

VIES DES HOMMES ILLUSTRES - N° 32

LA VIE DE
MOLIÈRE

par

RAMON FERNANDEZ



nrf

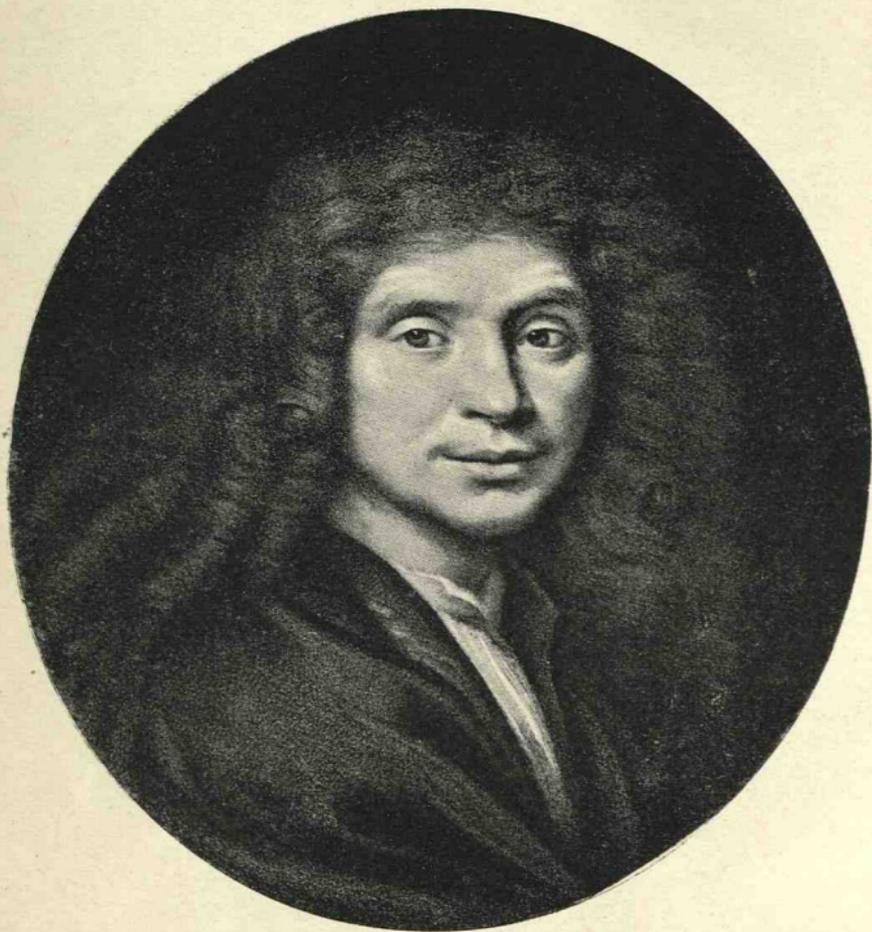
LIBRAIRIE GALLIMARD
PARIS 3, rue de Grenelle 1929

LA VIE DE
MOLIÈRE

DU MÊME AUTEUR
aux éditions de la N. R. F.

MESSAGES

1955



MOLIÈRE

d'après le tableau attribué à Pierre MIGNARD

Inscr. A. 28.568

53766



VIES DES HOMMES ILLUSTRES - N° 31

LA VIE DE

MOLIÈRE

par

RAMON FERNANDEZ



53576

nrf

LIBRAIRIE GALLIMARD

PARIS 3, rue de Grenelle 1929



92 Molière 84-22 Molière
84.09.16 Molière J.B.P.

CONTROL 1953

1958

IL A ÉTÉ TIRÉ DE LA PRÉSENTE ÉDITION TROIS CENT SOIXANTE-SIX EXEMPLAIRES SUR VÉLIN PUR FIL DES PAPETERIES LAFUMA-NAVARRÉ DONT SEIZE EXEMPLAIRES HORS COMMERCE MARQUÉS DE a a p ET TROIS CENT CINQUANTE EXEMPLAIRES NUMÉROTÉS DE 1 A 350 ONZE EXEMPLAIRES SUR JAPON IMPÉRIAL DONT DIX EXEMPLAIRES MARQUÉS DE a a j ET UN EXEMPLAIRE HORS COMMERCE RÉSERVÉ A L'AUTEUR MARQUÉ HC. A.

