprennent que relativement et par opposition. Un objet est petit par rapport à un autre qui est plus grand, et celui-ci, grand par opposition au premier, se trouve petit par rapport à un troisième. La sottise n’est sensible que parce qu’elle heurte la raison. Cette opposition qui a éveillé l’instinct comique doit se retrouver dans tous les détails de la comédie. L’art est donc de chercher et exposer en toute occasion, et exclusivement, ce contraste entre la raison et l’erreur. Le personnage comique doit à propos de tout exprimer un faux jugement dérivé de l’erreur générale où il est, de la folie qui le domine, et se trouver en lutte par suite avec un autre personnage qui doit être raisonnable. Je dis raisonnable en cela, alors même qu’il serait sot pour le reste : nous sommes toujours en état de relever chez les autres l’erreur où nous tombons nous-mêmes. Le maître de philosophie tance agréablement tout ce monde qui autour de lui dispute de vaine gloire, et au même instant il les reproduit et les imite. C’est que dans un cas, avertis par le spectacle d’autrui, nous consultons la raison pour les blâmer, et qu’ensuite, emportés par la passion, nous laissons dormir la sagesse. Mais au théâtre, en présence des sots qu’on y joue, nous ne sommes que sages, et il faut alors que les personnages raisonnables qui nous représentent s’attaquent au sot qui est en vue, et reproduisent perpétuellement le contraste si moral, si divertissant dont on ne se lasse jamais.

Molière n’a pas cherché d’autre ruse. Il ne nous donna pas son esprit plus ou moins subtil, ses expressions plus ou moins ingénieuses. Tout son esprit est dans l’opposition des rôles, dans le contraste des discours. Prenez Jourdain, Argan, Alceste ; ils ne sont pas un seul instant sans se heurter à quelque obstacle, ils ne rencontrent pas un seul personnage sans se mettre en lutte avec lui, opposer leur folie à sa raison. C’est là toute la méthode du poète : le contraste, la grande loi du contraste. Tout le monde à la rigueur en fait autant et cherche le contraste, parce qu’il est dans l’instinct et dans la nature. Mais la plupart se fatiguent à torturer les choses, pour créer des oppositions bizarres, imprévues ; les mots, pour en faire jaillir quelque méchante pointe ; lui, cherche ce que nous attendions, ce que nous savions, ce qui était inévitable, ce que nous avions même vu, l’opposition toujours la même des idées, le contraste entre le sot et le sage ; le naturel, la raison. Mais, répétons-le expressément, le contraste ne doit pas être la simple différence des raisonnements, il y faut encore l’opposition des intérêts et la lutte des passions ; cette lutte naît si naturellement de l’opposition des idées et des caractères, qu’il suffit d’introduire l’une pour amener l’autre ; mais enfin il la faut absolument. La mort de la comédie, c’est la dissertation froide et sans passion, l’idée développée en raisonnements et en sentences. Plus les raisonnements seraient vrais et profonds, plus ils seraient insipides. Sans doute la comédie veut la raison, mais sous la rubrique de la folie, à condition qu’elle éclate par la gaieté, par l’ivresse des extravagances. Dans toute autre condition, la raison sur la scène comique est une folie.

Il en est des surprises amenées par les évènements, comme des discours eux-mêmes. Ces surprises que l’on prépare avec tant de soin, et qui mettent un fait en opposition avec un autre fait, ne sont rien à côté de celles que prépare naturellement le jeu des caractères. Dorante alignant le compte de sa dette et nous laissant entendre qu’il va se libérer, puis concluant au contraire par un nouvel emprunt, c’est une surprise d’étourdissante gaieté, mais qui n’introduit rien dans cette scène qui soit vraiment nouveau. C’est une déduction du rôle de Dorante, une surprise qui continue ce que nous savions, qu’on me passe l’expression ; et voilà précisément pourquoi elle est parfaite.

Tout se tient dans l’œuvre de Molière. Une seule et puissante inspiration fait marcher ensemble et la conception première du sujet, et la mise en œuvre dans les moindres détails : le contraste de la raison et de l’erreur. D’autres imaginent des choses singulières, lui observe la nature et la reproduit. Son imagination, c’est l’étude de la nature. Il n’emprunte rien à lui-même, il s’oublie dans son sujet. L’esprit particulier de l’auteur, la vanité de se montrer, n’interrompent jamais sa contemplation*.* C’est la nature qui s’étale et se reflète dans ses pièces comme dans un miroir. Et c’est là le suprême effort du génie : S’incarner dans ses personnages, penser dans leur conscience, éclater par l’impersonnalité.

Et, pour en finir, voilà pourquoi il y a chez lui tant de mots qu’on a retenus, et qu’il n’a pas cherchés. D’autres s’exténuent à fabriquer, à aiguiser péniblement une petite phrase, et cette phrase va gâter toute une scène : d’abord parce que cette phrase est un jeu fait avec des mots ; et puis parce que, pour y arriver, il a fallu détourner le dialogue de son cours, les personnages de leur idée. Mais l’auteur avait vu quelque part briller je ne sais quel objet, il l’a ramassé, il le conserve, il ne veut pas perdre son butin. Richesse de la pauvreté ! Dans Molière les mots se font d’eux-mêmes par la suite de l’idée, ils en résument le sens, ils en contiennent la substance ; ils sont l’étiquette de la situation, et voilà pourquoi ils sont immortels : au lieu d’être un vain effet de phrase, ils correspondent à une idée générale. Est-il besoin de traduire : *Vous êtes orfèvre, monsieur Josse ! — Sans dot !… Nous avons changé tout cela, etc. ?*

(À suivre).

Louis VIVIER.

## Gustave Larroumet : Molière et Lully (*premier article*)

source : « Molière et Lully », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome VIII, no 95, février 1887, p. 337-339.

[1887

Sous ce titre, que je lui emprunte, M. Thoinan adresse à mon livre sur *La* *Comédie de Molière* une critique générale que je n’ai pas à discuter, car, pour être sérieuse, il y faudrait des preuves, et des critiques de détail qui ne me semblent pas mieux établies, malgré la longue discussion qui les accompagne. Si je réponds à ces dernières, c’est que M. Thoinan y exprime une opinion beaucoup trop partiale, au détriment de Molière et au profit de Lully.

M. Thoinan estime qu’en demandant, à la mort de Molière, la salle du Palais-Royal, Lully fit une démarche toute naturelle et qu’en l’accordant Louis XIV agit au mieux. Je persiste à croire que, pour Lully, c’était manquer à la reconnaissance et, pour Louis XIV, ne tenir aucun compte des services rendus par la troupe de Molière. Il y avait là un répertoire comique, autrement intéressant que les débuts de l’Opéra, et à tout prendre, il eût été possible de « protéger la musique théâtrale » sans porter à la comédie un coup aussi rude. Les camarades de Molière se trouvaient *jetés à la rue,* brutalement et sans métaphore. M. Thoinan interprète les sentiments que cette mesure dut leur causer avec un optimisme que ne partageaient pas les contemporains. On crut la troupe frappée à mort ; je me contente de rappeler à ce sujet la curieuse lettre écrite par la veuve de J.-B. de Lhermite et récemment publiée par M. H. Chardon.

M. Thoinan ne veut pas que Molière ait mis en lumière Lully encore obscur. Il faut donc s’expliquer et c’est facile, sans autre secours que les faits connus de tous. Au moment où le musicien devient le collaborateur du poète, Lully est très en faveur près de Louis XIV, mais il est inconnu du public. La volonté toute-puissante qui l’a fait, à dix-neuf ans, inspecteur des violons, puis compositeur et surintendant de la chambre, puis maître de musique de la famille royale, n’a pu lui donner ce qui ne dépendait pas du roi, une gloire parisienne et française. Molière, lui, a déjà obtenu ces deux choses ; à la date de 1664, il est l’auteur des *Précieuses ridicules*, de *L’Ecole des maris* et de *L’Ecole des femmes*, trois chefs-d’œuvre, qui ont fait le bruit que l’on sait, et au prix desquels *L’Amour déguisé* est un titre assez mince. En associant Lully à sa gloire, Molière a fait, d’une créature du roi, un artiste célèbre.

M. Thoinan veut qu’en prêtant une très forte somme à Lully, Molière se soit rendu un service à lui-même. Voilà un argument que Panurge a oublié dans sa théorie des « prêteurs et débiteurs. » Mais il faudrait d’autres preuves qu’une hypothèse pour nous persuader que, dans cette circonstance, « le notaire de Lully, c’est sûr, mît à sa disposition dix capitaux pour un. » Un prêt consenti à un homme de plaisir, comme le Florentin, qui fait bâtir sans l’argent nécessaire, qui doit déjà 6 150 livres sur le terrain de sa maison et 23 000 à son entrepreneur, ne me semble pas un de ces placements que l’on est trop heureux de trouver. Aussi Molière, qui, malgré sa libéralité en matière d’intérêts, n’était pas M. Gogo, prit-il des précautions très attentives ; les termes du contrat en témoignent.

Quant au remboursement, je ne vois pas du tout Armande sollicitant la pure « bonne volonté » de l’homme qui a empoisonné les derniers mois de Molière et qui vient de la mettre elle-même dans une situation des plus difficiles. Si elle obtint très vite de Lully un argent destiné à lui faire concurrence, ne serait-ce pas que Lully avait mal tenu ses engagements ? Hypothèse pour hypothèse, celle-ci me paraîtrait plus vraisemblable. Que, plus tard, au moment du procès Guichard, le fondateur de l’Opéra et la directrice de la rue Guénégaud se soient réconciliés, c’est une autre affaire. Au demeurant, rien ne prouve que la déposition d’Armande dans le procès ait été « un témoignage complaisant » à l’égard de Lully. M. Thoinan n’établit nulle part qu’en obéissant à un monitoire ecclésiastique, la veuve de Molière ait voulu rendre service au pire ennemi de l’homme dont elle portait encore le nom.

Gustave LARROUMET.

## Mondorge : Le Banquet-Molière

source : « Le Banquet-Molière », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome VIII, no 95, février 1887, p. 343-345.

[1887

Le septième banquet des Moliéristes a eu lieu le samedi 15 janvier, 265e anniversaire de la naissance de Molière, sous la présidence de M. Paul Mesnard, le savant éditeur du Molière-Hachette.

Quarante-cinq convives s’étaient donné rendez-vous au café Corazza : MM. Abou-Naddara, Alf. Aubert, Hipp. Aubert, Audier, Bodinier, Max. Bourgeois, Ad. Brisson, Dr Caraman, Th. Cart, Chagot, Coquelin cadet, J. Coüet, Eschenaüer, J. Favre, Gueullette, J. Guillemot, Jamaux, Jouaust, Jouin, Lalauze, Lapommeraye, Larroumet, J. Lemaître, Léman, Mareuse, Ch. Marie, P. Mesnard, capitaine Mondain, Monnier de la Motte, Monval, E. Moreau, Mounet-Sully, N, Ney, L. Noël, Ed. Pasteur, Paté, Ch. Read, Saint-Germain, Santerne, Silvain, Taisne, A. Tétin, Ed. Thierry, Thoinan, Varat.

Au dessert, le président a prononcé l’allocution que nous avons reproduite en tête de cette livraison, et qui a été fort goûtée et applaudie.

M. Silvain a lu un sonnet de M. Henry Jouin, que l’auteur a eu la gracieuse pensée de distribuer aux convives, ce qui ne nous dispense pas de le réimprimer ici pour ceux de nos lecteurs qui n’ont pu assister à notre banquet annuel :

MOLIÈRE

Trois maîtres, trois géants commandent qu’on les nomme

Lorsque l’esprit français cherche qui l’a fait grand.

Corneille, des héros s’empare en conquérant ;

Racine prend les Rois ; à Molière, il faut l’homme.

Sans feinte dans ses deuils, lui-même il pleure comme

Le plus humble de nous à pleurer se surprend ;

Et, tel est son génie, à lui seul il nous rend

Les poètes fêtés d’Athènes et de Rome.

— Quoi ! Sophocle, si haut, Térence, si profond,

Voudraient se reconnaître en Molière !… un bouffon !…

— Gloire au Contemplateur, il a scruté la vie ;

Du voyant son front triste a gardé la pâleur,

Mais sa verve à l’oubli d’un instant nous convie,

Et son rire tragique endort notre douleur.

Après ces vers, très applaudis, M. Ch. Read a, dans une amusante et humoristique improvisation, présenté aux moliéristes assemblés un frère d’Egypte, qui assistait pour la première fois au banquet, le cheikh Abou-Naddara (James Sanua), le Molière égyptien[[535]](#footnote-535), qui a prononcé, en costume oriental mais en excellent français, un discours charmant que nous regrettons de ne pouvoir reproduire, faute de place, ainsi que des vers en l’honneur de Molière et de la France.

Après le café, M. Ch. Read a fait au directeur du *Moliériste* une très agréable surprise en racontant en alexandrins le sujet de son volume, paru le matin même, *Le* *Laquais de Molière.*

M. Mounet-Sully a bien voulu redire *La Soirée perdue* d’Alfred de Musset, qui avait eu tant de succès l’année dernière, et, sans se faire prier, l’infatigable Hamlet a fait succéder à ce gracieux récit et à un fragment de la *Nuit de Mai* la tragique *Curée* de Barbier : c’est sur cette inoubliable impression qu’on s’est séparé en se promettant d’être plus nombreux l’année prochaine, aussi nombreux que s’il s’agissait de fêter un contemporain duquel on pût espérer quelque faveur.

Bon nombre de convives avaient été forcés de déserter le banquet pour se rendre à la première de la *Comtesse Sarab* au Gymnase. C’est la première fois de sa vie que M. Ohnet aura fait du tort à Molière !

MONDORGE.

# Tome VIII, numéro 96, mars 1887

## Louis Vivier : L’art de Molière (*sixième et dernier article*)

1. source : « L’art de Molière (6ème et dernier article) », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome VIII, no 96, mars 1887, p. 353-366.

[1887

### VIII

1. Des libertés de Molière. Liberté dans les mots eux-mêmes. Liberté dans les allusions aux choses de l’amour. — 2. Liberté dans la critique des mœurs. Que nous sommes moins libres sous ce rapport. Pourquoi ? — 3. Que les formes de la critique sont moins fines aujourd’hui, parce que la critique elle-même est plus libre dans les relations ordinaires.

1. — Après avoir examiné l’œuvre de Molière en elle-même et dans son ensemble, il nous reste à traiter quelques questions de détail : la liberté permise au théâtre dans le langage et dans la critique des mœurs, le tour qu’y peut prendre l’expression selon les dispositions générales et le tempérament du public, selon les formes de la société ; enfin la langue même du théâtre, prose ou vers. En un mot, après les grands principes immuables, ce qu’on pourrait appeler la partie changeante de l’art.

Notre société est plus libre matériellement que celle du xviie siècle ; pourtant, et même précisément pour cela, le théâtre de Molière est plus libre que le nôtre. Ses libertés sont de plusieurs sortes : il y a d’abord les libertés de simple expression, les mots que la politesse d’un temps autorise, qu’exclut celle d’un autre temps ; hier strictement tolérés, aujourd’hui grossiers et interdits. Il ne nous serait plus permis de dire au théâtre : chienne et carogne, sans parler d’autres dont je dois faire grâce. Indépendamment de l’emploi des mots, il est certains détails que supporte un public, et qu’un autre trouverait inconvenants. Les lavements d’Argan et la matière louable ne seraient pas tolérés aujourd’hui, et Molière n’y songerait pas. La permission et l’interdiction là-dessus n’ont d’autre règle que le caprice de l’habitude et la politesse des temps.

Il est d’autres libertés qui sont dans le sens du discours, non dans les mots eux-mêmes ; pour y arriver tout de suite : celles dont l’amour fournit la matière. Il y eut, il y aura de tout temps en nous un certain goût pour ce genre de liberté, précisément parce que le sujet nous impose la gêne. La nature nous a donné la passion ; la morale et la société veulent qu’elle soit assujettie à certaines lois, renfermée dans certaines limites. La décence, la pudeur, même dans l’intérêt du plaisir, s’opposent à ce qu’elle s’exprime trop librement. En effet, la pudeur est en proportion de la passion ; et, d’autre part, la liberté qu’on prend là-dessus a de l’attrait et de la saveur en proportion de la contrainte qu’on nous impose, et par conséquent de la délicatesse des mœurs. Il en est un peu ainsi en toute chose, et l’homme cherche à échapper à tout ce qui peut le retenir ; mais il joue plus volontiers avec les libertés de l’amour parce qu’il subit de ce côté-là une gêne continuelle. Dans la société d’autrefois, sous la discipline sévère de l’autorité civile et de la religion, nos aïeux trouvèrent un appât friand à ces détails qui vont parfois jusqu’à la crudité. C’était comme un dédommagement de leur assujettissement en d’autres choses. Plus libres de toute manière, nous les remarquons à peine, et il serait presque indécent de les transcrire à part pour les rappeler.

Et ceci ne prouve nullement que l’on fût moins moral alors qu’aujourd’hui. Ils étaient comme nous sommes, au moins à regarder ce détail qui, à vrai dire, ne touche pas à la moralité, et indique simplement des conditions différentes sous d’autres rapports. Au contraire, peut-être ; je dis peut-être… ce même public, qui supportait si bien une gaillardise, n’aurait pas voulu entendre ou lire les déclamations sentimentales qui, dans les romans ou sur la scène, ont déguisé souvent l’immoralité.

2. — Ce que je dis ici de la liberté du langage, on peut l’étendre à d’autres, à la critique des mœurs.

Il paraîtra paradoxal et étrange d’avancer que nous sommes moins libres sous ce rapport que du temps de Molière. Cependant, rien n’est plus vrai ; quoi qu’il puisse sembler, la liberté même des institutions peut tourner contre la liberté de la scène. Louis XIV, le roi absolu, laissa jouer les petits marquis, et força la représentation de *Tartuffe*. L’autorité était assurée, nul ne songeait à l’entamer ; elle ne s’alarmait pas des libertés du théâtre. La critique des mœurs, passé le simple ridicule, n’allait pas jusqu’à remuer la passion et les intérêts. Aujourd’hui, avec la liberté qui est accordée aux actes eux-mêmes, quel est l’auteur qui oserait mettre en scène une classe déterminée de citoyens ? Et, au milieu de tant de disputes, si *Tartuffe* n’était pas fait, et ne passait pas par le droit acquis de l’habitude, où trouverait-on un public pour l’entendre paisiblement ? Quel gouvernement oserait s’exposer à provoquer les batailles du public ?

3. — Par cette même raison le langage de la comédie a dû perdre en général de sa finesse. Et ceci ne touche en rien au mérite de ceux qui ont illustré notre scène ; c’est une nécessité absolue des choses. Dans une société où l’on distingue des rangs et des classes, ces distinctions sont marquées par des formes particulières ; et, outre les égards généraux de la politesse, on s’assujettit à la politesse spéciale des personnes. La critique pour se produire a besoin d’être fine, de chercher les détours, les demi-mots. Or, plus l’expression est détournée, plus elle a de force. Le trait lancé directement et de près ne porte pas. Au rebours du trait lancé par l’arme matérielle, dans la comédie le trait est plus fort à mesure qu’il vient de plus haut et de plus loin. Eh bien, entre citoyens égaux, il n’y a pas de contrainte, et l’on peut se dire tout sans ménagement. Cette brutalité même ôte leur effet aux observations les plus plaisantes. Pour la moquerie, la force c’est la finesse ; pour la finesse, il faut le détour, le déguisement, la réticence. Ce qu’on laisse deviner va plus loin que tout ce qu’on peut dire, parce que l’expression n’atteint jamais les limites de l’imagination.

En résumé donc ; je dirai que nous sommes moins libres au théâtre, précisément parce que nous le sommes davantage dans la société, et que les formes sont moins fines parce que la critique en général est moins gênée. Ce fut donc une circonstance heureuse pour ce merveilleux génie qu’il trouvât une libre carrière pour la peinture générale de l’homme, en restant à l’écart du choc des passions particulières.

### IX

1. De la langue propre à la comédie, et, en général, aux œuvres d’imagination. Que les vers sont plus naturels et en même temps plus anciens que la prose. Chant, déclamation, conversation. Danse et geste. — 2. Comment on est arrivé des vers à la prose. Molière. Quand les vers peuvent-ils être conservés et employés.

1. — Enfin, demandons-nous quelle est la forme de langage qui convient au théâtre : la prose ou les vers ? Molière a fait des comédies en vers, il en a fait en prose.

Nous pourrions à la rigueur répondre en consultant Molière lui-même ; il a commencé par les vers, et il est allé visiblement à la prose. Cette simple observation suffirait pour guider notre critique, car cette marche du génie est évidemment le progrès de l’art. Tenons donc la chose pour conclue si l’on veut, au moins à son égard ; mais puisque le vers a été employé par lui et par d’autres, cherchons s’il n’y a pas là quelque raison. Peut-être trouverons-nous que le vers, comme la prose, a eu, et peut avoir encore, son tour et son temps.

Tout le monde trouve naturel de lire ou d’entendre des vers ; mais chacun supposerait volontiers que c’est l’invention de quelques hommes, une affaire d’amusement, un luxe d’imagination. Et si je m’avisais de prétendre que les vers sont plus anciens que la prose, et plus naturels, non seulement dans la poésie, mais dans le langage ordinaire, on se récrierait, on crierait au paradoxe, à l’impertinence. Et pourtant rien n’est plus vrai et plus facile à comprendre.

D’abord, qu’ils soient de pur caprice, c’est impossible. L’homme ne crée pas, il développe, et rien n’est dans l’art qui ne soit dans la nature. Si donc la langue des vers n’était pas naturelle, personne ne l’aurait imaginée. Dans l’usage commun de la vie, nous employons la prose, et c’est par effort que nous allons au vers ; mais dans la nature, dans l’histoire de la passion, les vers viennent les premiers. L’enfant ne parle pas, il crie, il chante ; il accuse son idée par des exclamations ; sa nourrice lui répond en fredonnant. À mesure que la connaissance s’éveille et qu’il n’a plus d’objets à désigner, il est obligé d’abréger ; ayant moins de temps à donner à chacun, il se passionne moins ; ses sensations sont moins fortes, parce qu’elles sont plus nombreuses et plus rapides.

Le jeune homme aime le chant qui correspond à la vivacité de ses émotions ; mais le simple discours, à défaut de rythme formel, n’en est pas moins modulé et mélodique. Un instinct naturel, auquel nous n’échapperions pas, même le voulant bien, attache une intonation musicale à chacune des syllabes que nous prononçons. Notre phrase est une mélodie continuelle correspondant fidèlement, sinon au sens des choses, au moins au sentiment qu’elles éveillent en nous. La déclamation qui perfectionne la lecture ne fait que régulariser cette mélodie. Si elle jouait un autre rôle, si elle n’avait pas sa racine dans ce qui est déjà, si enfin elle était un art absolument nouveau, elle serait un art ridicule. Elle arrange et développe, mais elle ne crée rien. Rien ne naît dans le monde ; tout se continue et se transforme. La déclamation est une suite et un progrès de la simple conversation, un acheminement vers la musique, et le génie du compositeur ne peut être autre que de saisir plus fidèlement le rapport qui existe entre la pensée et les modulations de la voix, et de les marquer plus fortement.

On fit, dit-on, déclamer un jour à un acteur en crédit des vers que Lully avait mis en musique, et l’on remarqua à la louange du musicien que sa mélodie s’accordait exactement avec les intonations de l’acteur. La musique est donc dans la nature, et la conversation ordinaire est une étude, un résultat de l’éducation. Or, le vers n’est autre chose que le rythme, c’est-à-dire un démembrement de la musique, et je n’avais pas tort de dire que, si dans la pratique de la vie la prose est la première, et si l’on va par effort de la prose au vers ; dans l’ordre de la passion et de l’éducation, nous sommes venus des vers à la prose. Et qu’il nous soit permis de remarquer en passant que la même observation s’applique au geste et à la danse. Le geste est venu de la danse, au lieu que la danse se soit formée par le développement du geste. On a dansé d’abord avant d’aligner les gestes, et c’est par effort que nous avons calmé nos mouvements ; autrement tous les ballets, toutes les danses seraient la plus grande des niaiseries.

2. — Ce que nous venons de dire de l’homme en particulier est vrai aussi des nations dans leur ensemble, et l’histoire témoigne que tous les peuples, civilisés ou non, les peuplades les plus grossières ont exprimé par des chants et des danses leurs sentiments et leurs passions, célébré ainsi la joie et le deuil privés et publics, les victoires, les défaites, leur religion, leurs dieux, leurs héros. Les poèmes d’Homère ne se sont conservés que parce qu’ils étaient des chants. Après lui, le théâtre naquit sans s’en douter des chants et des danses : chants et danses religieuses dans les fêtes de Bacchus, ce fut l’origine de la tragédie ; chants et danses satiriques dans les villages, ce fut l’origine de la comédie. Mais à mesure que l’observation de la société et des passions humaines pénétrait dans le vague des traditions mythologiques et se rapprochait davantage de la vie commune, il fallait une expression plus directe et plus nette. La musique continuelle fut un encombrement ; on la réduisit aux chœurs ; le vers épique était trop musical, et lent à force de solennité ; on voulut un rythme plus approprié au dialogue, plus fait pour l’action, et l’on créa le vers dramatique, assez rythmé pour se distinguer de la prose, assez libre pour ne pas détourner l’attention du spectateur, et ne coûter au poète aucun effort de facture.

Voilà ce qu’ont fait les Grecs, toujours’ et en tout originaux et naturels. Chez nous, l’éducation a précédé l’instinct, et nous avons eu des traditions avant d’avoir des idées. Dans ces conditions, la discipline ne pouvait que s’exagérer. Je laisse de côté tant de malheureux qui ont *chanté* en bâillant, et *accordé leur lyre* entre deux prosodies. Mais au théâtre, il aurait fallu adoucir les difficultés de la versification, on a fait tout le contraire. On lui a imposé toute la tyrannie de l’alexandrin renforcée des caprices pédantesques de Malherbe. L’élision, l’hiatus, la rime riche sont venus arrêter l’essor de la pensée, empêcher l’image, glacer le discours. Faut-il s’étonner si Molière, une fois libre, c’est-à-dire maître de son public, a rompu ces chaînes maudites, et donné libre carrière à sa phrase ? *Les Précieuses*, 1o comédie de mœurs, 2o en un acte, 3o en prose, c’est un triple affranchissement de la scène, un triple et éclatant progrès qui inaugure l’art de Molière, en évinçant l’intrigue, la rime, le nombre arbitraire des actes.

Pour ne nous occuper ici que du vers, il y est revenu pourtant à plusieurs reprises, mais le plus souvent il s’en est tenu à la prose, et a, par son exemple, consacré un principe nouveau sur ce point essentiel.

Ce n’est pas, maintenant, qu’il faille interdire absolument le vers. Puisqu’il est, comme nous avons vu, affaire de jeunesse et de tempérament, il est bien clair que plus le monde vieillit, plus ce tempérament collectif, qui se forme par le temps et l’expérience des siècles passés, doit être froid aux choses qui veulent la naïveté des formes ! Mais, si mûr que soit l’esprit du monde, il lui reste toujours une certaine jeunesse d’impression, et le vers trouve sa place et son emploi dans ces moments inévitables où la gravité se perd, où l’émotion nous surprend en dépit de l’éducation, où l’imagination, même sans autre raison, cherche une distraction du langage et de la forme ordinaire, dans les impressions plus riches du vers et du chant. La musique ne peut être l’expression habituelle comme dans le temps primitifs, mais elle nous convient à certains moments. La gaieté des banquets, des fêtes, l’enthousiasme des grands évènements, la douleur des grandes catastrophes nous préparent à l’effet du rythme et de la mélodie, et au besoin veulent en être accompagnées. Les sentiments qui s’exhalent dans la chanson légère, l’hymne sérieux, la fantaisie du drame d’opéra ne peuvent s’en passer. Un sujet léger et sautillant de vaudeville relève sa gaieté par des vers faciles qui sont comme la musique d’une chanson : un drame plein de situations solennelles et de grands évènements, emploiera le vers comme la langue la plus naturelle. Cette disposition qui est innée à l’homme, et qui le lui fait rechercher au temps de sa jeunesse, ne meurt jamais chez nous ; seulement il faut comprendre qu’elle s’éveille plus rarement et plus difficilement.

### X

Utilité générale des œuvres d’imagination. — Comment, l’homme restant le même, l’humanité est en progrès.

Terminons par une question qui va paraître étrange, niaise à force de naïveté, mais que je veux faire, et qu’il faut faire : À quoi sert le théâtre ? À quoi servent les arts d’imagination ? Mais, puisque la réponse doit être la même pour tous ; à quoi sert le théâtre, et spécialement la comédie ? — à nous divertir ? — Si honnête que soit le divertissement, comme il l’est dans Molière ; quelque plaisir que j’aie à voir ses tableaux, quelque leçon que j’y trouve ; si elle ne me profite pas, si, après m’avoir diverti quelques instants, elle me laisse tel que j’étais, je ne vois pas en quoi Molière rend plus de service au public qu’un farceur de foire, et je puis trouver autant de profit à regarder un singe coiffé qu’à écouter *Le Misanthrope.* Or, nous sommes forcés de convenir que les personnages mis en scène ne corrigent pas le spectateur. Donc, ce que nous avons dit en commençant, que les œuvres d’art sont l’école de l’humanité, est un mot en l’air, qui exprime nos désirs et non la réalité. Voyez en effet :

L’avare le premier rit du tableau fidèle

D’un avare souvent tracé sur son modèle.

Il rit, vous entendez bien, mais il ne se corrigea pas ; car le trait, dit-on, est historique, il trouva même qu’Harpagon était un dissipateur. Et que de Jourdain ont ri au *Bourgeois gentilhomme*, et ont, au sortir du théâtre, reproduit et surpassé ses extravagances !

Rien n’est plus vrai ; et pourtant le théâtre n’est pas inutile ; loin de là. Alors même que l’instinct particulier de chacun ne change pas, l’éducation de tous ne s’en fait pas moins par le théâtre et les autres œuvres d’imagination. Prenez les hommes d’aujourd’hui, ils sont les mêmes que ceux d’avant le déluge, si vous regardez le fond de leur nature ; mais voyez-les dans l’action et dans leurs rapports, et vous trouverez comme une espèce différente. Les idées ont transformé l’humanité, tout en laissant subsister la nature humaine. Elles passent de la sphère idéale du poète dans la pratique de la vie, et font insensiblement l’éducation de la société. D’abord matériellement elles enchaînent les volontés et dirigent les actes. Harpagon sera toujours avare ; mais nous sommes avertis de quoi il est capable, et nous nous défendrons de son action. Si nous ne pouvons pas corriger son avarice, nous la réfrénons ; si nous ne l’arrêtons pas dans son principe, nous la limitons dans ses effets, ce qui est déjà un bénéfice matériel. Et pour nous enfin, sans nier que les conseils soient bien faibles contre l’instinct, ces impressions que nous avons prises une fois au spectacle ou dans les livres, et qui se répètent partout sous toutes les formes, entament l’instinct et l’affaiblissent, quoiqu’elles ne le changent pas. Notre amour-propre nous intéresse à faire autrement que celui dont nous nous moquons ; une passion combat et corrige une autre passion, et cette lutte seule est déjà un progrès ; et puis inévitablement, fatalement, l’éducation force le caractère, et met l’habitude à la place de la nature.

C’est ainsi, je le répète, que les sociétés se transforment sous cette influence invisible, mais irrésistible. Que de choses nous disons naturellement et que le préjugé a repoussées pendant des siècles ! Nous croyons parler de nous-mêmes, et nous répétons les leçons des grands hommes qui, sous toutes les formes et par tous les moyens, ont propagé la raison, combattu l’erreur et l’injustice. En quittant ce monde ils y ont laissé leur âme, qui revit dans leurs œuvres et leurs exemples, et nous inspire même à notre insu. Leurs pensées deviennent, si l’on me permet l’expression, les éléments de la raison publique dans les générations qui leur succèdent. C’est la merveille et le privilège de l’homme de s’élever au-dessus de sa propre nature par l’éducation. L’animal reste éternellement dans les lois de l’espèce, nous nous transformons en gardant le même fond. L’homme a reçu l’homme des mains de Dieu, et il continue la création par l’éducation. Dans le moule grossier de l’animal il dessine la perfection de l’humanité.

Louis VIVIER.

## Ernest Thoinan : Molière et Lully (*deuxième article*)

source : « Molière et Lully (2ème article) », *Le Moliériste : revue mensuelle*, tome VIII, no 96, mars 1887, p. 367-369.

[1887

Mon cher Directeur,

Fort peu désireux d’engager une polémique qui pourrait se prolonger au-delà des proportions raisonnables, je dois cependant maintenir ce que je disais dans ma précédente lettre, en y ajoutant quelques derniers arguments.

Loin d’agir brutalement envers les comédiens du Palais-Royal, le Roi, au dire de La Grange, eut l’idée de les réunir à ceux de l’Hôtel et leur laissa la jouissance de leur salle.

Les défections s’étant produites aux vacances, on ne put, faute d’acteurs, reprendre les représentations après Pâques, comme il avait été convenu (V. Chappuzeau, édition Monval, p. 127), Armande, « faisant trop la fière et la maîtresse », fut, suivant la veuve Lhermite, l’âme de la discorde. Enfin la troupe de Molière n’existait plus qu’à l’état de débris ; on s’y disputait ferme et, pour l’empêcher de se reformer, les acteurs de l’Hôtel et du Marais attisaient encore le feu. Le Roi, fatigué de ces compétitions mesquines, qu’on portait jusqu’à lui (V. Chappuzeau), las de ces querelles de comédiens (on le serait à moins), reprit tout bonnement son théâtre devenu inutile à la Troupe Royale tout à fait démembrée. Dans sa mansuétude, il n’en chargea pas moins Colbert de voir à arranger les choses pour former une belle troupe (V. Chappuzeau).

Les comédiens se déchirant entre eux et la très peu intéressante Armande, cause de tout le mal, sont cependant transformés en victimes ; on s’attendrit sur eux, puis finalement, Louis XIV est traité de brutal !

Pendant toutes ces pitoyables intrigues, Lully, qui sollicitait cette salle dont l’occupation restait indécise, ne fit acte d’ingratitude envers personne. Molière, lui aussi, ne forma-t-il pas le projet de demander le privilège de l’Opéra regardé comme vacant parce que Perrin, sous les verrous et sans argent, ne pouvait l’exploiter, et Sénecé ne l’accusa-t-il pas injustement d’avoir voulu « mettre la faux dans la moisson d’autrui ? »

Il est toujours facile de jouer sur les mots, mais on ne le fait jamais qu’aux dépens de la logique et de l’exactitude. Restons donc sérieux et de bonne foi ! Puisque Lully, jusqu’en 1664, était inconnu du public et obscur en un mot, ne doit-on pas se demander quel était ce Baptiste dont on parlait tant avant cette date ? Ce Baptiste pour lequel Benserade trouvait ses hyperboles louangeuses les plus outrées ? (V. *Œuvres*, 1698, t. II, p. 159, 170, 190, 225, 262, 281, etc.) Ce Baptiste cité sans cesse depuis 1655, surtout par ce bon Loret ? « Ce renommé sieur Baptiste ; cet esprit transcendant, dont on tenait cent beaux discours ; ce fameux garçon admirable en son art, dont l’abondante musique passait pour angélique ; qui pour la symphonie, avait le plus beau génie ; qui faisait que les spectateurs avaient la rate épanouie, tant par les yeux que par l’ouie ; qui d’Orphée était un vrai copiste, etc. » J’en passe et des meilleurs. Pas n’est besoin, je crois, de faire une demande à l’*Intermédiaire,* car on sait très bien que ces adjectifs, flatteurs à l’excès (j’y consens), mais n’en prouvant pas moins une célébrité peu commune, nullement due à Molière, s’adressaient au Baptiste le très cher de 1661, à Lully !

Le prêt gratuit est un service ; le prêt à intérêt et sur nantissement est une affaire. Molière fit un placement parfaitement garanti et lui rapportant des intérêts ; il se créa une rente perpétuelle, (je répète *perpétuelle*) pour lui et ses héritiers. C’était bien là une affaire qu’il faisait, et en la traitant les deux parties contractantes y trouvèrent des avantages réciproques sans que l’une des deux fût liée par la moindre reconnaissance envers l’autre. La veuve, les termes du contrat en témoignent, n’avait pas le droit d’exiger le remboursement de ce placement fait par son mari à perpétuité. Quoique aimant le plaisir, le florentin était économe, ladre même, et d’ailleurs l’homme qui touchait ses appointements à la Cour, des bénéfices à l’Opéra, plus ses loyers, et qui en quelques jours remboursa 11000 livres, avait certainement payé régulièrement et chaque trimestre la très modique somme de 137 livres 10 sols, le seul engagement auquel il était tenu vis-à-vis d’Armande.

Très éloigné de vouloir réhabiliter Lully, surtout au détriment de Molière, je cherche simplement la vérité. Les lecteurs sauront bien voir où elle se trouve.

Je ne reviens pas sur le témoignage d’Armande que j’ai cité incidemment ; les explications à fournir m’entraîneraient trop loin. Si mon collaborateur, M. Nuitter, y consent, nous détacherons quelque jour de notre dossier sur le procès Guichard et Lully la partie qui a trait à ce témoignage et nous vous prierons de l’insérer dans votre revue. Les Moliéristes qui aiment la vérité vraie, et il en existe, s’intéresseront, je l’espère, à cette étude.

Je reste toujours, mon cher Directeur, votre très dévoué,

Er. THOINAN.

1. 1 vol. br. grand in-18 anglais de 16 p. chez Tresse, prix : un franc. [↑](#footnote-ref-1)
2. Intercalé dans la Revue : *Madame Angot*, cet à-propos fut représenté 32 fois. [↑](#footnote-ref-2)
3. [Note de G. Monval] C’est le cas de déplorer la disparition des *Registres de l’hôtel de Bourgogne*, qui laissera toujours une lacune dans l’histoire de l’ancien Théâtre-Français. [↑](#footnote-ref-3)
4. « In questa traduzione, io mi sono attenuto alla lettera, constantemente, eccettuato ne’ casi nei quali un tale metodo mi avrebbe obbligato ad espressioni o indecenti, o poco naturali e chiare ». [↑](#footnote-ref-4)
5. « Ogni lingua ha i suoi idiotismi particolari, e certe forme di dire consecrate dall’uso, e percio, riguardate come decentissime, le quali, riportate letteralmente in altra lingua, riescono diversamente. Puo dirsi lo stesso di una espressione che Molière ha qui messa in bocca a Renataccio. Egli fa dire a questo servitore : *… nous étions tout à l’heure sur toi*. Il nostro teatro non permette una tale espressione parlandosi ad una donna. Sono stato percio obbligato a supplirvi. » [↑](#footnote-ref-5)
6. « Gli scrupoli del nostro teatro son assai grandi. Gli Spagnuoli possono mettere in iscena i santi, i sacerdoti, i misteri di religione ; e a noi non è permesso nominare nessuna cosa che abbia allusione a codeste venerande idee. Non c’è nemmeno permesso riportare fedelmente le frasi, che pure adoperiamo tutto giorno senza riprensione alcuna. Esempi grazia. Noi diciamo di una donna : essa è bella come un angelo, o : essa è buona come un angelo ; pare un angelo ; sei un angelo. — Molière lo diceva al teatro, ove erano i culti ed urbanissimi cortigiani dì Luigi XIV. Perciò qui mette in bocca ad Erasto queste parole : *Quand puis-je rendre grâce à cet ange adorable ?* e parla di Lucilla. Io ho dovuto sacrificare nella mìa traduzione questa grazietta si conveniente nel linguaggio comico. » [↑](#footnote-ref-6)
7. Il fraseggio qui adoperato da Marinetta in francese è graziosissimo. Essa dice :

   *Quelqu’autre, sous l’espoir du* matrimonion

   *Aurait ouvert l’oreille à la tentation ;*

   *Mais moi*, nescio vos !