EXEMPLAIRE 326

Biblioteca Centrală Universitară
"Carol I" București
Cota 53766

RC104/10

B.C.U. "Carol I" - Bucuresti

C53576

TOUS DROITS DE REPRODUCTION, DE TRADUCTION ET D'ADAPTATION RÉSERVÉS POUR TOUS LES PAYS Y COMPRIS LA RUSSIE. COPYRIGHT BY LIBRAIRIE GALLIMARD, 1929



A JACQUES COPEAU

au grand ami de Molière.

R. F.

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES CONSULTÉS

- La Cabale des Dévôts*, par Raoul ALLIER.
Autour de Molière, par BALUFFE.
Molière et les Dévôts, par Francis BAUMAL.
Molière, par BEFFARA.
Molière et sa troupe à Rouen, par BOUQUET.
Origines du théâtre de Lyon, par C. BROUCHOUD.
Etudes sur Molière, par CAILHAVA.
Documents sur Molière, par CAMPARDON.
La Troupe du Roman Comique, par H. CHARDON.
Molière, par Edouard FOURNIER.
Le Roman de Molière, par Edouard FOURNIER.
Etudes sur Molière, par LACOUR.
Molière et la Farce, par G. LANSON.
La comédie de Molière, par LARROUMET.
Molière à Pézenas, par LA PIJARDIÈRE.
Les Amours de Molière, par LAPOMMERAYE.
Les Médecins de Molière, par le docteur LÉON-PETIT.
La Jeunesse de Molière, par G. MICHAUT.
Les Débuts de Molière à Paris, par G. MICHAUT.
Les Luites de Molière, par G. MICHAUT.
Vie de Molière, par Louis MOLAND.
Collection du Moliériste.
Chronologie moliéresque, par G. MONVAL.

Molière, par Eugène NOËL.

Molière en Languedoc, par RAYMONT.

Le Tartuffe des comédiens, par RÉGNIER.

Molière, par Eugène RIGAL.

Molière et sa troupe, par SOLEIROL.

Molière et sa famille, par E. SOULIÉ.

Archéologie moliéresque, par V. VITU.

Molière, par J.-J. WEISS.

Nous recommandons particulièrement la *Vie de Molière*, de Moland, le *Molière* de J.-J. Weiss, très vivant, et les ouvrages de M. Michaut, indispensables à qui veut se reconnaître parmi les légendes biographiques accumulées.

AVANT-PROPOS

J'ai tenté, dans les pages qui suivent, une biographie un peu différente de celles qui ont cours. Le sujet m'y invitait d'ailleurs. La vie de Molière c'est la vie de son œuvre, c'est une phase essentielle du génie comique et du théâtre français. Les documents proprement biographiques sont très rares, et plusieurs sont contestés. Mais les comédies de Molière nous peuvent éclairer sur ce qu'il y a de plus important chez un homme de son envergure : ses réactions devant la vie, le drame et le sens de sa destinée. Le cas de Molière est privilégié. Le manque de renseignements sur l'homme nous rejette sur l'œuvre, nous invite à resserrer plus étroitement qu'on ne le fait d'ordinaire l'alliance de la critique et de la biographie. Peut-on rejoindre l'homme à travers l'œuvre ? Peut-on comprendre comment la ligne d'une vie coïncide avec la courbe d'un métier ? Le lecteur décidera si cet ouvrage contient des réponses satisfaisantes à ces problèmes. Je le souhaite, moins par complaisance personnelle que pour encourager les biographes à orienter leurs recherches vers le mystère de la création.