   Io non ho potuto conservare il torno caricato, senza cadere in una inconveiennza disgustosa. Ho dunque arbitrato. [↑](#footnote-ref-7)
8. Noi siamo puliti e delicati più de Parigini del secolo di Luigi XIV. [↑](#footnote-ref-8)
9. A me non piace nè l’una nè l’altra di queste espressioni. Ho cambiato l’ultima, giacchè doveva lasciare la prima. [↑](#footnote-ref-9)
10. Voyez la livraison v, tome Ier. [↑](#footnote-ref-10)
11. *De Gids*, livraison d’avril 1880. [↑](#footnote-ref-11)
12. *Molière en het Nederlaandsch ooneel*, par A. G. Van Hamel. [↑](#footnote-ref-12)
13. M. Schimmel écrit ses drames historiques en vers blancs de cinq pieds ïambiques, et le traducteur de Shakespeare a adopté le même mètre. [↑](#footnote-ref-13)
14. La publication de cette description date de 1826. Le retour en France des cendres de Napoléon n’eut lieu que plus tard, en 1840. Toutes ces Reliques de Sainte-Hélène proviennent donc de l’époque même des obsèques de l’Empereur. [↑](#footnote-ref-14)
15. Denon *scrips.* [↑](#footnote-ref-15)
16. *Vid.* Dulaure, *Histoire de Paris,* in-8, 1821. tome VI, page 186. [↑](#footnote-ref-16)
17. *Vid*. Chalmel, *Histoire de Touraine*. Paris 4 vol. in-8, 1828 ; l’Abbé Bourassé ; *La Touraine,* Tours, 1855, in-fol. ; et l’Abbé Chevalier, *Promenades en Touraine*. Tours, 1869, grand in-8, pages 385, *3*89. [↑](#footnote-ref-17)
18. *Vid.* Georges d’Heylli. *Les Tombes royales de Saint-Denis*. Paris in-12, 1872, page 99. [↑](#footnote-ref-18)
19. *Vid.* Dulaure, *Histoire de Paris,* 1821, tome IV, page 432, et Georges d’Heylli, *Les Tombes royales de Saint-Denis*. Paris, in-12, 1872, page 97. [↑](#footnote-ref-19)
20. *Vid.* Jules Claretie, *Molière, sa vie et ses œuvres*. Paris, Alph. Lemerre, 1 vol. pet. in-12, sans date (1873), page 84, et aussi, page 165 (appendice.) Ce qu’il serait intéressant de savoir, et ce que M. J. Claretie a négligé de nous dire, c’est ce que peut bien être actuellement devenue cette *large tombe de pierre* « calcinée et fendue en deux morceaux », si soigneusement préservée contre la destruction, par Alex. Lenoir en 1792. U. R. D. [↑](#footnote-ref-20)
21. Voy. au sujet de cet enlèvement nocturne, un très intéressant article du *Bibliophile Jacob* (M. Paul Lacroix), dans *L’Intermédiaire des chercheurs et curieux,* Paris, in-8, première année, 1864, page 26. [↑](#footnote-ref-21)
22. *Vid.* le *Moniteur*. No 281 de l’An XIII (1805.) [↑](#footnote-ref-22)
23. Elle annonce *Ligdamon et Lidias* de Scudéry, par les « commédiens de la Troupe choisie » vers 1630. [↑](#footnote-ref-23)
24. Ces affiches selon l’usage du temps, qui a duré jusqu’à la fin du xviiie siècle, sont entourées d’une bordure représentant des attributs, des types comiques, etc. Au bas des affiches du Marais, on reconnaît les grotesques de Callot. Cette bordure est large de cinq centimètres. Les dimensions totales des affiches sont de 40 cent. de haut, sur 50 cent. de large. Ce format est à peu près celui qu’avaient les affiches de théâtres il y a une quarantaine d’années, et que la Société des Concerts a seule conservé de nos jours. [↑](#footnote-ref-24)
25. Voir *Le Moliériste* du 1er février 1880. [↑](#footnote-ref-25)
26. Le costume de Tartuffe aurait probablement été tout différent et plus conforme à la description de Molière, si le dessinateur avait reproduit la dernière scène, et pris Tartuffe au moment où il revient de chez le Roi. [↑](#footnote-ref-26)
27. Le collet ou rabat a son histoire. Voici comment elle est retracée dans les « Lois de la galanterie » en tête du *Recueil des pièces les plus agréables de ce temps* (par Ch, Sorel), Paris, de Sercy, 1644 : « en ce qui est des collets, l’on a dit qu’au lieu que nos pères en portaient de petits tout simples, ou de petites fraises semblables à celles d’un veau, nous avons, au commencement, porté des rotondes de carte forte, sur lesquelles un collet empesé se tenait étendu en rond en manière de théâtre ; qu’après l’on a porté des espèces de pignoirs sans empeser, qui s’étendaient jusqu’au coude ; qu’ensuite l’on les a rognez petit à petit pour en faire des collets assez raisonnables, et qu’en même temps l’on a porté de gros tuyaux godronnés que l’on appelait encore des fraises, où il y avait assez de toile pour les ailes d’un moulin à vent, et qu’enfin, quittant tout cet attirail, l’on est venu à porter des collets si petits, qu’il semble que l’on se soit mis une manchette autour du col. »

    En 1656, la « manchette autour du cou » avait repris une ampleur que les élégants se faisaient un devoir d’exagérer. Loret, en effet, dans sa lettre du 3 juin 1656, parle d’un certain galant anonyme qui, étant entré dans une église,

    Était regardé comme un fou,

    Car il portait autour du cou,

    Un collet à si grande marge,

    C’est-à-dire si haut, si large,

    Que tous les dévots de ce lieu

    Songeaient plutôt à lui qu’à Dieu.

    Cela déplut à la prêtrise :

    Et le clergé de cette église

    Un d’entre eux vers lui députa

    Qui, tout bas, lui représenta

    Que son collet vraiment difforme,

    Et de circonférence énorme

    Arrêtait sur lui tous les yeux ;

    Qu’on le priait, au nom des Dieux,

    Pour n’interrompre les prières,

    De s’en aller chez les lingères

    Acheter un autre collet.

    (*La* *Muse historique*, t. II, p. 201, édit. Ch. L, Livet). [↑](#footnote-ref-27)
28. Voy, dans notre édition du libelle intitulé « Les Intrigues de Molière et celles de sa femme*»* (Taris, Liseux, 1877, p.102), une note relative au chapeau de Sganarelle dans les éditions de 1666 et de 1682 de l’*Amour médecin*, et un passage de *Zelinde*, 1665. [↑](#footnote-ref-28)
29. T. II, p. 501. [↑](#footnote-ref-29)
30. Édit. de M. Livet. II, 26. [↑](#footnote-ref-30)
31. *Œuvres de Molière*. II, 23. Édition des grands écrivains. [↑](#footnote-ref-31)
32. Somaize le dit positivement. V. Prédictions xviii et xx. Édit, de M. Livet, t. I, p. 188. [↑](#footnote-ref-32)
33. Voir les vers de *La* *Muse Royale*. [↑](#footnote-ref-33)
34. La Précieuse ou le *Mystère de la Ruelle*. Troisième partie. A Paris, chez Guil. de Luyne, 1657, p. 475. [↑](#footnote-ref-34)
35. C’est l’abbé de Pure. L’épître « À telle qui n’y pense pas » en tête du premier volume, est signée Gélasire. [↑](#footnote-ref-35)
36. Ibid., p. 490. [↑](#footnote-ref-36)
37. Pages 495-96. [↑](#footnote-ref-37)
38. Pages 497-99. [↑](#footnote-ref-38)
39. *Lettre* du 14 février, lendemain de la représentation annoncée par l’affiche du Marais. [↑](#footnote-ref-39)
40. Suivant l’acte de décès recueilli par M. Jal, René Berthelot, dit Du Parc, mourut, le 28 octobre, dans son domicile de la rue Saint-Thomas-du-Louvre. Le convoi eut lieu le lendemain.

    Le théâtre ne joua pas dans l’intervalle du dimanche 26 octobre au dimanche 2 novembre ; mais, le 26 octobre et le 2 novembre, il représenta *L’École des Femmes ;* puis il ferma de nouveau jusqu’au dimanche 9.

    Au milieu de tous ces relâches on est un peu surpris de la note de La Grange. Le 4 novembre, la mort de Du Parc, inhumé depuis cinq jours, n’était guère qu’un dernier prétexte. On répétait la pièce nouvelle, — nouvelle pour Paris. [↑](#footnote-ref-40)
41. La collection de J. Nicolas de Tralage est aujourd’hui à la bibliothèque nationale *(Note de M. B. Fillon)*. [↑](#footnote-ref-41)
42. (Mémoire fourni, en vue d’une nouvelle édition de Moreri, en novembre 1723, par M. de Sarcy, ancien avocat au Parlement, qui a eu l’honneur de travailler avec M. de la Reynie jusqu’à sa mort. — Cité par M. B. Fillon, p. 72). [↑](#footnote-ref-42)
43. Voir *Le Moliériste* du 1er août 1880. [↑](#footnote-ref-43)
44. Les États délibérèrent les 24 février 1658 et 15 mars 1655, quoique ces jours-là fussent des dimanches. Tout cédait devant la nécessité d’une bonne administration dans cette Assemblée où siégeaient, en qualité de membres du clergé, à cette dernière date, deux archevêques, huit évêques et dix vicaires-généraux. [↑](#footnote-ref-44)
45. Il y avait eu un obstacle majeur : l’insurrection de la première Fronde (sortie du Roi de Paris en septembre 1648, soulèvement des provinces, etc.), qui ne se termina pas avant les premiers jours d’avril 1649. On se décida enfin à convoquer les États pour le 26 mai dans la ville de Montpellier, où cependant ils subirent encore un retard, puisqu’ils ne s’ouvrirent que le 1er juin. [↑](#footnote-ref-45)
46. Soulié, *Recherches*, etc., et C. Brouchoud, *Origines du Théâtre de Lyon*, ont parlé longuement de Nicolas Desfontaines. [↑](#footnote-ref-46)
47. Brouchoud, ouvrage cité. Le même écrivain dit, p. 45 : « En présence des incorrections nombreuses que présente le texte de ces actes et de la difficulté de connaître le nom véritable de quelques-uns des signataires, nous nous sommes décidé à reproduire, sans la modifier, l’orthographe des mots. Il est des négligences, dans l’écriture, que le lecteur reconnaîtra bien vite ; et, quant aux noms que nous aurions pu remplacer par la formule "illisible", nous avons préféré en donner une lecture, si incertaine qu’elle soit, parce que d’autres documents pourront permettre de tirer de nos conjectures d’utiles inductions ». Ces réflexions nous autorisent à croire que les noms de Sequier et de Prunier ont été dénaturés et que nous sommes en présence, à Lyon comme à Carcassonne, des noms Segui et Munier appartenant à des comédiens de la même famille. Particularité intéressante : dans les deux actes il se trouve un Desfontaines pour témoin. [↑](#footnote-ref-47)
48. Archives municipales. Registres de la paroisse Saint-Michel. [↑](#footnote-ref-48)
49. Voir *Le* *Moliériste* du 1er octobre 1880, No 19. [↑](#footnote-ref-49)
50. Notons cependant la représentation du 8 novembre 1665, donnée également au Raincy, mais où *Tartuffe*, accompagné des *Médecins*, ne fut peut-être joué qu’en trois actes. [↑](#footnote-ref-50)
51. Voir les Nos  17 et 20 du *Moliériste*. [↑](#footnote-ref-51)
52. Rien n’éclaire mieux sur les souvenirs laissés par la première apparition du *Festin de Pierre* que cet extrait du *Mercure Galant* (1er trimestre de 1677) :

    Cependant vous saurez qu’on a fait revivre une pièce dont vous n’osiez dire, il y a cinq ou six ans, (Le Mercure aurait pu compter douze ans) tout le bien que vous pensiez à cause de certaines choses qui blessaient la délicatesse des scrupuleux. Elle en est à présent tout à fait purgée, et, au lieu qu’elle était en prose, elle a été mise en vers d’une manière qui a fait dire que, au lieu d’avoir rien perdu des beautés de son original, elle en avait acquis de nouvelles. Vous voyez bien que c’est du Festin de Pierre du fameux Molière dont je vous parle. Il a été extraordinairement suivi pendant les six représentations qui en ont été données, et il aurait été sans doute fort loin, si les comédiens, qui sont plus religieux qu’on ne les veut faire croire, n’eussent pas pris d’eux-mêmes la publication du Jubilé pour un ordre de fermer le Théâtre. Le grand succès de cette pièce est un effet de la prudence de Mr de Corneille le jeune qui en a fait les vers, et qui n’y a mis que des scènes agréables en la place de celles qu’il a été à propos d’en retrancher. [↑](#footnote-ref-52)
53. *Lettre à Monsieur de*… — Elle s’y excuse de n’avoir rien à lui offrir en fait d’ouvrage d’esprit, les Muses qu’elle invoquait lui ayant tour à tour refusé l’influence propice :

    Et, pour dernier malheur, la charmante Thalie

    de qui la veine si jolie

    Calme si doucement l’ennui,

    À certain favori qu’on appelle Molière,

    qui possède aujourd’hui sa faveur tout entière :

    la Muse ne fait plus d’ouvrages que pour lui. [↑](#footnote-ref-53)
54. La Grange dit que la Troupe partit le 12, et *La Gazette* que L. L. M. M. vinrent le 13 à Versailles prendre le divertissement qui leur était préparé. [↑](#footnote-ref-54)
55. Il ne faut pas s’étonner de voir l’odieux cyprès, *l’invisum cupressum* d’Horace en crédit comme arbre d’ornement au dix-septième siècle. Étant donné que dans l’occasion un parc, un jardin, devenaient de grandes compositions d’architecture végétale, le cyprès fournissait les matériaux les plus faciles à tailler, à assouplir à appliquer de toutes les façons et en même temps les plus durables. Le cyprès fit les honneurs des *Plaisirs de l’Ile enchantée* dans un printemps de froid et de giboulées. C’était un arbre de Cour dont on n’avait pas à prendre les heures et qu’on trouvait prêt en toute saison. [↑](#footnote-ref-55)
56. La distribution de ces trois rôles semble bien indiquée. Celui de Clotaire, ce gentilhomme étranger, qui tient du marquis et qui est le comique de la pièce, pourrait à la rigueur avoir été joué par Molière, surtout dans la représentation de Versailles. [↑](#footnote-ref-56)
57. « La femme gagne son douaire au coucher. », *art.* 377 *de la Coutume*.

    Le douaire était le prix de la virginité que la femme apportait à son mari, *pretium virginitatis amissae*. [↑](#footnote-ref-57)
58. Mariée le 31 Mai 1677, la veuve de Molière donnait à son mari dès le commencement de 1678 un fils, Nicolas, Armand, Martial, et ce fut le seul fruit de ce mariage, qui dura 23 ans. [↑](#footnote-ref-58)
59. Le Bibliophile Jacob, *Curiosités de l’histoire de France*.

    Taschereau, *Histoire de Molière*.

    *La Fameuse Comédienne, ou Histoire de la Guérin, auparavant femme et veuve de Molière*. 1688.

    Cette histoire, bien qu’imprimée 4 ou 5 fois en Hollande, sous divers titres, était devenue assez rare, quand M. J. Bonnassies en a donné en 1870 une nouvelle édition, avec notes et préface. Paris, in 8.

    M. P. Lacroix l’a aussi réimprimée depuis dans sa *Collection moliéresque,* 1869-1875, ainsi que M. Livet, chez Liseux (1876 et 1877.) [↑](#footnote-ref-59)
60. Devenue majeure, Madeleine épousa M. de Montalant, qui l’avait enlevée ; elle mourut sans enfants, en 1723. Avec elle s’éteignit la descendance directe de Molière. [↑](#footnote-ref-60)
61. Manuscrits de la Bibliothèque nationale. Jal, *Dictionnaire critique*. [↑](#footnote-ref-61)
62. Molière, *Le Bourgeois gentilhomme*. [↑](#footnote-ref-62)
63. Taschereau, *Histoire de la vie et des ouvrages de Molière*. [↑](#footnote-ref-63)
64. Voir *Le Moliériste* d’Août, novembre 1880 et janvier 1881. [↑](#footnote-ref-64)
65. Nos 1 à 2, janvier et février 1880 ; — Nos 2 à 6, Mars à Juin 1880 ; Paris, Dumoulin. [↑](#footnote-ref-65)
66. Ib. p. 207. — Millot, Préface de la traduction des *Fables d’Esope* [↑](#footnote-ref-66)
67. Voy. notre *Famille de Molière et ses représentants actuels*, p. 42, 48 et 50 ; Paris, 1879. [↑](#footnote-ref-67)
68. Registres paroissiaux de Saint-Germain-l’Auxerrois, cités par Mr Jal, dans son excellent *Dictionnaire critique*, p. 876 ; Paris, 1872. [↑](#footnote-ref-68)
69. Registres paroissiaux de Saint Eustache (M. Jal). Vizé, dans le *Mercure Galant* de 1672, dit *M. de* Molière, et Madame de Sévigné, dans ses *Lettres* (2), parle « d’un petit opéra de *Molière*, beau-père d’Itier » qu’elle se proposait d’aller voir. [↑](#footnote-ref-69)
70. *Lettre* du 9 septembre 1656. [↑](#footnote-ref-70)
71. *Lettre* à sa fille du 5 février 1674. [↑](#footnote-ref-71)
72. Carré de Busserolle, *Armorial général de la Touraine*, p. 370 ; Tours, 1867. [↑](#footnote-ref-72)
73. Saint-Aliais, *Nobiliaire universel de* *France,* IX — 274 ; Paris, éd. de 1875. [↑](#footnote-ref-73)
74. Moréri, le *Grand Dictionnaire historique,* III — 676 ; Paris, 1752. [↑](#footnote-ref-74)
75. Le Laboureur, *Les Mazures de l’Isle-Barbe,* II — 585 ; Paris, 1681. [↑](#footnote-ref-75)
76. Le nom de Moulières, traduction du latin *de Moleriis,* est ainsi écrit dans les anciens registres paroissiaux de Tourzie en Forez ; c’est sans doute parce qu’on prononçait de la sorte le mot Molière, dont cette dernière forme n’apparaît dans ces registres qu’en 1696. [↑](#footnote-ref-76)
77. Courtepée, *Description du duché de Bourgogne*. Dijon, éd. de 1848. III-97. [↑](#footnote-ref-77)
78. D’Assier de Valenches. *Les Fiefs du Forez*, par Sonyer du Lac, Lyon 1858, p. 44. [↑](#footnote-ref-78)
79. Il y avait bien à Saint-Julien-du-Cray un hameau *des Molières*,mais il était du Lyonnais, et les de Vichy en étaient seigneurs.

    On trouve également, dans le bailliage de Montcenis en Bourgogne, une paroisse du nom *d’Essertaine,* mais elle ressortissait à la baronnie de Couches en Autunois. [↑](#footnote-ref-79)
80. Remarques sur le livre XIII, éd. 1728, III — 708. [↑](#footnote-ref-80)
81. Non cité par Brunet ni Quérard. Cette édition ne figure pas dans la *Biographie* de Michaud. [↑](#footnote-ref-81)
82. *Œuvres de Molière*, de la collection Régnier, par M. Despois, Paris 1875, II — 67. [↑](#footnote-ref-82)
83. La table du *Catalogue de la Bibliothèque du Roi* (Belles-Lettres attribue ces lettres à Poquelin de Molière) : c’est, ajoute M. Beuchot, une transposition évidente, puisque, lorsque ces lettres parurent pour la première fois, l’auteur du *Tartuffe* n’avait que sept ans. [↑](#footnote-ref-83)
84. Ed. de 1620, publiée par Beaudouin, p.48 : à 512. [↑](#footnote-ref-84)
85. Paris, 1754, p. 269 et 488. [↑](#footnote-ref-85)
86. *Œuvres de Molière avec les Remarques de Bret,* Paris, 1778, I. 33. [↑](#footnote-ref-86)
87. Léris, *ibidem*, p. 269. [↑](#footnote-ref-87)
88. Léris cite une tragédie de ce même titre *Polixène*, par J. Behourt, représentée au Collège des Bons Enfants dès 1507 ; une seconde, aussi avec des chœurs par, Billard de Courgenay, en 1650, et enfin une troisième, de La Fosse d’Aubigny, représentée le 3 février 1696 qui, au jugement de plusieurs, *passa pour un coup de maître*. [↑](#footnote-ref-88)
89. Le surnom de *Tragique* qui lui fut donné, le fut sans doute dans la suite, pour le distinguer de Molière, l’immortel *comique*. [↑](#footnote-ref-89)
90. Voy. notre *Famille de Molière*, Paris, 1879, p. 41 et 42. [↑](#footnote-ref-90)
91. Il se maria le 24 juin 1629, à l’âge de 42 ans, avec Marie Durand, âgée de 19, remariée ensuite en 1638 à Adrien des Barres, comédien sous le nom *d’Orgemont* (Jal, *Dict. critiq*. p. 769). [↑](#footnote-ref-91)
92. La Monnoye, dans ses notes sur Baillet, No 946, parle d’un autre Molière, mais celui-là nous est connu : il s’appelait Daniel de Juigné, écuyer, seigneur de Molières, et était le quatrième enfant de Réné de Juigné, seigneur de Broissinière, marié le 3 octobre 1570, à Angers, à Jeanne de Sainte Mélaine : Daniel mourut célibataire.

    Son livre est intitulé comme suit : *Dictionnaire théologique*, *poétique, historique, cosmographique et chronologique*, par D. de Juigné-Broissinière sieur de Molière, gentilhomme Angevin, Paris, 1643, in 4o . père pour le théâtre, et que peut-être elle en ressentit quelques tribulations, cause probable de cette dédicace. [↑](#footnote-ref-92)
93. Regis. paroiss, de Tourzie, auj. de la Commune de la Pacaudière (Loire) — Copie. [↑](#footnote-ref-93)
94. Anciens *Almanachs de Lyon :* on trouve à la fin un précieux état des provinces, où abondent les meilleurs renseignements pour l’histoire du Lyonnais, du Forez et du Beaujolais. [↑](#footnote-ref-94)
95. Il est probable qu’elle habita la Molière, où il y avait une petite maison-forte : peut-être même y est-elle née ? Malheureusement les registres paroissiaux de Tourzie (La Pacaudière) ne commençant qu’en 1602, cette vérification est impossible. Il est certain que si elle eût pris naissance à Paris, l’acte de baptême n’eût pas échappé aux laborieuses recherches de MM. Beffara et Jal. [↑](#footnote-ref-95)
96. *Le Théâtre français*, réimprimé avec préface et notes, par Georges Monal, — Paris, Bonnassies, 1876, tiré à 300 exemplaires. [↑](#footnote-ref-96)
97. Voir *Le Moliériste*, tome II, page 103. [↑](#footnote-ref-97)
98. *Dict. des Précieuses*, avec notre Commentaire, Bibliothèque elzév. (T. II). [↑](#footnote-ref-98)
99. Perroquet à tête grise. [↑](#footnote-ref-99)
100. *Les Historiettes*, édition Monmerqué et P. Paris, 1857, p. 489-90 du tome vi. [↑](#footnote-ref-100)
101. Le procureur dont Boileau a rendu le nom aussi célèbre que celui du malheureux Perrin. [↑](#footnote-ref-101)
102. Archives nationales, *Registres du Parlement*, X, 6058. [↑](#footnote-ref-102)
103. *Années littéraires*, *1778*. [↑](#footnote-ref-103)
104. Rappelons, en passant, pour les Moliéristes non millionnaires (et il y en a beaucoup), qu’on trouve à la Chalcographie du Louvre, pour la modique somme de 7 fr. 50 c., des tirages modernes, encore très satisfaisants, des cinq planches des principales décorations de cette fête, gravées par Lepautre en 1678-79. [↑](#footnote-ref-104)
105. Voir encore Œuvres complètes du comte de Caylus, t. XII, 8o , 1787, p. 81. [↑](#footnote-ref-105)
106. Cette académie facétieuse s’était bornée au nombre mystérieux de sept membres, « par la raison, est-il dit, qu’il y a les sept embouchures du Nil, les sept branches du Chandelier de l’Apocalypse, les sept merveilles du monde et les sept Sages de la Grèce. » Toutefois, on y admettait quelques associés étrangers. [↑](#footnote-ref-106)
107. VARIÉTÉS. Découverte d ’un document nouveau ; *Tartuffe*. [↑](#footnote-ref-107)
108. Charles Maurice. [↑](#footnote-ref-108)
109. *De l’influence des mœurs sur la Comédie*, Paris, Dauvin et Fontaine, in-8, 1848. [↑](#footnote-ref-109)
110. Sociétaire du Théâtre Français de 1742 à 1754. « Il paraît, dit Lemazurier, qu’il jouait avec succès le rôle de Tartuffe, mais dans un genre assez différent de celui qu’Augé et Feulie adoptèrent dans la suite. » [↑](#footnote-ref-110)
111. L’auteur de l’article s’est trop modestement oublié dans cette liste des convives assidus. M. E. Garraud n’a pas manqué à un seul des banquets Molière. [↑](#footnote-ref-111)
112. *Indépendance Belge* du 20 février 1863. [↑](#footnote-ref-112)
113. Rappelons que ce fut chez ce petit-fils de la maréchale d’Effiat que Molière joua pour la 1e fois en visite son *Dépit amoureux*, au château de Chilly-Mazarin, le 16 avril 1659. (G. M.) [↑](#footnote-ref-113)
114. *Le Grand Alexandre et Porus*, de Racine, ne se joua que le 4 décembre, cinq jours après la publication de *La Lettre* de Robinet ; mais la pièce avait déjà été annoncée au Théâtre et Robinet l’annonçait lui- même dans quatre vers supprimés, qui ont dû être reportés ailleurs. Robinet flatte de Vizé en disant que le succès de sa comédie résistait à l’annonce de la tragédie de Racine, et en paraissant croire qu’elle aurait encore quelques représentations. Elle en pouvait avoir deux, celle du jour et une autre le mardi 1er décembre ; mais à la date du mardi, La Grange écrit néant. Le théâtre ne joua pas. Il y eut probablement relâche ; car ce n’est pas de nos jours seulement, qu’un relâche, à la veille d’une première représentation, s’est chargé d’éclairer le public sur l’importance de la pièce nouvelle. [↑](#footnote-ref-114)
115. Notre auguste et charmante Reine

     Avec Monsieur fut la marraine

     Du fils de Monsieur de Vizé,

     Très fidèle et très bien sensé

     Et le nomma Louis-Philippes *(sic)*

     Et ce sont là deux beaux principes.

     L’abbé de Coislin très fameux

     Célébra, dans ce jour heureux,

     La cérémonie avec zèle,

     Au vieux château dans la chapelle [à St-Germain].

     Maïolas, Continuation de Loret, *Lettre* du 16 mai 1666. [↑](#footnote-ref-115)
116. Scenari inediti della commedia dell’arte, contributo alla storia del teatro popolare italiano, di Adolfo Bartoli, Firenze, Sansoni, 1880, in 8o . [↑](#footnote-ref-116)
117. Traduite en français par M. Baret, dans le tome II des *Œuvres dramatiques* de Lope de Vega, sous le titre de *L’Eau ferrée de Madrid*, Didier, 1874, in 18. M. Baret, comme avant lui Ticknor « History of spanish literature, 11 p. ch. XV *»* rapproche cette comédie du *Médecin malgré lui*. Mais la ressemblance est bien lointaine. [↑](#footnote-ref-117)
118. Hilarité générale et applaudissements prolongés. [↑](#footnote-ref-118)
119. 2 vol. gr. in 8o Paris, E. Leroux, 1881. [↑](#footnote-ref-119)
120. Comédie en 5 actes, en vers, de Montfleury, représentée sur le théâtre de l’Hôtel de Bourgogne, le 2 Mars 1669, avec un succès qui égala presque celui du *Tartuffe*. [↑](#footnote-ref-120)
121. Étoffe que l’on trouve mentionnée dans la garde-robe de Molière. [↑](#footnote-ref-121)
122. Les *mezd* sont des chaussons en cuir mou, par dessus lesquels on met les babouches. [↑](#footnote-ref-122)
123. On voit que le mot était très usuel à cette époque ; Molière avait fait dire, sept ans plus tôt, à son Sganarelle : « C’est l’office du médecin de visiter les tétons des nourrices. » M. Got dit aujourd’hui : le *sein*. Quel est le mot *propre* ? [↑](#footnote-ref-123)
124. Bonnet. [↑](#footnote-ref-124)
125. Le jour même de l’enterrement de Molière, Mardi 21 février, l’Ambassadeur de France enterrait à Constantinople son frère, Charles-Henry Olier de Nointel, décédé d’une hydropisie le 19 février, à l’âge de trente-cinq ans, après deux jours de maladie. [↑](#footnote-ref-125)
126. 1780, in-4, t. IV, p. 252. [↑](#footnote-ref-126)
127. 3e année, an V (1797), tome II page 548. [↑](#footnote-ref-127)
128. Lettre et note de M. Hérold, préfet de la Seine. [↑](#footnote-ref-128)
129. M. Castagnary. [↑](#footnote-ref-129)
130. Revue des Deux Mondes, 15 février 1836. [↑](#footnote-ref-130)
131. La citation n’est pas exacte. Fénelon se borne à dire, dans sa *Lettre à l’Académie :* « Térence dit en quatre mots avec la plus élégante simplicité ce que Molière ne dit qu’avec une multitude de métaphores qui approchent du galimatias. » [↑](#footnote-ref-131)
132. No du 19 mars 1882. [↑](#footnote-ref-132)
133. Sainte-Beuve appelait : un « couplet », cet acte d’amour où vibrent l’enthousiasme et l’admiration sincère, sentiments rares chez Sainte-Beuve, qui jugeait avec un sens parfait de toutes choses, mais qui admirait peu, parce qu’il comprenait trop. [↑](#footnote-ref-133)
134. *Nouveaux Lundis*, tome V, p. 277-279. [↑](#footnote-ref-134)
135. M. Scherer raillait, avec beaucoup d’esprit, dans *Le* *Temps* du 30 décembre 1881, ces amateurs de citations faciles, qui piquent dans leur prose, sans trop y regarder, des bouts de latin qui ne sont d’ordinaire ni très neufs ni très authentiques. Il ne peut donc nous savoir mauvais gré de faire observer que ce fameux *vis comica* est peut-être, de toutes les citations d’usage courant la plus conventionnelle et la moins exacte. On en trouve les éléments dans deux vers, que voici, d’une épigramme latine de César sur Térence :

     *Lenibus atque utinam scriptis adjuncta foret vis,*

     *Comica ut œquato virtus polleret honore.*

     « Plût aux dieux que dans ses écrits la force fût unie à la douceur ; son talent comique brillerait alors d’un éclat égal (à celui des maîtres grecs). »

     Voilà longtemps que le savant Meineke, impatienté de voir le *vis comica* déjà cité de son temps (1641) à tout propos et hors de propos, prouva que, par la construction et le sens de la phrase, *comica*, au lieu de se rapporter à *vis*, devait se joindre à *virtus*. Il n’est plus aujourd’hui de latiniste qui n’entende ces vers comme Meineke. Voy. G. Guizot, *Ménandre*, p. 385, et Sainte-Beuve, *Nouveaux lundis*, t. V, p. 337. Notre savant et regretté collaborateur Edouard Fournier, était, lui aussi, nous devons le reconnaître, tombé dans l’erreur commune *(L’Esprit des autres*, chap. VI, sixième édit., 1881, p. 59). [↑](#footnote-ref-135)
136. On nous permettra de préciser : *Art poétique,* vers 8. [↑](#footnote-ref-136)
137. *Andromaque*, acte I, scène i ; acte II, scène ii. [↑](#footnote-ref-137)
138. J’ouvre au hasard, acte III, scène v. « Jupiter : Oui, vous avez raison, etc. » [↑](#footnote-ref-138)
139. Comparez *Iphigénie* et *Les* *Plaideurs*, vous en aurez la preuve. [↑](#footnote-ref-139)
140. P. 28, note. [↑](#footnote-ref-140)
141. Registres des délibérations consulaires de Vienne. [↑](#footnote-ref-141)
142. Il y avait à Vienne, au nord de l’hôpital Saint-Paul, qui était situé sur le quai du Rhône, en face du débouché de l’ancien pont et à 100 mètres de distance environ, deux jeux de paume, l’un dit le grand, et l’autre le petit. Leur emplacement est indiqué par celui de la place actuelle du Jeu de Paume. J’ai remarqué que la troupe de Molière s’est le plus souvent fixée dans les quartiers placés sous le vocable de Saint-Paul, et cette habitude a été si constante que c’est en en tenant compte que j’ai pu diriger utilement mes recherches dans les archives des anciennes paroisses. [↑](#footnote-ref-142)
143. Une famille du nom de La Fontaine sculptait sur des lambris une fontaine jaillissante, ayant le mot *de* à gauche et le mot *La* à droite. Sur une pierre tombale d’un nommé Fillon, on voit figurer dans un écusson tracé au-dessus de la tête, un pilon tenu par une main. [↑](#footnote-ref-143)
144. *Catalogue du musée de Beauvais*, 1865, page 67, no 49. Beauvais a possédé aux XVIe et XVIIe siècles une école de peintres sur verre, et les vitraux d’Engrand-le-Prince sont toujours admirés dans les églises de cette ville. Le vitrail de la famille Pocquelin est du XVIIe siècle, sa facture, ses émaux et le dessin l’indiquent bien, et la comparaison avec les vitraux de cette époque complète cette attribution. [↑](#footnote-ref-144)
145. Dans la séance du 30 décembre 1843. [↑](#footnote-ref-145)
146. *Le* *Moniteur* du 14 janvier annonce que les étudiants et autres individus arrêtés le 6 à Passy ont tous été condamnés. [↑](#footnote-ref-146)
147. Voir *Le Moliériste*, t. III, p. 96 et 292. [↑](#footnote-ref-147)
148. Tome IX, p. 386. [↑](#footnote-ref-148)
149. Delosme de Monchesnay se trompe, il met sur la même ligne deux choses qui ne sont pas du même temps. Mlle Du Parc ne pouvait pas quitter la troupe de Molière avant la clôture de l’année théâtrale 1665-1666, c’est-à-dire le 11 avril 1666, et elle dut y rester jusqu’au 29 mars 1667 qui fut la fin de l’année suivante. *Andromaque* fut jouée le 10 novembre 1667 [↑](#footnote-ref-149)
150. Aux deux citations de Robinet, les frères Parfaict auraient pu ajouter cette apostille, moins connue, de Maïolas de La Gravette :

     À l’hôtel de Bourgogne on joue

     Une pièce que fort on loue,

     De même qu’au Palais-Royal ;

     L’ouvrage est rare et *jovial* ( ?).

     Son seul nom vous le fait comprendre

     (Puisqu’on l’intitule *Alexandre*) ;

     Et, sachant celui de l’auteur,

     Excellent versificateur,

     Qu’on nomme Monsieur de Racine,

     Où la science s’enracine,

     Je crois que vous ne doutez pas

     Qu’il soit plein de force et d’appas. [↑](#footnote-ref-150)
151. Lire le 13 ; le 12 décembre était un samedi et le samedi n’était pas jour de spectacle. [↑](#footnote-ref-151)
152. Je transcris le chiffre 14 d’après la copie des frères Parfaict ; lire 15, qui est la date du dimanche. [↑](#footnote-ref-152)
153. En 1666, ou du moins sous cette date, peut-être donc vers la fin de 1665 et au mois où nous sommes, parut, publié à Paris par la compagnie des libraires, un petit volume in-16 avec ce titre : *Le Grand Alexandre* ou *Porus*, *roi des Indes*, tragédie représentée sur le théâtre royal de l’hôtel de Bourgogne. Pas de nom d’auteur, pas de date de la représentation, titre nouveau et calqué de si près sur celui de la pièce de Racine qu’on pouvait le prendre pour ce titre lui-même ; mais dès la lecture du premier vers, on reconnaissait l’auteur, c’était l’abbé Boyer ; on reconnaissait la pièce, c’était *Porus* ou *la Générosité d’Alexandre*, jouée en 1647, disent les frères Parfaict, imprimée in-4o , chez Toussaint Quinet en 1648.

     Pourquoi toutes ces supercheries ? C’était la prétention du bon abbé Boyer, on le sait bien, que son nom seul portait malheur à ses pièces de théâtre, et qu’on les reconnaîtrait pour des chefs-d’œuvre si l’on ne savait pas qu’elles fussent de lui. Il y aurait peut-être là l’excuse d’un anonyme aussi maladroit que tardif ; mais où est celle du titre changé avec la circonstance aggravante d’un rusé plagiat : *Le grand Alexandre* ou *Porus*, à côté du *Grand Alexandre* et *Porus* ?

     Il y a *et*, il y a *ou*, disent Figaro et le docteur Bartholo, mais Boyer l’avait inventé avant Beaumarchais.

     Est-ce que, par hasard, quelque chose de ces petites finesses n’aurait pas pu servir à cacher le manège de Racine et laissé croire à Molière, peut-être même à Robinet, que l’*Alexandre* mis à l’étude par l’hôtel de Bourgogne était une reprise de l’abbé Boyer ? [↑](#footnote-ref-153)
154. Le sieur de la Thorillière. [↑](#footnote-ref-154)
155. Mlle Du Parc. [↑](#footnote-ref-155)
156. Les sieurs du Croisy et Hubert. [↑](#footnote-ref-156)
157. La rectification n’a été faite qu’à moitié, et nous voyons, à quelques mètres de distance, *deux* maisons natales (c’est trop pour la coutume !), celle de la rue du Pont-Neuf (1620), celle de la rue Saint-Honoré (1622) ! Que doivent penser les étrangers, qui visitent Paris, de cette singulière mystification ?

     G. M. [↑](#footnote-ref-157)
158. C’est seulement en 1692 que le libraire lyonnais J. Lions, réimprimant le texte de 1682, y joignit, le premier, un portrait de l’auteur, mais si maussade et d’une gravure si défectueuse que les traits en sont à peu près méconnaissables. Mais comme il a été regravé avec assez de soin par Daucher pour l’impression italienne publiée sous la rubrique de Lipsia, 1698, il est facile de constater que son absolue dissemblance avec les types Nolin et Audran est bien faite pour lui enlever toute créance. [↑](#footnote-ref-158)
159. Vaut-il la peine de citer ici, pour être complet, quelques figures sans grande originalité de Riffaut, et même les estampes, au dessin lâche et d’une élégance un peu banale, exécutées par Staal pour les éditeurs Garnier ? [↑](#footnote-ref-159)
160. *L’Odéon*, par P. Porel et G. Monval, t. II, p. 187. [↑](#footnote-ref-160)
161. Auteur de la Bibliographie polonaise du XIXe siècle, d’où sont extraites la plupart des indications données par M. P. Lacroix dans sa *Bibliographie moliéresque* (2ème édit., p. 191-196). [↑](#footnote-ref-161)
162. *Elomire Hypocondre*, acte I, scène iii. [↑](#footnote-ref-162)
163. Nîmes, Venis Belle, 1809, in-8. [↑](#footnote-ref-163)
164. Andrieux, en 1808. [↑](#footnote-ref-164)
165. Sainte-Foix, en 1769. [↑](#footnote-ref-165)
166. Histoire de l’art, t.1, p. 315. [↑](#footnote-ref-166)
167. S. 1., chez l’hermite de Paris, à la correction fraternelle, in-8 de p. [↑](#footnote-ref-167)
168. Voir les récents articles de notre collaborateur M. Sarcey au *XIXe siècle*. [↑](#footnote-ref-168)
169. 2 volumes in-18, chez Hetzel, 18, rue Jacob. [↑](#footnote-ref-169)
170. 1 vol. in-18, Paris, P. Ollendorf. Prix, 2 fr. [↑](#footnote-ref-170)
171. 1 vol. in-18, Paris, P, Ollendorf. Prix, 1 fr. [↑](#footnote-ref-171)
172. Onze semaines et quatre jours. [↑](#footnote-ref-172)
173. Cette restriction assez vague peut encore s’interpréter autrement. [↑](#footnote-ref-173)
174. Quoique monsieur de Périgny

     Ait rendu du ballet la beauté sans seconde…

     Dit Subligny dans sa *Muse Dauphine*, 17 février 1666. [↑](#footnote-ref-174)
175. Voir ci-dessus, p. 157 et 179. [↑](#footnote-ref-175)
176. Né en 1610, mort en 1690. [↑](#footnote-ref-176)
177. Série *Ducs et pairs de France* : article Montausier. [↑](#footnote-ref-177)
178. Il offre quelques ressemblances avec une note de Saint-Simon sur le duc et la duchesse de Montausier, qui forme, sans indication de source, le Ve appendice du livre de M. Amédée Roux : *Un misanthrope à la cour de Louis XIV. Montausier*, *sa vie et son temps*. (1 vol, in-8o , Paris, Didier et Durand, 186o), mais il est beaucoup plus précis et circonstancié. [↑](#footnote-ref-178)
179. Lisez : 1668, le grand dauphin étant né le 1er novembre 1661, à Fontainebleau. [↑](#footnote-ref-179)
180. En novembre. [↑](#footnote-ref-180)
181. En septembre 1668. [↑](#footnote-ref-181)
182. La première représentation avait eu lieu le vendredi 4 juin 1666. [↑](#footnote-ref-182)
183. Il y avait eu voyage à Saint-Germain du 1er décembre 1666 au 20 février 1667 ; celui dont il est ici question ne fut que de cinq jours (du 2 au 7 novembre 1668), et le *Registre de La Grange,* qui mentionne *George Dandin* trois fois et une fois L’*Avare,* ne parle pas du *Misanthrope*. [↑](#footnote-ref-183)
184. On connaît, par les vers de Chapelle au marquis de Jonsac, le souper de neuf couverts à la Croix de Lorraine, qui réunit Chapelle, le chevalier « Qu’importe », le comte de Lignon, La Porte, l’abbé du Broussin, du Toc, des Barreaux, de la Mothe (le frère de François Le Vayer), enfin Molière,