R. F.

CHAPITRE PREMIER

LE DÉPART

Jean Poquelin fut baptisé le 15 janvier 1622 en l'église Saint-Eustache, ses parents demeurant rue Saint-Honoré. Il devait être l'aîné de six enfants dont deux moururent à peine nés. Un de ses cadets ayant été prénommé Jean comme lui, on l'appela Jean-Baptiste.

Il était issu d'une famille de Beauvais dont une des branches s'était venue fixer à Paris vers la fin du seizième siècle. Elle y exerçait la profession de marchand-tapissier. Jean Poquelin, le père de notre homme, avait épousé l'année précédente la jeune Marie Cressé, fille de Louis Cressé, marchand-tapissier et bourgeois de Paris. Les personnes qui s'intéressent aux influences héréditaires seront bien aises de savoir que la grand'mère de Molière appartenait à une famille de violons du roi.

Les Poquelin de Paris faisaient partie de la bourgeoisie ascendante : débuts modestes, choix d'un métier transmis de père en fils, revenus régulièrement accrus, acquisition de la dignité bourgeoise. Ces hommes qui allaient toujours dans la même direction,

qui avaient toujours quelque chose à conquérir, ne manquaient pas d'acheter, dès qu'ils le pouvaient, une charge en rapport avec leur profession. M. Poquelin se fit céder, par son frère Nicolas, en 1631, l'office de tapissier ordinaire du roi.

M. Poquelin devient un homme d'importance. En 1647 nous le voyons juré et garde de la communauté des marchands tapissiers de Paris, et il figure parmi les experts chargés de l'inventaire d'une partie du mobilier royal. Son office l'introduisait auprès du roi. Le voilà dans la chambre du souverain, faisant le lit ou du moins se tenant au pied afin d'aider les valets de chambre. Un commerçant habile, et qui s'y connaît en tapis comme en draps le père de M. Jourdain, se fait des clients parmi les grands qu'il coudoie. M. Poquelin compta bientôt au nombre de ses chalands des noms illustres. Cela n'allait pas toujours sans difficultés, quand le client était M. de Cossé par exemple, qui mit dix ans à le payer, et encore à le payer mal. Mais il sait se défendre et poursuivre sa défense, obtenant contre les Dorante sentence aux requêtes du Palais. M. Poquelin est un homme avisé. Il tire partie de toutes les ressources de son état de faiseur d'argent et prête à la petite et à la grande semaine, s'armant au besoin de commandements, sentences, saisies. Il sait à la fois absorber les autres et gagner leur confiance. Après avoir obtenu de son frère la survivance de la charge de tapissier du roi pour son fils Jean-Baptiste, il reçoit en donation les biens immobiliers de sa sœur ; et quand sa fille Catherine entre en religion il retient la maison des Halles que celle-ci tenait de sa mère. Quand un de ses gendres, devenu veuf, entreprend un long voyage, c'est à lui,

Poquelin, qu'est confiée la gestion de ses intérêts. Comme il a su caser sa famille et compter les dots de ses enfants, il sait organiser et protéger sa retraite. Lors de la cession de son fonds de commerce à son fils Jean Cadet, il lui loue sa maison des Halles, s'y réserve une chambre, se fait reconnaître le droit d'user de la cuisine et de la cave et de passer en tout temps par la boutique.

Homme d'ordre, de suite et de précision, M. Poquelin semble avoir été honnête père, et libéral. Après que Jean-Baptiste eût tout lâché pour les tréteaux, il ne paraît pas avoir fait jouer plus que de raison l'indignation paternelle. Molière eut plusieurs fois recours à son aide financière et l'obtint, sous conditions. Il arriva ceci, que Jean-Baptiste Poquelin fit au théâtre une carrière à la fois éclatante et bourgeoise, portant à la scène l'esprit et les traditions de sa famille. Mais il ne put réaliser ce tour de force qu'en élevant la comédie à la hauteur que l'on sait, avec l'aide avisée d'un souverain qui avait changé bien des choses dans son royaume. Lorsque Jean-Baptiste se fit comédien, rien ne permettait de prévoir ces événements. Il rompait tout bonnement la ligne ascendante. Il remettait tout en question, il faisait le sot. Heureusement qu'il avait un frère.