     Molière, que bien connaissez,

     Et qui vous a si bien forcés,

     Messieurs les coquets et coquettes,

     Les suivait et buvait assez

     Pour, vers le soir, être en goguettes. [↑](#footnote-ref-184)
185. Ne serait-ce pas là l’origine de la fameuse légende de l’*En cas de nuit,* dans laquelle, avec le temps, M. de Montausier aurait fini par devenir le Roi lui-même ? [↑](#footnote-ref-185)
186. On cherchait à irriter M. de Montausier contre Molière, en « lui faisant entendre que Molière l’avait pris pour modèle en faisant la fameuse comédie du Misanthrope. Mais il répondit toujours : Je n’ai garde de vouloir du mal à Molière, il faut que l’original soit bon, puisque la copie est si belle. Le seul reproche que j’aie à lui faire, c’est qu’il n’a pas imité parfaitement son modèle ; je voudrais bien être comme son misanthrope, c’est un honnête homme » (Anecdote sur le duc de Montausier, citée par M. Roux). [↑](#footnote-ref-186)
187. Epitre *sur la Paresse*. [↑](#footnote-ref-187)
188. Acte II, scène v ; voy. l’édition de Molière de la collection dite des *Grands écrivains* (Despois et Mesnard), t. III, p. 198 et note 2. [↑](#footnote-ref-188)
189. Acte III, scène v, et acte IV scène v, t. IV, p. 469 et 498 de l’édit, citée. Sans parler de la Satire VIII, sur l’*Importun,* qu’il mit largement à profit pour *Les Fâcheux ;* voy. la même édition, t. III, p. 8, et le commentaire de la pièce, *passim*. [↑](#footnote-ref-189)
190. T. II, p. 147-150. Sainte-Beuve est du même avis ; il dit expressément : « Pour moi, Macette est déjà Tartuffe. » (*Tableau de la poésie* *française au XVIe siècle,* édit. Troubat, 1876, t. I, p. 233.) [↑](#footnote-ref-190)
191. « Le discours de Macette à la jeune fille qu’elle catéchise, dit M. Lenient, se retrouve tout entier, mot pour mot, dans la déclaration de Tartuffe à Elmire. » (p. 149). Nous croyons toutefois que M. Lenient va trop loin en disant : « La pauvrette qui l’écoute s’étonne, hésite, balbutie, va céder peut-être, lorsque l’apparition de l’amant, comme celle d’Orgon dans Tartuffe, vient, par un coup de théâtre subit, précipiter le dénouement. La scène était toute construite ; Molière n’a eu qu’à la prendre, et, malgré son génie, il l’a imitée, égalée, si l’on veut, mais non surpassée. »

     En revanche, M. Paul Mesnard (t. iv, p. 349 de son édition) refuse trop à Régnier : « Ce n’est assurément pas assez (les deux passages cités plus haut) pour trouver dans Macette le moindre germe de *Tartuffe*. » [↑](#footnote-ref-191)
192. Nous laissons de côté, bien entendu, dans cette comparaison, l’édition Eug. Despois et Paul Mesnard, qui n’est pas encore terminée. [↑](#footnote-ref-192)
193. *Le Malade imaginaire*, acte II, scène v. [↑](#footnote-ref-193)
194. Nous citons d’après l’édition in-12 de M. Alphonse Pauly, t. VIII, p. 177. [↑](#footnote-ref-194)
195. *Œuvres de Molière,* t. VIII, p. 422. — Ce n’est pas précisément au début de la dissertation, mais assez avant, à la page 24. Voici le titre exact de cette plaquette : *Troisième dissertation concernant le poème dramatique*, *en forme de remarques sur la tragédie de Mr Corneille intitulée Œdipe et de réponse à ses calomnies*. Paris, Dubreuil et Collet, 1663, in-12 (Bibliothèque de la Comédie française). [↑](#footnote-ref-195)
196. Sainte-Beuve, *Causeries du lundi*, t. I, p. 93 : « La prose française, qui avait fait sa classe de grammaire avec Vaugelas et sa rhétorique avec Balzac, s’émancipa tout d’un coup et devint la langue du parfait honnête homme avec Pascal. » [↑](#footnote-ref-196)
197. *Œuvres de Molière*, première édition, t. VII, p. 221. [↑](#footnote-ref-197)
198. *Œuvres* de Régnier, édition Courbet, in-8, 1875, p. 4. [↑](#footnote-ref-198)
199. Voir le *Molière-Hachette,* t. V, p. 467, au 1er renvoi, et *L’Intermédiaire* du 25 décembre 1881. [↑](#footnote-ref-199)
200. Var. Me force à la Satire. [↑](#footnote-ref-200)
201. Voilà Rasius et Baldus ! « Je vois votre chagrin et que, par modestie… »*,* dira bientôt Molière au « troisième gredin ». G. M. [↑](#footnote-ref-201)
202. Var. Le Censeur sans argent. [↑](#footnote-ref-202)
203. Var. Là Frantaupin l’assiste. [↑](#footnote-ref-203)
204. Var. On les donne à Paris. [↑](#footnote-ref-204)
205. Var. Comme on donne à la Cour. G. M. [↑](#footnote-ref-205)
206. Ami de Molière, et bientôt son compère, ayant tenu son dernier enfant sur les fonts avec la fille de Mignard (1er octobre 1672).

     G. M. [↑](#footnote-ref-206)
207. *Registre de La Grange*, page 36. [↑](#footnote-ref-207)
208. *Vie de M. de Molière,* 1705, in-8, p. 48 à 50. [↑](#footnote-ref-208)
209. Mais, cher collaborateur, n’est-il pas permis de penser que, si M. de Soyecourt ne devint grand-veneur qu’en 1670, il pouvait être grand chasseur devant l’Etemel dès 1661 ? [↑](#footnote-ref-209)
210. N’oublions pas que Louis XIV avait alors vingt-deux ans. G. M [↑](#footnote-ref-210)
211. M. de Soyecourt mourut à Paris le 12 juillet 1679. Il fut inhumé d’abord aux Grands-Augustins, puis transporté dans le chœur de la chapelle de Tilleloy, en Picardie. [↑](#footnote-ref-211)
212. Voir ci-dessus, p. 113, 157, 179, 215 et 246. [↑](#footnote-ref-212)
213. Voy. le premier *Mercure galant*, publié par de Vizé. [↑](#footnote-ref-213)
214. M. Paul Lacroix les a signalées sous le no 215 de sa *Bibliographie moliéresque*, 2e édition, p. 55, comme imprimées à la page 201 de la 1ère partie des *Délices*, édition de 1666, in-12. [↑](#footnote-ref-214)
215. Il y a encore à la Chambre [du Roi] deux porte-chaises d’affaires, servants six mois ; 600 liv. de gages payés sur les Menus », c’est-à-dire sur la caisse des *Menus plaisirs ;* on comprend pourquoi. Chacune de ces deux charges, en 1789, se vendait 15000 liv. en cas de transmission. [↑](#footnote-ref-215)
216. « *Abé*. Il y a des gens qui assurent que l’abé est un homme qui vit de l’autel et n’en approche point On dit : un vertueux, un saint abé. Ces dernières qualités sont assez rares ; mais celles-ci sont, par malheur, plus ordinaires : abé fainéant, mou, ignorant, délicat, voluptueux, galant, éveillé, gaillard, amoureux, etc.

     *Abondance*. Vin où il y a beaucoup d’eau. Tant qu’on boit de l’abondance, on ne se brûle pas le foie, et charitablement on doit croire que c’est dans cette vue que M. Gratien et autres gens qui tiennent pension font boire de l’abondance à leurs pensionnaires grands et petits.

     *Absurde*. Il signifie sot, ridicule, impertinent… Le Sr abé Maumenet est si fier et si vain qu’il est absurde.

     *Académiste*… Chaque académiste, lorsqu’il est un pieu habile, a tôt ou tard 5 ou 6,000 livres de rente, tandis que le pauvre Amelot de La Houssaye ne gagne que des poux à faire traduction sur traduction.

     *Actionner.* Terme de Palais. François Hérard, de Vitry, est un coquin que l’avarice oblige tous les jours d’actionner ses meilleurs amis.

     *Bâti, mal bâti*… Varillas est très mal bâti… »

     Etc., etc. [↑](#footnote-ref-216)
217. Vous êtes un méchant diable, monsieur Rochefort, qui faites « l’innocent », comme disent les bonnes gens. Vous n’êtes pas sans avoir lu que Molière a traduit, précisément en prose et vers, de nombreux passages du *De Rerum Naturâ* de Lucrèce ; vous êtes fort au courant des transformations du *Tartuffe*, et vous savez que *Le* *Misanthrope* est inscrit quelque part sous le titre de *L’Atrabilaire amoureux*. [↑](#footnote-ref-217)
218. Saint-Sulpice d’Izon et Cameyrac (aujourd’hui département de la Gironde), à 19 kil. de Bordeaux. [↑](#footnote-ref-218)
219. Drouin (Jean-Jacques-François), né à Paris, le 1er octobre 1716, débuta en 1744, après avoir couru la province et appartenu à l’Opéra-Comique.

     Mme Drouin, sa femme, jouait les rôles de suivantes et les caractères.

     Enfin, la femme du fameux Préville était une demoiselle Drouin, sœur et belle-sœur des précédents. [↑](#footnote-ref-219)
220. *Marivaux*, *sa vie et ses œuvres*, d’après de nouveaux documents, avec deux portraits et deux fac-simile, par Gustave Larroumet. Paris, librairie Hachette, 1882, in-8. L’académie vient d’accorder à ce livre le 1er prix Montyon. [↑](#footnote-ref-220)
221. D*’Alembert*, cité par M. Larroumet. [↑](#footnote-ref-221)
222. « Je ne sais point créer, a-t-il dit de lui-même ; je sais seulement surprendre en moi les pensées que le hasard me fait naître ; et je serais fâché d’y mettre rien du mien » (*Le* *Spectateur français*). [↑](#footnote-ref-222)
223. On doit à M. E. Boully une excellente édition classique de *L’Avare*, récemment publiée à la librairie Eugène Belin. [↑](#footnote-ref-223)
224. Voyez *Le* *Temps* du 5 mars 1883 et le *Gil Blas* du 16. — *Voyez* aussi, dans *Le* *Journal des Débats* du 5, la spirituelle boutade de M. J.-J Weiss. [↑](#footnote-ref-224)
225. Voyez, aux t. IX et X des *Causeries du lundi*, p. 318 et suiv., 497 et suiv., les deux rapports rédigés par Sainte-Beuve, au nom de la commission chargée de rechercher « l’ouvrage dramatique, représenté avec succès pendant le cours de l’année, sur le Théâtre-Français, et qui sera jugé avoir le mieux satisfait à toutes les conditions désirables d’un but moral et d’une exécution brillante. » En 1853, la commission ne trouva rien à couronner ; en 1854, elle dut se contenter de *L’Honneur et l’argent*, de Ponsard, et de *L’Honneur de la maison*, de Battu et Desvignes. Il est piquant de voir le grand critique devenu rapporteur se servir delà phraséologie administrative pour démontrer la complète et fatale stérilité de l’institution ministérielle. [↑](#footnote-ref-225)
226. Malgré certains passages de ses préfaces, où il sacrifiait nécessairement soit aux préjugés, soit aux nécessités du temps. [↑](#footnote-ref-226)
227. Voyez, dans la *Revue des Deux-Mondes* du 15 avril 1879, l’ingénieuse charmante étude de M. C. Martha sur *La* *Moralité dans l’art*. On y trouverait la solution de ce problème si souvent agité des rapports de l’art et de la morale, s’il était possible de résoudre jamais une question que les philosophes de tous les temps ont reprise et que l’on discutait déjà autour de Périclès et d’Aspasie. [↑](#footnote-ref-227)
228. C.-J. Jeannel, *La* *Morale de Molière*, Paris, Thorin, 1867. Le livre est timide, incomplet, souvent d’un style déclamatoire, mais utile, en somme, et agréable à lire. Au même point de vue orthodoxe, mais avec un tout autre talent, M. de Laprade a repris la question dans ses *Essais de critique idéaliste*, Paris, Didier, 1882, pour arriver à peu près aux mêmes conclusions. [↑](#footnote-ref-228)
229. Voyez cette distinction, très nettement et très spirituellement établie par Saint-Marc-Girardin, — un maître déjà vieux, mais toujours un maître de la critique, dans son *Cours de littérature dramatique*, t. I, p. 264 et suiv. [↑](#footnote-ref-229)
230. Voyez la préface d’*Une visite de noces* dans le tome V du *Théâtre complet*. [↑](#footnote-ref-230)
231. Acte IV, scène iv. [↑](#footnote-ref-231)
232. La Fontaine dit expressément, dans des vers bien connus (Lettre à Maucroix, 22 août 1661), après la première représentation des *Fâcheux :*

     Nous avons conclu d’une voix.

     Qu’il [Molière] allait ramener en France

     Le bon goût et l’air de Térence.

     Plaute n’est plus qu’un plat bouffon.

     C’est encore Térence que Boileau cite comme le type du génie comique dans les stances sur *L’Ecole* *des Femmes*. Quant à Molière lui-même, il pensait comme ses deux amis ; les auteurs de la *Préface* de 1682 disent, au sujet de Térence : « Il l’avait choisi comme le plus excellent modèle qu’il eût à se proposer. »(Edit. Georges Monval, p. xxii). [↑](#footnote-ref-232)
233. Dans notre siècle même, cette crainte des doctrines de Lucrèce valut au grand poète une singulière exclusion. Lorsque, sous la Restauration, Lemaire soumit à Louis XVIII le plan de sa collection des classiques latins, le roi en effaça Lucrèce, qui dut attendre jusqu’en 1838 pour y être réintégré. [↑](#footnote-ref-233)
234. « Il fut fort bon humaniste. […] L’inclination qu’il avait pour la poésie le fit s’appliquer à lire les poètes avec un soin tout particulier ; il les possédait parfaitement. » (*Préface* de 1682, édit, citée, *ibid*.). [↑](#footnote-ref-234)
235. Voyez notamment la Notice du *Dépit amoureux*, par Eug. Despois, dans le *Molière* de la collection des *Grands écrivains*, t, I, p. 384-85. [↑](#footnote-ref-235)
236. *Odes*, III, 9. [↑](#footnote-ref-236)
237. VIII, 1-5, 8-13. — Nous renvoyons, pour cette citation et les suivantes, à la traduction de M. Rostand ; elle aura le double mérite de donner un vrai poète pour guide dans la lecture de deux grands poètes et de dispenser le lecteur et nous-mêmes de la prosaïque version que nous serions obligé de lui offrir. À vrai dire, nous ne connaissons pas une vraiment bonne traduction en prose de Catulle. Nous citons aussi le latin d’après l’excellent texte établi par M. Benoist pour M. Rostand. [↑](#footnote-ref-237)
238. Acte IV, scène iii. [↑](#footnote-ref-238)
239. LV, 3-6. [↑](#footnote-ref-239)
240. Scène II. [↑](#footnote-ref-240)
241. On ne péchait pas alors, même chez les Jésuites, par excès de pruderie dans l’étude de l’antiquité, et les éditions expurgées du P. Jouvency sont postérieures à Molière. [↑](#footnote-ref-241)
242. LXII, 57-66. [↑](#footnote-ref-242)
243. Acte II, scène v. [↑](#footnote-ref-243)
244. XI, 17-19. [↑](#footnote-ref-244)
245. Acte I, scène ii. [↑](#footnote-ref-245)
246. XCII, 3-4, LXXXVII, 4-8, LXXXV. [↑](#footnote-ref-246)
247. Acte I, scène ii. [↑](#footnote-ref-247)
248. XXII, 1-3, 9-11, 14-15. [↑](#footnote-ref-248)
249. Acte II, scène v. [↑](#footnote-ref-249)
250. XLIV, 21. [↑](#footnote-ref-250)
251. Scène XV. [↑](#footnote-ref-251)
252. V, 1-6. [↑](#footnote-ref-252)
253. Acte I, scène v. [↑](#footnote-ref-253)
254. II ; voyez aussi la pièce suivante, sur la mort du moineau, 5-10. [↑](#footnote-ref-254)
255. Scène X. [↑](#footnote-ref-255)
256. LXIV, 340 et suiv. [↑](#footnote-ref-256)
257. Acte I, scène iii. [↑](#footnote-ref-257)
258. XXII, 15-16. [↑](#footnote-ref-258)
259. Voyez, à ce sujet, une maîtresse page de Sainte-Beuve, *Portraits littéraires,* t. II, p. 27-29. [↑](#footnote-ref-259)
260. Il y a du Musset chez lui ; voyez, de M. E. Rostand, un ingénieux parallèle entre les deux poètes, *Catulle et Alfred de Musset*, broch. in-8. Paris, Hachette, 1877. [↑](#footnote-ref-260)
261. Voyez encore Sainte-Beuve, ouvrage cité, p. 37-39. [↑](#footnote-ref-261)
262. Paris, Reinwald, 1880. [↑](#footnote-ref-262)
263. T. II, p. 578 de l’édition Réveillé-Parise. [↑](#footnote-ref-263)
264. Guy-Joly, qui rapporte ce fait, cite un cas analogue observé à Nantes vers la même époque :

     « II y eût aussi du bruit au sujet du meurtre d’un des Gentils-hommes de M. de Beaufort, nommé Saint-Eglan… Le corps d’un des misérables assassins qui furent exécutés ayant été abandonné aux chirurgiens, on lui trouva toutes les parties transposées, *le coeur et la rate au côté droit*, *et le foie au côté gauche* ; ce qui fut remarqué comme une chose fort extraordinaire, quoiqu’elle ne soit pas sans exemple, puisque dans le même temps à peu près, on trouva *la même conformation* dans le corps d’un Chanoine de Nantes. »

     Sous l’année 1650.

     [*Mémoires de Guy-Joly*, Rotterdam, héritiers de Leers, 1718, 2 vol. in-12, t. Ier, p. 115-116.] G. M. [↑](#footnote-ref-264)
265. Il est cependant hors de doute que Molière fit, en décembre 1665, une grave maladie, dont il pensa mourir. N. D. L. R. [↑](#footnote-ref-265)
266. Ne semble-t-il pas que Cléante, dans *Tartuffe*, en faisant le portrait d’Orgon, esquisse d’avance un premier jet du portrait d’Alceste :

     Les hommes, la plupart, sont étrangement faits !

     Dans la juste nature on ne les voit jamais ;

     La raison a pour eux des bornes trop petites :

     En chaque caractère ils passent ses limites.

     Et la plus noble chose, ils la gâtent souvent,

     Pour la vouloir outrer et pousser trop avant. [↑](#footnote-ref-266)
267. J’ai feuilleté ce *Nouveau Cabinet*, avec l’espoir secret d’y découvrir le sonnet d’Oronte, que Molière a sans doute pris tout fait quelque part. Mais je ne l’y ai point trouvé. Il eût cependant figuré convenablement dans ce plat recueil, où j’ai noté par trois fois le nom de *Célimène*, dans un rondeau, dans une élégie et dans une chanson. Est-ce là que Molière l’a pris ? [↑](#footnote-ref-267)
268. Dédié au Roy : impression fort belle et frontispice par Mignard. [↑](#footnote-ref-268)
269. Cet exemplaire rarissime, que nous avons trouvé à la Bibliothèque nationale, est aux armes de France. — Il ne porte même pas le nom de Pinchesne. — L’exemplaire de la Bibliothèque de l’Arsenal contient cette note manuscrite : « Ces poésies sont attribuées au sieur de Pinchesne. » [↑](#footnote-ref-269)
270. *Poésies mêlées du sieur de Pinchesne, dédiées à monseigneur le duc de Montausier, gouverneur de monseigneur le dauphin*, à Paris, chez André Cramoisy, rue de la vieille Boucherie, au sacrifice d’Abraham, 1672, in-4, avec privilège du roi.

     L’exécution typographique de ce volume est des mieux réussies. Le frontispice est de Mignard. [↑](#footnote-ref-270)
271. Pinchesne était la bonté même. On se demande pourquoi il s’est acharné de la sorte après Montmaur, quand il se montre si patient avec Despréaux qu’il appelle son ami et qu’il gratifie d’un exemplaire de ses « Poésies héroïques. » Il est vrai que plus tard, poussé à bout par les persécutions du pédant du Parnasse, il décoche contre lui (1677) l’*Eloge du Satirique français* qui n’est encore que l’œuvre d’un bon homme. [↑](#footnote-ref-271)
272. Amours et poésies chrétiennes de M. de Pinchesne, a Paris, chez André Cramoisy, rue de la Vieille Boucherie, au sacrifice d’Abraham, 1674, in-4, avec privilège du roi. [↑](#footnote-ref-272)
273. Jamais Molière n’avait mis dans la farce plus d’entrain et plus de verve, ni pris plus hardiment ses coudées franches entre le comique d’imagination et la vérité comique. Tout est de maître dans *Le* *Médecin malgré lui*, et Sganarelle querellé par sa femme, qu’il finit par bâtonner, suivant l’ordinaire, avec sa tranquillité gouailleuse, et Martine qui ne souffre pas qu’on la défende quand son mari lui fait l’honneur de la battre, et le voisin Robert qui s’attire d’être gourmé des deux parts pour avoir indiscrètement voulu mettre le doigt entre l’arbre et l’écorce, autant de scènes que tout le monde sait comme les contes de l’enfance. Et tant de mots retenus dès le premier jour : « Voilà du bois qui est salé comme tous les diables. — Il y a fagots et fagots. — Médecin vous-même. — Et le "chapitre des chapeaux." — Et : Il ne faut pas qu’elle meure sans l’ordonnance du médecin. — Qui est ce sot-là qui ne veut pas que sa femme soit muette ? — Vous n’entendez pas le latin ? — Non. — Cabricias arci Thuram, etc. — Voilà ce qui fait que votre fille est muette. — Nous avons changé tout cela. — Vous n’êtes pas malade ? Que diable ne le dites-vous donc ? » Et le reste. Quand on se récrie sur le mauvais goût du public en surfaisant le succès du *Médecin malgré lui*, on ne prend pas garde à une chose : c’est que *Le* *Médecin malgré lui* est un chef-d’œuvre dans son genre, comme *Le* *Misanthrope* en est un dans le sien, et on a l’air d’oublier que la petite pièce n’est pas moins de Molière que la grande. [↑](#footnote-ref-273)
274. Cette édition de Molière avait été commencée par Eugène Despois, un des critiques les plus instruits et les plus délicats, lorsque la Révolution de 1789 n’était pas en jeu avec lui ; M. Despois est mort après la publication du 3e volume de son édition, qui est continuée par le plus digne de succéder à M. Despois, par M. Paul Mesnard, l’auteur de l’incomparable édition des *Œuvres* de Racine, publiée aussi dans la collection des *Grands écrivains*. [↑](#footnote-ref-274)
275. Livre IV, chapitre VII, Noblesse de Fœneste, et en suite discours de Renardière. [↑](#footnote-ref-275)
276. *Les Poètes français*, tome II, page 446. Chez Hachette. [↑](#footnote-ref-276)
277. Oh ! Qu’il est dur d’avoir affaire à un impertinent ! [↑](#footnote-ref-277)
278. Que l’odeur dans le fruit n’est pas accident. [↑](#footnote-ref-278)
279. La frénésie est en effet une certaine aliénation d’esprit, la fureur d’un dément. [↑](#footnote-ref-279)
280. Boursault. *Lettres nouvelles*, pages 65 et 432. Ces lettres sont aussi divertissantes que les *Lettres de respect*, *d’obligation et d’amour,* du même auteur, sont ennuyeuses. Les plus salées sont toujours adressées à l’évêque de Langres. Boursault s’y pique de faire passer leurs gravelures en faveur de la forme : « N’est-il pas vrai, Monseigneur, que la gentillesse de l’expression ôte la saleté de la chose et qu’on n’est pas fâché d’entendre dire une ordure dite avec délicatesse ? » Et Monseigneur lui répond : « Je vous donne l’absolution par avance de tout ce que vous y mettrez. » [↑](#footnote-ref-280)
281. On y remarquera une curieuse ressemblance d’accent avec l’apologie de Camille Desmoulins dans *Le* *Vieux Cordelier.* Du reste, le Père Garasse et le Père Duchène, contre qui Camille se débat, parlent exactement la même langue. Les divers fanatismes n’en auront jamais qu’une. [↑](#footnote-ref-281)
282. M. Henriquel-Dupont, de l’Institut, termine en ce moment la gravure en taille-douce de ce beau portrait, dont la *Gazette des beaux-arts* a déjà publié une remarquable eau-forte par M. Gilbert. [↑](#footnote-ref-282)
283. J’ai trouvé un Antoine *Marcoureau* à Sens en 1630, témoin du mariage d’Abraham Mitallat ; je publierai l’acte prochainement. [↑](#footnote-ref-283)
284. Le 2 avril 1653, Beaulieu est *à* Bruxelles, dans la troupe du prince d’Orange. [*Note communiquée par M. Faber*, *de Bruxelles*). [↑](#footnote-ref-284)
285. C’est en le voyant dans ce rôle que Louis XIV aurait dit que « Brécourt ferait rire une pierre ! » [↑](#footnote-ref-285)
286. Brécourt a-t-il dessiné *lui-même*, comme l’avance M. P. Lacroix *(Bibliographie moliéresque,* 2e édit. p. 75, no 241) les décorations et scènes de sa *Noce de Village*, gravées par P. Le Potre ?

     Ce dernier était-il parent de Jean et d’Antoine Le Paultre ? [↑](#footnote-ref-286)
287. Quel est le Brécourt qui, cette année et la suivante, fournissait des pierreries pour les costumes des divertissements de Chambord ? [↑](#footnote-ref-287)
288. Voir le tome VII des *Archives de la Bastille* de M. Ravaisson, p.59 et 71. [↑](#footnote-ref-288)
289. Voir l’explication de son retour en France donnée par les frères Parfaict (tome VIII, p. 406). [↑](#footnote-ref-289)
290. Mémoires manuscrits de M. de Tralage. — Ce passage, reproduit par les frères Parfaict (VIII, 407) ne se trouve pas dans le choix donné par le bibliophile Jacob à la *Nouvelle collection moliéresque*. [↑](#footnote-ref-290)
291. Brécourt jouait supérieurement Harpagon, Pourceaugnac, etc. Il créa, dit-on, l’Antiochus de *Bérénice.* [↑](#footnote-ref-291)
292. Comme ayant épousé Madeleine Jannequin de Rochefort, nièce de la femme de Brécourt. [↑](#footnote-ref-292)
293. André Hubert, ancien camarade de Brécourt au théâtre du Marais, l’avait remplacé au Palais-Royal à Pâques 1664. [↑](#footnote-ref-293)
294. Lundi 8 février 1627, mariage, à Montargis, de Charles Moullin, marchand tanneur, et de Renée Desurlis, tous deux de cette paroisse. [↑](#footnote-ref-294)
295. 20 février 1623, mariage d’Estienne Brethonnet et de Jeanne Lesguillon. — 19 août 1624, mariage de Gaspard Lesguillon et de Marie Legros. — 23 janvier 1634, baptême d’Estienne Lesguillon, fils de Hierosme Lesguillon et de Marie Coliar ; marraine, Jeanne Lesguillon. (Etat Civil de Montargis). [↑](#footnote-ref-295)
296. Sa dernière quittance de pension est datée du jour même de sa mort, et signée d’elle ; mais on lit au bas : « *payé à Mlle Rochefort*. » (Archives de la Comédie-Française). [↑](#footnote-ref-296)
297. Modeste Mignon. [↑](#footnote-ref-297)
298. Puisque le présent article nous ramène à l’édition de M. Livet, nous prierons notre collaborateur de vouloir bien nous dire comment on peut chanter la chanson d’Alceste sur la musique qu’il a fait graver à la page 227, musique qui n’a aucun rapport avec l’air consacré par la tradition.

     G. M. [↑](#footnote-ref-298)
299. Fils d’Esprit de Raymond et frère de Françoise. [↑](#footnote-ref-299)
300. 1667 ; « chez l’auteur, proche le Pont-Neuf, en la rue Neuve-de-Guénéguaud. » [↑](#footnote-ref-300)
301. L’auteur de l’étude qu’on va lire, M. Gustave Larroumet, n’est pas un inconnu pour les lecteurs du *Moliériste*. On lui doit ce savant travail sur *Marivaux*, *sa vie et ses œuvres* (Hachette, in-8o , 1883), auquel l’Académie française décernait récemment le premier prix Montyon et dont M. Emile Boully a rendu compte dans notre livraison d’avril dernier. Il a donné aussi dans le *Moliériste* des études remarquées sur *La Versification et le style de Molière*, *La Morale de Molière*, *Molière et Catulle*, *Molière et Mathurin Régnier*, etc., signées simplement de l’initiale L… Il va faire paraître incessamment, à la librairie Garnier frères, une édition des *Précieuses ridicules* dans laquelle on retrouvera le morceau dont nous offrons aujourd’hui la primeur, et qui fera suite à ses précédentes éditions des deux premiers chefs-d’œuvre de Corneille et de Racine, *Le* *Cid* et *Andromaque.* L’année, du reste, est bonne pour *Les* *Précieuses ridicules* : notre collaborateur M. Ch,-L. Livet vient d’en faire paraître, à la librairie Paul Dupont, (avec *Les* *Femmes savantes)* une édition dont nous parlons ci-après. (N. D. L. R.) [↑](#footnote-ref-301)
302. Nous adoptons, pour la division des scènes, les indications de l’édition originale. [↑](#footnote-ref-302)
303. Voy. Cailhava, *Études sur Molière*, p. 40. [↑](#footnote-ref-303)
304. On sait que Mlle des Jardins, plus connue sous le nom de Mme de Villedieu, fit paraître, peu de temps après la représentation de la pièce, un *Récit en prose et en vers de la farce des Précieuses*, plein de curieux détails sur ce qu’on pourrait appeler « le premier état » des *Précieuses ridicules*. Ce récit a été réimprimé par Ed. Fournier dans les *Variétés historiques et littéraires* de la Bibliothèque elzévirienne, par E. Despois dans son édition des *Œuvres de Molière*, et par M. Paul Lacroix dans sa *Nouvelle collection moliéresque.* [↑](#footnote-ref-304)
305. On vient de voir le titre que lui donnait Mlle des Jardins, d’accord en cela avec les contemporains. [↑](#footnote-ref-305)
306. Bensserade. Ballet de *Psyché* ou de la *Puissance de l’Amour*, dansé par le Roi le 16 janvier 1656. Le Roi, dans la seconde entrée, représentait le Printemps entouré de quatre Nymphes, qui étaient la duchesse de Mercœur, la duchesse de Créquy, Mlle Mancini, Mlle Manneville, et Bensserade, continuant un rôle qu’il est inutile de qualifier, chuchotait à l’oreille de la nièce de Mazarin :

     Donnez à quelques uns des regards favorables,

     Et ne leur fermez pas l’oreille, au nom de Dieu !

     (Au nom de Dieu ! est singulièrement placé ici).

     Les plaintes qu’on vous fait sont fort considérables,

     Jointes à des soupirs qui *partent de bon lieu.* [↑](#footnote-ref-306)
307. Cyrus, le Roi. — Mandane, M. Raynal. — Polexandre, le marquis de Villeroy, — Alcidiane, le marquis de Mirepoix. — Theagène, M. Beauchamp. — Chariclée, le sieur La Pierre. [↑](#footnote-ref-307)
308. Voir *Le* *Moliériste* de février 1884, page 342. C’est par erreur que M. Loquin avait pris à partie M. Paul Mesnard, l’auteur des remarquables notices du Molière-Hachette. Les notes étant de M. A. Desfeuilles, c’est à M. Desfeuilles qu’il appartenait de répondre. [↑](#footnote-ref-308)
309. Il n’y changeait qu’un vers, mettant, au lieu de « Je dirais au roi Henri, » — « Je lui dirais grand’merci. » [↑](#footnote-ref-309)
310. Voici l’appréciation à laquelle M. Paul Lacroix fait allusion :

     « L’amateur qui a pris la responsabilité de cette publication paraît s’être donné pour emploi dans le monde de couper la queue des chiens d’Alcibiade, de les faire aboyer et de faire ainsi quelque bruit autour de son nom ; nous croyons prudent de parler de ses deux volumes seulement quand il nous aura dit où est le manuscrit qu’il a reproduit, quelle en est l’histoire et où l’on peut l’examiner. Jusqu’à ce qu’il ait donné ces renseignements, que nous réclamons de sa probité littéraire, nous croirons à une mystification. »

     Ch.-L. L.

     (*Le Livre* du 10 février 1884, p. 101). [↑](#footnote-ref-310)
311. Voir aussi l’appendice à la *Correspondance* entre Boileau et Brossette, publié par A. Luverdet (Paris, Téchener, in-8o ), p. 523. [↑](#footnote-ref-311)
312. Note de M. P. Lacroix : Le comte Loménie de Brienne, dans un manuscrit autographe qui est conservé à la Bibliothèque de l’Arsenal, a copié de sa main la lettre ou dissertation sur *Joconde*, en disant que La Fontaine passait pour en être l’auteur. [↑](#footnote-ref-312)
313. Ce manuscrit a été déjà bien étudié, bien fouillé, bien épluché ; mais nous ne nous étonnons pas que les observations et les notes de Loménie aient échappé aux investigations des savants explorateurs qui nous ont précédé. La copie du prisonnier de Saint-Lazare (elle date en effet de sa réclusion dans ce couvent) est un véritable fatras ; elle se trouve coupée en deux tronçons par l’insertion d’autres pièces, et les remarques de Loménie, à peine séparées du texte par des parenthèses, se trouvent comme noyées dans cette copie à moitié tronquée et souvent peu lisible. [↑](#footnote-ref-313)
314. En effet, La Fontaine fit partie de la maison d’Henriette d’Angleterre ; Bouillon fut-il attaché au service de cette princesse, comme le dit Loménie de Brienne ? En tout cas, « il mourut, suivant l’expression de M. Taschereau, secrétaire de Monsieur, » ou mieux, de feu Monsieur. [↑](#footnote-ref-314)
315. Loménie aurait dû ajouter : *imprimée*, puis qu’au commencement de son travail il dit que la *Joconde* de La Fontaine « courait manuscrite par Paris » quand celle de Bouillon fut publiée. Voici, à notre sens, comment il faut expliquer l’apparition des deux contes. Celui de Bouillon fut d’abord colporté dans les ruelles ; La Fontaine en eut à sa disposition une copie, et, sans doute pour redresser « cette œuvre mal bâtie », il fit sa *Joconde,* qui courut à son tour la ville. C’est alors que celle de Bouillon parut imprimée. En tout cas, il est bien établi que celle-ci précéda l’œuvre de La Fontaine. [↑](#footnote-ref-315)
316. On dit à tort Cyrano de Bergerac. — Le poète signait de Cyrano Bergerac, et Brienne écrit Cyrano Bergerac. Nous croyons que cette dernière version est la meilleure. [↑](#footnote-ref-316)
317. Il importe, par le temps qui court, d’orthographier exactement et de souligner à grands traits le nom d’un véritable érudit. [↑](#footnote-ref-317)
318. Louis-Henri de Loménie de Brienne entra au noviciat de Paris le 1er novembre 1663. (Communication obligeante du P. Lallemand, de l’Oratoire). [↑](#footnote-ref-318)
319. Le même que le greffier, Gilles Boileau, le frère du satirique et non moins satirique que lui. [↑](#footnote-ref-319)
320. Remarquons, toutefois, que dans les *Œuvres de N*. *Boileau-Despréaux,* édition d’Amsterdam, D. Mortier, 1717, cette *Dissertation sur la Joconde* figure au tome IV sous le titre de Lettre XIV, adressée à M. l’abbé Le Vayer (p. 249-274). [↑](#footnote-ref-320)
321. *Cascaro* et *Cascarel* (écervelé), et bien d’autres mots synonymes, offrent ces curieuses terminaisons simultanées en *o* et *el*. [↑](#footnote-ref-321)
322. La pierre de fondation de la chapelle Saint-Joseph a été retrouvée dernièrement dans les fouilles pratiquées pour la démolition du marché Saint-Joseph, et déposée à l’hôtel Carnavalet. Voy. *Le* *Moliériste*, tome IV, p. 220. [↑](#footnote-ref-322)
323. *Description du Parnasse françois,* par T. du Tillet, in-fo p. 320. [↑](#footnote-ref-323)
324. La réponse est ridicule, mais nous prenons l’anecdote telle qu’elle est donnée. [↑](#footnote-ref-324)
325. *Musée des monuments français,* par Alex. Lenoir, t. V, p. 198. [↑](#footnote-ref-325)
326. Parce que, mettant sa perruque devant un miroir, il ne pouvait manquer de revoir les écorchures de son visage. Peut-être aussi, dans le conflit, la Feüillade avait-il fait tomber la perruque de Molière. [↑](#footnote-ref-326)
327. Lettres de Boursault, *quatrième édition*, à Paris, chez Nicolas Le Breton fils, quai des Augustins. au coin de la rue Gît le Cœur, 1720. — Boursault était mort en 1701, la Feüillade en 1691. — Cette lettre ne figure pas dans la première édition. [↑](#footnote-ref-327)
328. Voir *Le* *Moliériste* d’octobre 1883, page 211. [↑](#footnote-ref-328)
329. Repertorio scelto. Milan, 1824, 8 vol. in-16, fig. [↑](#footnote-ref-329)
330. Storia critica dei Teatri. Napoli, 1813, 11 vol. in-8o . [↑](#footnote-ref-330)
331. Acte II, scène v. [↑](#footnote-ref-331)
332. Lucca, Marescandoli, 1711, in-12. [↑](#footnote-ref-332)
333. Voir l’édition Hachette des *Œuvres de Molière*, tomes I et II. [↑](#footnote-ref-333)
334. J’en demande pardon, mais préfixE serait plus correct. [↑](#footnote-ref-334)
335. Ai-je besoin d’expliquer qu’ici les préfixe *es* et *s* s’agglutinent, selon le terme technique, au radical *calfa*, *calfura*, « chauffer », pour en majorer le sens, comme l’*en*, l’*s* en italien ? [↑](#footnote-ref-335)
336. Ai-je besoin d’apprendre qu’ici encore les préfixes *es* et *s* constituent un renforcement synonymique du radical *coïre* ? [↑](#footnote-ref-336)
337. Tromper, duper. [↑](#footnote-ref-337)
338. Maillane, 4 décembre 1872. [↑](#footnote-ref-338)
339. Je prépare depuis plusieurs années un grand ouvrage sur *Molière et la Société languedocienne au XVIIe siècle*, qui paraîtra prochainement. [↑](#footnote-ref-339)
340. Voir de nombreuses *Lettres* de Mme de Sévigné sur Balaruc. [↑](#footnote-ref-340)
341. Notre maison patrimoniale y a été reconstruite en 1722 : elle existe encore au *Jeu du Ballon*. [↑](#footnote-ref-341)
342. Archives d’Abeilhan, recueillies par l’abbé Pailhés. — Notez que la population du village ne dépassait pas 36 feux alors, et vous conviendrez qu’une souscription de 200 livres, soit mille francs d’aujourd’hui, ce n’était pas un denier, surtout pour l’époque. [↑](#footnote-ref-342)
343. On lit, au tome 1, page 90, des *Œuvres de Molière*, édition Hachette : « M. Hermann Fritsche, à l’article MASCARILLE de son excellent *Lexique des noms propres qui se rencontrent dans Molière*, fait remarquer que Mascarilla est le diminutif de l’espagnol *mascara*, « masque » ; la forme italienne serait *mascharina* ou *mascheretta*. »