La mère de Jean-Baptiste mourut très jeune, quand il avait neuf ans, sans doute d'une affection de poitrine semblable à celle qui devait l'emporter lui-même vers la cinquantaine. Elle paraît avoir convenablement et peut-être aimablement rempli ses devoirs. Elle savait lire et écrire et s'occupait avec soin de son ménage. Pour le reste on ne connaît rien d'elle. On ignore à peu près tout aussi de la seconde femme

de Jean Poquelin, Catherine Fleurette, qu'il épousa l'année suivante et qui mourut bientôt après. A peu près tout enfin du grand-père maternel de Jean-Baptiste, dont on a dit qu'il avait la passion de la comédie et qu'il menait son petit-fils à l'Hôtel de Bourgogne.

La famille Poquelin possédait deux loges et demie dans la halle couverte de Saint-Germain-des-Prés. Quoique ce fût la tante de Jean-Baptiste qui les eût héritées de son père, il est probable qu'on eut l'occasion de conduire l'enfant à la foire Saint-Germain et de l'y laisser bouche bée devant les charlatans et les saltimbanques. L'œuvre de Molière doit beaucoup à la farce, et à la farce française — déjà mêlée de farce italienne — ; elle lui doit beaucoup de son sel et même quelque chose de son armature. Les parades et cabrioles de l'Orviétan, les craquements des tréteaux, le parfum de la foire et surtout l'isolement des farceurs qui semblaient se mouvoir dans un autre monde devaient frapper l'enfant. Mais il ne faut pas oublier que lorsqu'il se consacra plus tard au théâtre, Jean-Baptiste ne choisit pas le métier de farceur. Son ambition le destinait à la tragédie. L'Hôtel de Bourgogne, s'il est vrai qu'on l'y menait, dut avoir sur lui une action plus forte que la foire. Et il allait bientôt subir des influences plus fréquentes et plus décisives.

Fidèle au mouvement ascendant de sa famille, M. Poquelin voulut procurer à Jean-Baptiste les avantages dont lui-même avait été privé. Il voulut lui faire donner une instruction solide et il choisit un établissement célèbre, le collège de Clermont, situé sur l'emplacement de l'actuel lycée Louis-le-Grand.

Clermont, tenu par les jésuites, avait un système d'enseignement qui différait de celui de l'Université voisine. Outre la doctrine de l'École, on y enseignait les mathématiques élémentaires, la physique, la chimie, la danse et l'escrime. Les distributions de prix étaient précédées de tragédies et de ballets composés par les Pères, joués et dansés par les élèves après avoir été soigneusement répétés. Les jésuites s'appliquaient à former l'homme complet ou l'honnête homme. Pour concevoir exactement ce que représentait Clermont au dix-septième siècle, il faut songer à certaines écoles libres d'aujourd'hui où l'on apprend aux enfants riches à bien profiter de leur fortune. Le choix de Clermont révèle assez les ambitions de M. Poquelin.

Une certaine inégalité entre les élèves régnait au collège de Clermont. Les gentilshommes avaient leur domestique et leur précepteur, ainsi que leur chambre particulière. La Grange affirme que Jean-Baptiste fit toutes ses classes avec le prince de Conti qui devait plus tard le protéger, puis le honnir. Mais le prince de Conti était de sept ans et demi plus jeune que Jean-Baptiste. On peut supposer qu'il fut en relation avec lui dans le collège et que la vive passion du petit prince pour le théâtre leur fut un motif de rapprochement. Car il est fort probable que les spectacles des Révérends Pères ont été l'occasion pour le jeune Poquelin de découvrir sa vocation. Les jésuites l'ont poussé sur la scène plus encore que les charlatans.