     Maintenant l’italien ne va plus. C’est le tour de l’espagnol! À quand le chinois ? Et dire que les Français, et ils sont nombreux, qui n’ont pas eu le privilège, comme M. Hermann Fritsche, d’assister au miracle de la Pentecôte, sont condamnés à ne pas apprécier ces beautés étymologiques, encyclopédiques et surtout germaniques ! O Molière ! [↑](#footnote-ref-343)
344. Voir la pièce sur *La Modo*, édition de 1642 ; collection Soleinne. [Archives nationales]. [↑](#footnote-ref-344)
345. La recette s’éleva à 6,362 fr. 15 c. — C’était la 3e représentation de la reprise de *Phèdre*, par Rachel. [↑](#footnote-ref-345)
346. Mlles Augustine Brohan et Varlet. [↑](#footnote-ref-346)
347. C’était Armand Dailly ; Provost jouait Gorgibus. [↑](#footnote-ref-347)
348. *Le Railleur*, comédie d’Antoine Mareschal, (1636, acte II, scène ii). [↑](#footnote-ref-348)
349. *Registre*, édition de la Comédie Française, page 4. [↑](#footnote-ref-349)
350. *Les points obscurs de la vie de Molière,* 1877, page 210. [↑](#footnote-ref-350)
351. *Rapport sur la découverte d’un autographe de Molière*, 1873, pages 15-16. Dans son *Histoire des pérégrinations de Molière dans le Languedoc* 1858, page 119, EmM. Raymond donnait, lui aussi, la date du 6 décembre. Mais M. de La Pijardière déclare (p. 14) « reproduire pour la première fois d’une façon exacte » le paragraphe du procès-verbal. [↑](#footnote-ref-351)
352. Bulletin de la société archéologique, scientifique et littéraire de Béliers, deuxième série, t. XII, 1ère livraison, pages 6-20. [↑](#footnote-ref-352)
353. Ainsi appelée, dit M. Labor, « à cause d’une généreuse distribution de secours et de vivres qu’on y faisait aux indigents et aux prisonniers ». [↑](#footnote-ref-353)
354. Voir le *Catalogue Soleinne*, 3936-3940. [↑](#footnote-ref-354)
355. Cependant, il me vient un doute : l’Hôtel-de-ville de Béziers n’a-t-il pas été reconstruit de 1742 à 1764 ? Si cette reconstruction a vraiment eu lieu, n’a-t-elle intéressé que la façade et respecté l’intérieur de l’édifice ? — On peut exprimer le même désir, avec les mêmes réserves pour l’Hôtel-de-ville de Narbonne, dont il sera question plus loin. [↑](#footnote-ref-355)
356. *Registre*, page 5. [↑](#footnote-ref-356)
357. Cité par Ed. Fournier, *Moliériste* de novembre 1879, p. 252. [↑](#footnote-ref-357)
358. *Aventures burlesques*, édit. ÉM. Colombey, 1858, page 102. [↑](#footnote-ref-358)
359. Voir H. Chardon, *La Troupe du* « *Roman Comique* » *dévoilée*, 1876, page 79. [↑](#footnote-ref-359)
360. Somaize le dit avec aigreur, dans *Les* *Véritables Précieuses*, scène vii, au moment où Molière commence à jouer au Petit-Bourbon : « Les Comédiens Italiens y gagnèrent deux mille écus (en représentant *La Précieuse* de l’abbé de Pure), et cela sans faire courre le billet, comme les Bourbonnais en ont amené la coutume ». Et encore : « Je sais de bonne part qu’il a tiré des limbes son *Dépit amoureux* à force de coups de chapeau et d’offrir des loges à deux pistoles ». [↑](#footnote-ref-360)
361. Il semble, en effet, qu’il ait témoigné quelque faveur à la troupe, d’après la manière dont La Grange rapproche son nom (*Registre,* p, 4) de la première représentation du *Dépit amoureux* : « Cette pièce de théâtre a été représentée pour la première fois aux Etats de Languedoc, à Béziers, l’an 1656, Monsieur le comte de Bioule, lieutenant du Roi, président aux Etats ». *Bioule* est une erreur pour *Bieule* : messire Louis de Cardaillac de Lévy, comte de Bieule. [↑](#footnote-ref-361)
362. Elle est toute neuve, en effet, Eud. Soulié, dans sa mission de 1864, n’est pas allé à Béziers ; EmM. Raymond, dans le ch. iv de son livre (p. 99-127), ne s’occupe pas de rechercher la date du *Dépit amoureux,* et ce chapitre est peut-être celui qui exigerait aujourd’hui le plus de rectifications ; enfin on a vu plus haut l’hypothèse de M. Loiseleur. [↑](#footnote-ref-362)
363. Par la même occasion, on pourrait rechercher à Marseillan la preuve de ce qu’avançait Poitevin de Saint-Cristol dans une lettre adressée à Cailhava : « La seule chose relative à Molière, consignée dans les archives de Marseillan, c’est qu’il fut établi une imposition sur les habitants de ce bourg pour indemniser Molière, qui était allé avec sa troupe y jouer la comédie ». [↑](#footnote-ref-363)
364. Voir un article de M. de la Pijardière ; *Comédiens de campagne à Carcassonne en 1649 et 1655*, dans *Le* *Moliériste* de décembre 1880 (t. II, p. 263-269). [↑](#footnote-ref-364)
365. *Le* *Moliériste,* t. III, p. 209. [↑](#footnote-ref-365)
366. Session de 1652, à Carcassonne, du 51t 1651 au 10 janvier 1652 (*Moliériste*, t. II, p. 264). [↑](#footnote-ref-366)
367. Il fit beaucoup plus pour Molière que le prince de Conti, qui ne fit à peu près rien au fond. Je prends cette assertion à mon compte personnel. — A. B. [↑](#footnote-ref-367)
368. *Molière à Albi,* par G. Monval *(Moliériste* d’avril 1879, t. 1er, pages 15 à 20). [↑](#footnote-ref-368)
369. Je dis le seul nègre et non le seul noir ; en effet, l’église d’Abyssinie a l’honneur de compter plusieurs saints dans son histoire. Citons seulement : l’Eunuque de la reine Candace, baptisé par le diacre Philippe ; sainte Iphigénie, baptisée par saint Mathieu ; saint Elesbaan, roi d’Ethiopie. Saint Benoit le noir était non-seulement noir, mais encore véritablement nègre, aux lèvres épaisses, aux cheveux crépus. [↑](#footnote-ref-369)
370. L’édit de mars 1724 interdit le mariage entre les blancs et les noires. Cette prohibition, renouvelée en 1778, supprimée en 1791, a été rétablie par Bonaparte le 13 nivôse an XI, et maintenue jusqu’en 1830. [↑](#footnote-ref-370)
371. Cette intimité date de loin, de l’époque où le futur prélat et moi étions pensionnaires de l’hôtel Céleste, place Saint-Sulpice, hôtel dont parle M. Renan dans ses *Souvenirs.* [↑](#footnote-ref-371)
372. *Ganaro*, ivresse, *ENganara,* ENivrer ; *sganarel*, ivrogne ; enfin, *sganarello*, la désinence *ello* étant absolument fréquente (*enganarello*), trompeur, *cascarello*, écervelé), aussi bien au masculin qu’au féminin. [↑](#footnote-ref-372)
373. L’intelligente commune dont parle notre collaborateur est celle de Villers-Hélon (Aisne), entre Villers-Cotterets et Soissons. [↑](#footnote-ref-373)
374. Edition Hachette, t. I, p. 385 et 386. [↑](#footnote-ref-374)
375. *Moliériste* du 1er septembre 1884. [↑](#footnote-ref-375)
376. Ces lettres font partie du recueil des Lettres et missives des Rois et Reines de France aux consuls de Béziers, dont je dois la copie, revue et corrigée, à feu le savant Boudard, ancien archiviste de Béziers, ancien précepteur des enfants de Casimir Périer (le premier), auteur de la *Numismatique ibérienne*, que M. Abel Desjardins, dans la *Géographie de l’ancienne Gaule méridionale*, classe au niveau des études de Humboldt sur la langue des Basques. Boudard fut parfois consulté et visité par H. Martin, de Saulcy, etc. Et comme, même dans une simple notule, il sied de ne pas s’écarter du théâtre, je dois dire que l’amitié de Boudard (il y a une rue qui porte son nom à Béziers) me fut acquise par un article sur un volume de J.-B. Garat, le petit neveu du grand chanteur, amateur de linguistique locale, et qui venait de publier ses *Origines des Basques* (Paris, Hachette, 1869). [↑](#footnote-ref-376)
377. J’ai découvert à la Bibliothèque Nationale (fonds Doat) parmi les *Notes bibliographiques* écrites de la main de dom Vaissète, l’indication suivante, curieuse en raison du nom de l’auteur, camarade de Molière : *Les Présidents-nés des Etats de Languedoc ou Chronologie des archevêques et primais de Narbonne*, par Jean-Baptiste L’Hermite de Soliers, dit Tristan (Arles, 1659, in-4). Ouvrage inconnu, même de nom, dans les bibliothèques de Paris, Arles, Narbonne, etc. [↑](#footnote-ref-377)
378. Le comte Rostaing de la Baume de Suze avait épousé en première noces Madeleine des Prés de Monpézat, dont il eut Marguerite de Modène. De son second mariage avec Henriette de Savoye, marquise de Villars, comtesse de Tende, était né l’évêque de Viviers. [↑](#footnote-ref-378)
379. Voir les archives de l’Hérault, ou plus simplement les *Manuscrits* de Conrart, tome X, in-folio, à la Bibliothèque de l’Arsenal. [↑](#footnote-ref-379)
380. *Revue des Deux Mondes,* 1er août 1877. [↑](#footnote-ref-380)
381. *La troupe de Molière à Agent,* par M. A. Magen, 1877. [↑](#footnote-ref-381)
382. Cette pièce a été publiée pour la première fois par moi, en 1878, dans mon journal *L’Hérault.* [↑](#footnote-ref-382)
383. Ce n’est pas par inadvertance que le nom de Tartufe est écrit de la sorte ; la main qui en a tracé les caractères avait d’abord mis Tartufe, puis elle y est revenue pour surcharger le seconde *t*  d’une *f* parfaitement marquée. Explique qui voudra cette bizarrerie. [↑](#footnote-ref-383)
384. Un autre Miron, Gabriel Miron, ascendant de Tristan, avait fondé le collège de Gellone à Montpellier. Le fils de Robert Miron était maître des requêtes à Paris, et voisin de Gui-Patin. [↑](#footnote-ref-384)
385. Amsterdam, 1555, pages 117-118. [↑](#footnote-ref-385)
386. « Les derniers rangs de gradins » de ce théâtre furent mis au jour en 1841 par M. Sabatier, l’auteur de l’*Histoire de Béliers,* à la suite de fouilles pratiquées dans « le jardin de la maison Baluffe ». Voir *Bulletin de la Société archéologique de Béliers,* 7e livraison, page 143. [↑](#footnote-ref-386)
387. Le *Catalogue de la Bibliothèque de Soleinne*, dressé par le regretté Paul Lacroix, contient plusieurs articles sur ce *Théâtre ;* mais il faut prendre garde aux erreurs qui s’y sont glissées sur le caractère des pièces analysées. Je tiens de M. Paul Lacroix qu’il les avait superficiellement lues, pour les seuls besoins du classement immédiat. [↑](#footnote-ref-387)
388. C’est aujourd’hui la rue Cordier. [↑](#footnote-ref-388)
389. Page 338. [↑](#footnote-ref-389)
390. Il n’existe pas trace de cette pièce comme de tant d’autres jouées à Béziers au XVIe siècle. Un amateur intelligent comme l’imprimeur Jean Martel ne s’était pas trouvé là pour les collectionner. [↑](#footnote-ref-390)
391. *Œuvres de Molière*, édit. Garnier frères, 1880 t. II, page 317. [↑](#footnote-ref-391)
392. Cette pièce est de 1620. [↑](#footnote-ref-392)
393. (Adieu, chère Guimbarde, adieu, sein velouté. Adieu, la tresse blonde et le beau front d’albâtre. Adieu, joues de millet à coquer, astre de mon bonheur !) [↑](#footnote-ref-393)
394. Les actes de la maison de Conti qui m’ont passé par les mains m’ont révélé que le prince avait à son service : un *Carle*, notaire, un *Lépine*, architecte, un *Josse,* valet de chambre, et d’autres, même un *Valère*, fermier du domaine *Du Parc* près Caux (banlieue de Pézenas). [↑](#footnote-ref-394)
395. Dans son édition des *Précieuses Ridicules,* M. G. Larroumet, oubliant sans doute cette fois encore « son origine » quercinoise, donne de confiance, d’après l’édition Hachette, le sens « d’homme chétif » à *Cascaret*. M. Desfeuilles, l’ancien collaborateur de Littré, qui est chargé de la partie lexicographique du Molière-Hachette, a reproduit là, en effet, l’erreur commise dans le *Dictionnaire*. N’a-t-il pas pris Cascaret pour un synonyme de *Criquet* ? À coup sûr Cascaret, d’après tous les vocabulaires du Midi, signifie, non pas homme mince et maigre, mais *écervelé*, *loustic*, *railleur*, *gouailleur*, donneur de *colles ;* et c’est ainsi que le lutin, l’espiègle spirituel qui sème les bons mots dans l’*Armana*, de Roumanille, s’appelle *Lou Cascarellet.*

     — Et puisque M. Larroumet est en cause, veut-il me permettre de répondre incidemment à un point de son dernier article qui me concerne ? Il revendique le droit de « ne rien savoir » des recherches que j’ai faites dans les Archives de Béziers et des environs. Je ne le lui conteste pas ; mais s’il lisait *Le* *Moliériste*, il y verrait, (tome III, page 249 et ailleurs) que mes investigations effectuées à Pézenas, Marseillan et autres lieux, signalées à l’époque, sont plus anciennes de quelques années que l’idée qu’il a eue de les croire encore à faire. [↑](#footnote-ref-395)
396. Voir *Le* *Moliériste*, 3e année, p. 316. [↑](#footnote-ref-396)
397. « Voilà l’histoire. Ce soulier, c’est papa. Non, papa, c’est le gauche. — Non, c’est maman le gauche. Non, ça ne va pas comme ça. — Si, c’est ça, c’est tout à fait ça. — Le bâton, c’est ma sœur, et la bonne. Non, c’est mon chapeau. Moi, je vais faire le chien. Oui, le chien c’est moi, et moi, je fais le chien. — Je vais vers papa : Papa, votre bénédiction, etc. » [↑](#footnote-ref-397)
398. Ce mot baroque, qui prétendait peut-être à l’immortalité du nom resté inexpliqué de *Tartuffe*, vient des deux mots grecs πpoς αρετην et signifie, dit Mascré, *contre la vertu*, par extension l’*ennemi de la vertu*. Tel n’est pas notre avis ; πpoς se traduit d’ordinaire par le mot *pour* ; *prosarite* voudrait plutôt dire l’*ami de la vertu* ; le seul terme grec qui signifie contre est celui d’αντι. Mascré devait donc, pour rendre sa pensée, forger le barbarisme non moins singulier d*’Antarite.* — Une dernière observation, touchant à la linguistique, qui nous vaudra sans doute un renvoi au *grec* des *Femmes savantes* : Mascré a écrit le mot αρετην αρετιν, tel qu’il est prononcé aujourd’hui en grec moderne ; on connaissait donc au XVIIe siècle les règles de cet idiome. [↑](#footnote-ref-398)
399. Peut-être en consultant la liste des pères Jésuites qui se sont mesurés contre Arnaud, trouverait-on le nom du personnage qui a servi de modèle à Mascré. — Pour moi, je ne vois dans le nom de Saluce que la traduction du mot latin *Salus* : pour les révérends pères, hors de leur doctrine pas de *salut.* [↑](#footnote-ref-399)
400. On dirait des précurseurs des Saint-Simoniens. [↑](#footnote-ref-400)
401. *Sa jupe* (note de Mascré). [↑](#footnote-ref-401)
402. « *Le Prosarite* ou l’*Ennemi de la Vertu,* fragment de comédie » se trouve dans les « Pièces Galantes contenant *Enguerrant de Marigny*, nouvelle ; *La Trahison est légitime en Amour*, le *Prosarite…*, et quelques *lettres en prose et envers.* À Paris, chez Jean Ribou, 1676, in-12. »

     G. M. [↑](#footnote-ref-402)
403. Encore un souvenir de la scène du sonnet du Misanthrope… : « Le temps ne fait rien à l’affaire ». [↑](#footnote-ref-403)
404. Expression qu’on retrouve au moins cinq ou six fois dans le *Tartuffe…* : « Vous êtes sans doute un docteur qu’on révère. » [↑](#footnote-ref-404)
405. Despréaux, qui avait pour la rime un amour purement platonique et qui admirait si bruyamment les bonheurs de prosodie de notre Molière, n’aurait certes pas désavoué les rimes de Mascré. [↑](#footnote-ref-405)
406. Peut-être le petit-fils du secrétaire des commandements de Marie de Médicis, Louis Phélypeaux, comte de Pontchartain ? [↑](#footnote-ref-406)
407. Chap. III : *Molière et l’érudition contemporaine*, p. 91 (Paris, F. Didot, 1885, 1 vol. in-18). [↑](#footnote-ref-407)
408. A Drancy-le-Grand, près le Bourget et à 1 lieue de Pantin, fin juin 1720, en l’église Saint-Germain, mariage d’Antoine-Joseph-Jean-Gaëtan -Maximilien Balletti, dit *Mario,* et de Jeanne-Rose-Guyonne Benozzi, dite *Silvia*.

     Ils étaient tous deux de la paroisse Saint-Eustache, demeurant rue Montorgueil (*Dictionnaire critique* de Jal, p. 101). [↑](#footnote-ref-408)
409. Le 7 juillet 1734, mariage d’Antoine-François-Valentin Riccoboni, et de Marie-Jeanne de Heurles de Laborras de Mézières. (*Dict. crit*. de Jal, p. 1058). — Le marié est qualifié « officier du Roi. » C’est le plus souvent sous cette désignation ou celle de « pensionnaire du Roi », que les comédiens participaient aux actes de l’état civil, rédigés jusqu’à la Révolution par les curés. [↑](#footnote-ref-409)
410. Fabio Sticotti, dit *Pierrot* puis *Pantalon*, avait épousé Ursule Astori, dite *Isabelle,* avant 1716. Il est probablement question ici de leur fils Antoine-Jean Sticotti, dit *Toni* puis *Fabio,* qui épousa à Saint-Sauveur, le 13 août 1739, Marie-Claude Duflos. (E. Campardon, t. II, et Jal, *Dict. crit.*, *p.*1151). [↑](#footnote-ref-410)
411. Je crois qu’on a grossi beaucoup l’« émeute populaire » de l’enterrement du 21 février 1673. L’argent jeté au peuple par la veuve de Molière n’était-il pas simplement une distribution d’aumônes faite aux pauvres ? [↑](#footnote-ref-411)
412. *Rituel d’Arras*, publié par l’autorité de Mgr Jean de Bonnesuize. [↑](#footnote-ref-412)
413. *Rituel de Boulogne,* p. 128. [↑](#footnote-ref-413)
414. Pages 257 et 517. [↑](#footnote-ref-414)
415. Seconde édition, 1731, p. 292. [↑](#footnote-ref-415)
416. Do , do , p. 274. [↑](#footnote-ref-416)
417. L’ancien *Rituel de Cambrai*, réimprimé en 1779, rejette les comédiens de la communion (page 62, no 6). — Voir encore le *Rituel du Diocèse d’Arras* de 1757, 1ère partie, p. 132 ; seconde part., p. 13o, et le *Rituel de Paris*, t. I, p, 204, t. Il, p. 427-429. [↑](#footnote-ref-417)
418. Du Fresnel, « comédien français en province », avait publié à Liège, en 1782, un *Essai sur la perfection du jeu théâtral*. [↑](#footnote-ref-418)
419. Etudes critiques sur l’histoire de la littérature française. Paris. Hachette, 1880. [↑](#footnote-ref-419)
420. Resté manuscrit, annoncé en publication par Adry en 1808, ce livre sera édité sous peu. Houbigant renonça à le faire paraître, parce que Rollin publia son *Traité des Etudes*. [↑](#footnote-ref-420)
421. Archives nationales*.* Ms. 621, p. 240. [↑](#footnote-ref-421)
422. Archives nationales : MM. 608, p. 27 : « Le 27e jour d’avril 1641, le confrère Jean de La Fontaine, fils de maître Charles de La Fontaine, conseiller du Roi et maître des eaux et forêts à Château-Thierry, et de damoiselle Françoise Pidoux, du diocèse de Soissons, et natif de Château-Thierry, âgé de 20 ans, a été reçu en la Congrégation, en la maison de Paris et y a pris la soutane et la robe. » [↑](#footnote-ref-422)
423. *Arch*, *nat.* K. 1248, no 4. [↑](#footnote-ref-423)
424. Adry, *Histoire littéraire de l’Oratoire ;* B. nationale, F. fr. 2S681. Ce poème est de 1670. [↑](#footnote-ref-424)
425. Cf. *Discours sur la Comédie*, par le P. Lebrun, de l’Oratoire, Paris, L. Guérin et J. Boudot ; 1694. Bossuet n’est pas plus éloquent que Lebrun dans ses invectives contre les spectacles. Il serait à désirer qu’un théologien de profession traitât de nos jours la question du théâtre. Le sujet en vaut la peine. Le P, Monsabré, l’abbé Bougaud, le P. Didon ne pourraient-ils donc pas, un jour ou l’autre, aborder cette matière délicate et complexe ? [↑](#footnote-ref-425)
426. Bibliothèque de Troyes, M. 357, t. III. [↑](#footnote-ref-426)
427. *Bibliothèque de Troyes*, *op. citato*. — Lycée du Mans : *Registre manuscrit, B. nationale* : F. fr. 24719. — Archives nationales, M. 230. — C’est en 1764 qu’on joua, au Mans, *Le* *Glorieux*. [↑](#footnote-ref-427)
428. Adry : B. nat. F. fr. Op. cit. 25683, p. 101. [↑](#footnote-ref-428)
429. Puisque l’occasion s’offre de questionner M. Brouchoud, dont nul plus que moi n’apprécie les heureuses découvertes faites à Lyon, me sera-t-il permis de lui demander, ne fut-ce qu’en note, s’il ne considère pas aujourd’hui comme erronées les deux dates qu’il a assignées (*Moliériste* de juin 1882 ; *Lyon-Revue* de mai 1883) au passage de *Molière à Vienne* ? Selon M. Brouchoud, Molière aurait séjourné à Vienne en « septembre 1664 », et vers ou peu avant « le mois d’avril 1655. » Or, nos renseignements personnels nous font conclure au rejet de ces deux dates, comme étant les moins probables de toutes celles qui, de 1646 à 1658 inclusivement, peuvent être mises en discussion. — A. B. [↑](#footnote-ref-429)
430. Par acte reçu, le 6 février 1654, en l’office de Me Roquemaure, notaire royal à Marseille, Cormier fit don « à l’hôpital de Caux de la somme de trois cents livres. » Caux est une des localités les plus immédiatement voisines de La Grange-des-Prés, où demeurait le prince de Conti, quand Cormier s’y trouva en concurrence avec Molière, au mois de novembre 1603. Ainsi, moins de trois mois après le passage de l’opérateur Cormier chez le prince, les pauvres du voisinage de son château recevaient de Cormier en pur don le montant peut-être de ses représentations à La Grange ! Ce détail, inédit, ne donne pas mauvaise opinion des opérateurs. [↑](#footnote-ref-430)
431. Le baron de Digoine était l’oncle de Louis de Digoine qui maria sa fille, le 5 février 1691, à Alexandre de Galiffet, gentilhomme du Dauphiné. — Julien Meindre était un cousin de Chorier. [↑](#footnote-ref-431)
432. Voir *Le Moliériste*, tome VI, no 66, pages 174 à 180. [↑](#footnote-ref-432)
433. Voici le texte de cette quittance :

     Nous soussignés avons reçu de monsieur Le Sec, trésorier de la bourse des Etats de la province du Languedoc, la somme de deux cens livres qui nous a été accordée pour avoir fait chanter le *Te Deum Laudamus* à la bénédiction des Etats, à Pézenas ce vingt-troisième février mille six cents cinquante-six.