Tous les biographes de Molière conviennent qu'il était un excellent humaniste, mais ils n'en savent rien. Quelques affirmations vagues et panégyriques permettent seulement de croire qu'il fut un élève conve-

nable, sans rien d'extraordinaire. Il savait bien le latin parce qu'on le lui avait bien appris. Il était capable de lire couramment une comédie de Plaute ou de Térence. Quant à la traduction de Lucrèce à laquelle il travailla, dit-on, toute sa vie, ceux qui la connaissaient en admiraient surtout le style poétique et l'intelligence des idées. Je crois que l'observation personnelle et l'intuition directe furent toujours plus importantes pour Molière que la culture savante, et que pour l'expression du dialogue sa mémoire auditive lui fut d'un bien plus grand secours que sa mémoire livresque. Il reste qu'il avait fait de bonnes études et que son père n'eut pas à regretter les dépenses de cinq ou six années d'un collègue élégant.

Jean-Baptiste avait eu pour condisciples Hesnault, en relations avec le surintendant Fouquet, Bernier, futur médecin de l'Empereur des Indes et Chapelle, fils naturel du maître des comptes Luillier. Le philosophe provençal Gassendi habitait chez Luillier dont il était l'ami intime. Gassendi, au courant des travaux de la physique moderne, opposait Galilée et Képler à Aristote et travaillait à son apologie d'Epicure. C'était un penseur pénétrant et adroit — adroit dans tous les sens du mot — ingénieux et redoutable dans les disputes. On prétend qu'il donnait des leçons à Chapelle et à ses amis parmi lesquels on compte Bernier et Molière. On prétend même que Cyrano de Bergerac, le faux Gascon, quoique beaucoup plus âgé que ces jeunes gens, assistait à ces leçons privilégiées. On raconte aussi que le *Pédant Joué*, de Cyrano, aurait été composé avec la collaboration de Molière qui aurait repris plus tard deux scènes de cette pièce, dont l'idée venait de lui, pour ses *Fourberies de Scapin*.

D'où son mot célèbre : « Je prends mon bien où je le trouve. » C'est une histoire, en tout cas, qui ne peut faire de mal à personne.

On croit pouvoir nier, aujourd'hui, que Molière ait été l'élève de Gassendi. Quoi qu'il en soit, je crois qu'il en a subi, fût-ce indirectement, l'influence. Gassendi était en ce temps-là une sorte de maître libre qui marquait profondément les esprits. Bernier fut un gassendiste convaincu. Chapelle, par delà son maître, rejoignit vite un épicurisme de vulgarisation que certains tempéraments ne peuvent éviter. Mais ce n'est pas tant par le fond de sa doctrine que Gassendi avait de l'influence, que par un certain tour d'indépendance intellectuelle, par le goût du raisonnement libre et des idées scientifiques qu'il donnait à ses élèves. Et ses élèves le communiquaient à leurs amis. Il est certain que le choix de Lucrèce en dit assez long sur les préoccupations de Molière. Nullement philosophe au sens technique du mot, ignorant même certaines réalités spirituelles, Molière avait pourtant le goût des idées et un grand bonheur de réflexion.

Jean-Baptiste prit en 1641 ses inscriptions de droit. A ce moment les études, qui n'avaient pas été refondues depuis la réforme d'Henri IV, étaient fort négligées. Aucun temps fixe n'était exigé pour leur durée ; aucune obligation d'assister aux cours. Il arrivait que les élèves fissent passer leurs examens et leurs thèses par des personnes supposées. Les professeurs trafiquaient des examens et refusaient de pourvoir au remplacement de leurs collègues décédés. En 1651 le doyen était resté seul professeur : l'Université dut présenter une requête au Parlement pour le

contraindre à se donner des collègues. C'est dans ces conditions que Jean-Baptiste obtint ses licences à Orléans après s'être contenté comme tout le monde d'un semestre d'études, et peut-être de moins. Les critiques ont signalé les profondes connaissances juridiques que révèlent *Pourceaugnac*, les *Fourberies* et *l'École des Femmes*. S'ils consultaient nos journalistes sur l'art du béquet, ils conviendraient qu'un aide-mémoire et cinq minutes de lecture remplacent fort bien de longues études.