     Jouvé. Paladilhe. [↑](#footnote-ref-433)
434. Voir le Recueil des Délibérations des Etats. [↑](#footnote-ref-434)
435. Ces paroles ont été prononcées, le 14 juin 1885, à l’inauguration du monument élevé à la mémoire d’Eug. Despois, au cimetière Mont-Parnasse. [↑](#footnote-ref-435)
436. C’est à l’hôtel de M. d’Alfonce, à Pézenas, que logeait Conti pendant la session des Etats de 1655-56. (Voir les Délibérations des Etats). [↑](#footnote-ref-436)
437. Il s’agit de la quittance de 6000 L, datée de Pézenas, le 24 février 1656, et découverte en 1873 par notre collaborateur M. L. de La Pijardière, qui en a fait l’objet d’un rapport à M. le Préfet de l’Hérault. [↑](#footnote-ref-437)
438. Il n’y a à Montpellier qu’un seul reçu et qu’une seule signature. [↑](#footnote-ref-438)
439. *Molière et les Registres de l’état civil*, p. 6. [↑](#footnote-ref-439)
440. Registre du 1er nov. 1670 au 25 nov. 1671, fo 5 vo . [↑](#footnote-ref-440)
441. Ces 3 mots ont été biffés. [↑](#footnote-ref-441)
442. C’est par erreur que Jal, aux pages 667 et 750 de son *Dictionnaire crit.* assigne à cet acte la date de 1662. Ce qui l’a trompé, c’est que l’enfant, baptisé en 1671, était né en février 1662. [↑](#footnote-ref-442)
443. Alors âgé de 21 ans, M. de Noailles épousa cette même année Marie-Françoise de Bournonville ; il mourut au château de Versailles le 2 octobre 1708. [↑](#footnote-ref-443)
444. Religieux de Cluny, non réformé, mort de la peste, à Apt, en 1721. [↑](#footnote-ref-444)
445. Paris, P. Giffart, 1706, in-i2 ; 2e édition, Hollande, 1717. [↑](#footnote-ref-445)
446. Le *Théâtre François,* p. 109 de l’édition Fournier ; p. 133 de l’édition Monval. [↑](#footnote-ref-446)
447. Il est fâcheux que Chappuzeau, toujours si exact, n’ait pas précisé l’époque à laquelle les « Grands Comédiens » auraient prêté leur théâtre aux Italiens, que nous ne rencontrons jamais à l’Hôtel de Bourgogne, mais toujours au Petit-Bourbon, avant Molière, puis avec lui, jusqu’à leur départ en juillet 1659. [↑](#footnote-ref-447)
448. Loret, *Muse historique*, saM. 20 novembre 1660. [↑](#footnote-ref-448)
449. Bibl. nat, ms. Reg. Colbert. Trésor royal, juillet-septembre 1662. [↑](#footnote-ref-449)
450. Archives nationales. Registre ms. cité à la p. 457 du *Théâtre de Tirso de Molina*. (Paris, Lévy, 1863,111-18). M. Alph. Royer donne le nom d’un des comédiens espagnols à cette date : Simon Aguado.

     En 1664, on les trouve encore à Fontainebleau. [↑](#footnote-ref-450)
451. Dialogue des anciens et des modernes. [↑](#footnote-ref-451)
452. Il y eut, au siècle précédent, un Navarro, fameux poète contemporain de Lope de Rueda. [↑](#footnote-ref-452)
453. Robinet, lettre en vers du 20 février 1667. [↑](#footnote-ref-453)
454. Do , lettre du 17 décembre 1667. [↑](#footnote-ref-454)
455. Bibl. nat. ms. Reg. du Trésor royal pour 1669. [↑](#footnote-ref-455)
456. Ms. fr. 6652, 1, fo 273 vo . [↑](#footnote-ref-456)
457. Une lettre de madame de Sévigné, du 11 novembre 1671, prouve qu’à cette date il y avait encore « Comédie espagnole » chez la Reine. [↑](#footnote-ref-457)
458. 15 décembre 1667, baptême de Joseph Joachim, fils de Marc Garcès, officier de la Reine, et de Marie Hernandez Aguado, sa femme, rue des fossés Saint-Germain. Le parrain, Simon Aguado, aussi officier de la Reine ; la marraine Jacques (*sic*) Rizo, fille majeure. L’enfant né le 9e de décembre (Reg. de Saint-Germain l’Auxerrois, publié par Jal, p. 412). [↑](#footnote-ref-458)
459. J. Loiseleur : *Les Points obscurs de la vie de Molière*. [↑](#footnote-ref-459)
460. Histoire de Louis XIII, par le P. Griffet. [↑](#footnote-ref-460)
461. *Œuvres de Molière*, tome 1, qui vient de paraître (édition Garnier frères). [↑](#footnote-ref-461)
462. *Etudes critiques*, Paris, 188o. [↑](#footnote-ref-462)
463. Il y avait un an que ce document était découvert par moi quand je l’ai édité. Il y avait un an également que M. Du Monceau m’avait fait les objections que contient le dernier numéro du *Moliériste*. C’est donc bien après réflexion que j’ai procédé. [↑](#footnote-ref-463)
464. « Au delà ; » en effet ; il se peut que j’y ajoute la preuve que, avant et après l’année 1654, Molière n’est pas le seul comédien dont le prince de Conti fut débiteur pour avances et prêts de fonds. [↑](#footnote-ref-464)
465. Etudes sur Molière, page 356. [↑](#footnote-ref-465)
466. Etudiez la Cour et connaissez la ville,

     L’une et l’autre est toujours en modèles fertile.

     C’est par là que Molière, illustrant ses écrits,

     Peut-être de son art eût remporté le prix,

     Si, moins ami du peuple, en ses doctes peintures,

     Il n’eut pas fait souvent grimacer ses figures…

     *(Art poétique*, chant II, v. 391-397). [↑](#footnote-ref-466)
467. Molière qu’il nommait son maître et son support,

     Qu’il adorait vivant et qu’il déchire mort.

     (*Epître à Alcandre*). [↑](#footnote-ref-467)
468. Celle donnée par Auger lui fut communiquée par Beffara en mai 1826 et ne comprend que la branche Molière. [↑](#footnote-ref-468)
469. *La Famille de Molière*, et *Les Aïeux de Molière à Beauvais et à Paris*, en 1879. [↑](#footnote-ref-469)
470. Le Grand Dictionnaire historique, éd. 1732, IV-945. [↑](#footnote-ref-470)
471. Ed. Lequin, p. 333. [↑](#footnote-ref-471)
472. Les *Fragments* parurent en 1773. [↑](#footnote-ref-472)
473. On sait que le corps des merciens était le troisième de Paris et aussi le plus considérable : leur bureau était rue Quincampoix.

     Leurs statuts et règlements dataient de 1407, époque à laquelle ils furent réunis en jurande ; mais sous Charlemagne, ils avaient déjà un *Roi des Merciers,* premier officier qui veillait aux intérêts du commerce. Il résidait à Paris, mais il avait des lieutenants pour faire exécuter ses ordres et exercer la juridiction qui lui était attribuée. La charge fut cependant supprimée par Henri IV, en 1697 : ses lieutenants disparurent avec lui. [↑](#footnote-ref-473)
474. Ses co-associés Robert Pocquelin *le jeune* et Jean-Baptiste Pocquelin, sans doute. [↑](#footnote-ref-474)
475. Nous croyons qu’en argent, 100 000 livres d’alors vaudraient environ 500 000 francs d’aujourd’hui. [↑](#footnote-ref-475)
476. Lyon, janvier 1653. [↑](#footnote-ref-476)
477. Son neveu. Claude fut Directeur général des gabelles et des traites en Picardie, et presqu’à la même époque Philippe, directeur de la manufacture des glaces. [↑](#footnote-ref-477)
478. *Dépit amoureux*, acte V, scène vi. [↑](#footnote-ref-478)
479. Voici le titre interminable de ce livre :

     Le secret d’apprendre la langue Française en riant et avec facilité, contenant en près de deux cents contes divertissants plus de quatre cents remarques dont quelques-unes n’ont point encore paru au jour et plusieurs maximes morales et politiques, avec une nouvelle méthode pour apprendre facilement la langue française, deux tables qui servent de grammaire et un indice des règles et des remarques, à quoi on a ajouté une nouvelle nomenclature, simple et composée en faveur de ceux qui commencent et un traité des termes des arts pour les curieux, par J. Menudier, Professeur p. dans l’illustre collège de Bareuth, seconde édition\*, revue, corrigée et augmentée. À Iéna, chez J. Bielk, 1681.

     \* Nous n’avons pu retrouver la première. [↑](#footnote-ref-479)
480. 1 vol. in-18. Paris, Ollendorf, 1 fr. 50. [↑](#footnote-ref-480)
481. 1 vol. in-12. Paris, Ollendorff, 1 fr. 5o. [↑](#footnote-ref-481)
482. Remarquez que le morceau est, dans les *Parodies*, parfaitement écrit d’après les habitudes du temps. On notait alors les airs en *ré* mineur (ou, comme on disait alors, en « D la ré ») avec une clef vide, et ceux en *sol* mineur (ou en « G ré sol bémol ») avec une clef armée d’un seul bémol.

     Aujourd’hui nous aurions, dans le premier cas *un* bémol à la clef, et *deux* bémols dans le second. [↑](#footnote-ref-482)
483. Né à Troyes en 1201, mort dans la même ville en 1254 — ou peut-être à Pampelune en 1253. [↑](#footnote-ref-483)
484. No 184, supplément français ; no 65, fonds Cangé, no 2719, fonds La Vallière. [↑](#footnote-ref-484)
485. *De la Prévention du Cœur et de l’Esprit* divisée en deux entretiens, par Mouflette. — Paris, Martin Jouvenet, 1689. [↑](#footnote-ref-485)
486. 1 vol. in-18 broché ; prix : 2 francs. [↑](#footnote-ref-486)
487. « Madeleine a la beauté et le charme, un air de tête héraldique, une démarche altière, elle sait bien jouer de l’éventail, il n’y a pas dans tout Paris une actrice pour mieux représenter Célimène. » Arsène Houssaye. [↑](#footnote-ref-487)
488. Le 12 avril 1853, à la Porte-Saint-Martin, au bénéfice de Ligier, puis seulement le 22 avril 1855 à la Comédie-Française. Mlle Denain était avant elle titulaire du rôle. [↑](#footnote-ref-488)
489. Le 23 janvier 1865 ; sa sœur Augustine jouait Cléanthis. [↑](#footnote-ref-489)
490. Le 18 février 1865 (représentation de retraite de Geffroy). [↑](#footnote-ref-490)
491. Le 11 mai 1867, au ministère d’État, et le 27 du même mois à la Comédie-Française. [↑](#footnote-ref-491)
492. Le 14 mai 1879. [↑](#footnote-ref-492)
493. *Mémoires* du P. René Rapin, t. II, p. 196. [↑](#footnote-ref-493)
494. Ou la Réfutation d’un livre intitulé *Dissertation sur la condamnation des théâtres*, par le sieur de Voisin, prêtre, docteur en théologie, conseiller du Roi. *Paris*, *Louis Billaine*, 1671 in-4o , portr. [↑](#footnote-ref-494)
495. *La Défense*, etc., p. 419. Une partie du passage que nous venons de citer se trouve, en anglais, dans une traduction des *Œuvres de Conti*, imprimée à Londres en 1711. Le récent éditeur allemand du *Traité* du Prince de Conti *sur la Comédie et les Spectacles*, M. Karl Volmoller (Heilbronn, i88t), a publié le texte anglais, mais sans en reconnaître la provenance. [↑](#footnote-ref-495)
496. Discours sur les Lettres d’Armand de Bourbon, prince de Conti (par le P. Quesnel), dans l’avant-propos des Lettres du Prince de Conti au P. de Champs, Cologne, 1690. — Vie de Pavillon, évêque d’Alet (d’après les Mémoires laissés par Pavillon), 3 vol. in-12, Saint-Miel, 1738. [↑](#footnote-ref-496)
497. *Rituel du diocèse d’Alet*, Paris, 1667, in-4, p. 116. [↑](#footnote-ref-497)
498. Emmanuel Raymond (Léon Galibert), *Hist. des Pérégrinations de Molière dans le Languedoc*, p. 59. [↑](#footnote-ref-498)
499. *Vie de Pavillon,* t.1, p. 264. [↑](#footnote-ref-499)
500. J. de Voisin, *Abrégé de la Vie de feu M. le Prince de Conti*, p. XII, en tête de la Défense du Traité contre les Spectacles. [↑](#footnote-ref-500)
501. Dans le *Traité de la Comédie et des Spectacles,* p. 32 de rédit. K. Volmoller. Ce traité fut écrit, dit l’abbé de Voisin, un an avant la mort du Prince, c’est-à-dire en 1665. [↑](#footnote-ref-501)
502. Mémoires du P. René Rapin, t. II, p. 294. [↑](#footnote-ref-502)
503. Essai sur la littérature anglaise. [↑](#footnote-ref-503)
504. Lettre du 11 juillet 1819 à Mlle Adèle de Maistre. [↑](#footnote-ref-504)
505. Horace, *Satires,* I, IV. [↑](#footnote-ref-505)
506. *Etude sur* L’*Ecriture des Français depuis l’époque mérovingienne*. — In-4o à 2 colonnes, par l’abbé Michon, graphologue mort en 1882. [↑](#footnote-ref-506)
507. On sait que l’original est conservé aux Archives de l’Hérault : le fac-similé en a été publié par notre collaborateur M. de la Pijardîère en 1873, et reproduit en tête de *L’Iconographie moliéresque.* [↑](#footnote-ref-507)
508. M. Louis Lacour de La Pijardière, archiviste de l’Hérault et de la ville de Montpellier. [↑](#footnote-ref-508)
509. Pages 10-11 du *Rapport sur la découverte d’un autographe de Molière.* In-8o de 22 p. Montpellier, Coulet, 1873. [↑](#footnote-ref-509)
510. Paris, Delalain frères. [↑](#footnote-ref-510)
511. Lunet, in MéM. de la Société des Lettres, Sciences et Arts de l’Aveyron, 1844-45, t. V, p. 774. [↑](#footnote-ref-511)
512. E tanto fa ch’Egeno il mal *tartufo*

     Manda con un buffeto a far querciucolo. [↑](#footnote-ref-512)
513. *Comedias de Don Pedro Calderon de la Barca*, publ. par D. Juan Eugenio Hartzenbusch, Madrid, 1858, t. IV (2e édition), p. 393. La première édition de ce volume est, je crois, de 185o. [↑](#footnote-ref-513)
514. Nous disons une *saynète,* à cause de la terminaison qui en français serait féminine. Ce changement de genre n’a rien de blâmable en soi, mais peut entraîner une confusion. Bien des personnes s’imaginent que *saynète* est l’équivalent de *scènette*. Or, cela n’est pas. *Sainète*, diminutif de *sain* (graisse), signifie, au sens propre, assaisonnement, friandise, et au sens figuré, petite farce de théâtre. [↑](#footnote-ref-514)
515. L’un, coté CC 41 à la Bibliothèque Nationale de Madrid, est celui qui a servi à Hartzenbusch ; l’autre, conservé à la Bibliothèque de l’Arsenal (Fonds Espagnol) a été décrit par Eug. de Ochoa, *Catalogo de los manuscritos espanoles de Paris.* Paris, 1844. Pour l’intermède du *Bourgeois gentilhomme*, ce manuscrit n’offre pas de variantes dignes de remarque. [↑](#footnote-ref-515)
516. *Lettres de Mme de Villars à Mme de Coulanges* (1679-1681). Nouvelle édition par Alfred de Courtois. Paris, 1868, p.114. La lettre est datée de Madrid, 6 mars 1680 (mercredi des Cendres). [↑](#footnote-ref-516)
517. Un de nos excellents collaborateurs, M. Paul d’Estrée, nous communique une petite note qui trouvera ici sa place :

     Un recueil anecdotique peu connu, les *Solitaires en belle humeur* (Paris, 1725), reproche à la mise en scène des *Fâcheux*, telle que l’a établie Molière, une omission que personne n’avait encore relevée :

     Au jeu de mail, on embarrassait souvent la promenade par un bois roulant pour créer des difficultés aux lutteurs, et cette scène manque encore à la comédie des *Fâcheux*, où Molière n’a placé ses joueurs que dans un entr’acte. [↑](#footnote-ref-517)
518. Ce chiffre de 73 est bien celui que donne, comme je m’en suis assuré récemment, l’*Epitaphier de Paris* (Bibl. nat., Mss. Kr., no 8220, fo 289), quoique, dans un second travail publié par *Le* *Moliériste* de mai 1883, M. l’abbé Dufour ait transcrit « 75 ans ». Dans une étude sur Madeleine Béjart *(Revue des Deux-Mondes,* 1er mai 1883), j’avais donné d’après lui ce dernier chiffre. [↑](#footnote-ref-518)
519. Un beau vol. in-8o de 340 p., orné de 3 plans. Paris, Plon, 1886. Prix : 10 francs. [↑](#footnote-ref-519)
520. Minutes de Me Garnier. [↑](#footnote-ref-520)
521. Requête d’Henri Guichard où l’on va établir l’innocence et la justification des suppliants, en détruisant les impostures et les calomnies de Baptiste Lully, par le seul examen de tout ce qui a été dit de faux et de vrai par tous les témoins que B. Lully a produit contre le suppliant dans l’instance criminelle dont est question. Imprimé de 211 pages, in-fol. (Collection Er. Thoinan). [↑](#footnote-ref-521)
522. Lettre de Clément Marot à M. de S\*\*\* touchant ce qui s’est passé *à l’arrivée de Jean-Baptiste de Lully aux Champs-Elysées.* À Cologne, chez Pierre Marteau, 1688, in-12. Nous le répétons quoiqu’il s’agisse ici d’une satire écrite pour se venger de Lully, il y règne la plus grande impartialité, et la preuve c’est que l’auteur finit par proclamer hautement le mérite de son justiciable, il n’y a qu’à propos de Perrin, que l’auteur a un peu trop accentué les regrets que celui-ci devait éprouver en se voyant privé du fruit de son idée fixe. Regrets bien naturels toutefois, et qu’il ne pouvait oublier, quoiqu’il eût consenti à la cession de son privilège et qu’il en eût reçu le prix. [↑](#footnote-ref-522)
523. On apprendra un peu plus loin en quoi consistaient ces conditions rigoureuses contre lesquelles Molière eut à se défendre. [↑](#footnote-ref-523)
524. Cette maison est doublement historique, car, comme on l’a dit, il y a de l’argent de Molière dans les fondations, et elle fut construite par Lully. Nous y avons vu, il y a quelques années, un des derniers vestiges des ornementations intérieures du temps, un plafond peint qui a été enlevé depuis peu. À l’extérieur, outre les instruments de musique sculptés au-dessus d’une des fenêtres donnant sur la rue Sainte-Anne, on voit encore les armes du premier propriétaire. En effet, la boutique placée à l’angle de la maison fut toujours occupée par un marchand de vins, comme l’atteste la grille de l’époque surmontée de l’écusson de Lully, qui était d’azur à une épée d’argent, la pointe en bas, la garde d’or, tortillée à la pointe par une couleuvre d’argent languée de gueule et une bande d’argent chargée de deux quintefeuilles de gueule brochant sur le tout. Il ne reste plus maintenant que l’épée. Les autres signes héraldiques, disparus avec le temps, n’ont pas été remplacés. [↑](#footnote-ref-524)
525. Factum de Sablières et Guichard (Bibliothèque nationale). [↑](#footnote-ref-525)
526. Causes et moyens pour Sourdéac et Champeron (Archives de la Comédie-Française). [↑](#footnote-ref-526)
527. Celui à qui Boileau devait donner un fâcheux renom. [↑](#footnote-ref-527)
528. Archives nationales. Parlement. Plaidoyers. X. 6058. [↑](#footnote-ref-528)
529. « Tot et tant discordes cibi… quid aliud sunt quam pleni nauseantisque stomachi onus, ac pene ferrei soporis commeatus ? » (Thèse de Le Noir en 1645). [↑](#footnote-ref-529)
530. « Ditior erit atque laudatior multo ciborum simplicitas, et saluti conservandae magis idonea », dit, en 1658, J. B. de Revellois, dans la thèse, sous la présidence d’Et. Bachot, sur cette question : *An utendtim cibis simplicioribus* ? [↑](#footnote-ref-530)
531. *Journal de la Santé du Roi,* par Vallot, d’Aquin et Fagon, p. 270-294. [↑](#footnote-ref-531)
532. Ibidem, p. 299. [↑](#footnote-ref-532)
533. Saint-Simon, éd. de 1873, XII, 175. [↑](#footnote-ref-533)
534. Maurice Raynaud. [↑](#footnote-ref-534)
535. Abou-Naddara signifie en arabe : l’Homme aux lunettes. C’est le Khédive Ismaïl qui qualifia James Sanua du titre de : *Molière égyptien*. [↑](#footnote-ref-535)