C'est environ à cette époque — du 27 janvier au 23 juillet 1642 — que Jean-Baptiste alla représenter son père comme tapissier du roi auprès de Louis XIII, alors à Narbonne. Ce voyage paraît confirmé par le fait que M. Poquelin ne quitta point Paris cette année-là. Lorsque le roi faisait un long voyage, le soir à l'étape, il couchait dans ses propres meubles. Il fallait donc que son ameublement fût en double. Tandis qu'un officier tapissier, le lendemain, faisait défaire et expédier la chambre du roi, un de ses confrères, qui avait gagné l'étape suivante, préparait tout pour l'arrivée du souverain. Jean-Baptiste accompagna sans doute Louis XIII au siège de Perpignan, et il se peut qu'il ait assisté à l'arrestation du favori du roi, le grand-écuyer Cinq-Mars, qui eut lieu à Narbonne le 16 juin. Une légende veut que, sous l'anonymat d'un « jeune valet de chambre », il ait tenté de sauver Cinq-Mars, mais c'est une agréable fantaisie. Il est plus intéressant de songer que Jean-Baptiste parcourut en officier du roi le pays qui allait être bientôt, et pour longtemps, le lieu d'apprentissage de Molière.

Jean-Baptiste, semble-t-il, connaissait déjà les

Béjart, mais on ne sait à quel moment précis il se lia avec Madeleine. Les Béjart étaient une famille de dix enfants vaguement gouvernée par un père huissier et par une mère très complaisante. Cinq sur dix au moins se firent comédiens. Curieuse tribu un peu patibulaire, à cheval sur la basse bourgeoisie et sur le monde des comédiens errants. La plus brillante du lot était Madeleine, fille indépendante qui n'habitait point chez sa mère. Elle avait une ou deux tragédies à son actif et le *Registre* de La Grange nous apprend qu'elle « raccommodait » les autres au besoin. Poète, elle avait adressé à Rotrou des vers sur son *Hercule Mourant*, que Rotrou avait imprimés. Elle était de quatre ans plus âgée que Molière. Il semble qu'entre eux l'entente ait été rapide et profonde. Remarquablement douée pour les affaires, femme de tête et de ressources, elle aida puissamment Molière à bâtir sa fortune. Amitié sexuelle autant que morale sans doute. Molière était d'un tempérament très amoureux et Madeleine libérale de son corps. Environ à cette époque elle était la maîtresse d'un curieux personnage qu'on appelait Messire Esprit-Raymond de Moir-moron, comte de Modène, chambellan du duc d'Orléans, frère unique du roi. Homme de plume et d'épée et quelque peu aventurier, il était décrit par l'abbé Arnauld comme un « homme de mérite assurément, s'il n'eût point corrompu par ses débauches les belles qualités de son esprit. Il faisait d'aussi beaux vers qu'homme de France. » Madeleine en avait eu une fille en 1638. Sachant Madame de Modène malade elle put espérer longtemps d'épouser le comte. Il ne combla point cet espoir, mais demeura au moins l'ami de sa maîtresse jusqu'à sa mort. M. de Modène,

en 1640, se trouvant mêlé à une conspiration contre Louis XIII, fut condamné à mort et il se réfugia à Bruxelles. Madeleine, qui avait déjà joué la comédie, devait avoir repris ce métier au moment où Jean-Baptiste voyageait en Roussillon.

La famille Béjart, on l'a vu, était à moitié une famille de théâtre. Le père Béjart, huissier-audiencier à la grande maîtrise des Eaux et Forêts, porte sur un acte le surnom de sieur de Belleville, qui sent l'acteur. Sa femme ayant été marraine à Etampes du fils de Jean-Baptiste Tristan Lhermite, on a supposé qu'elle faisait avec Tristan Lhermite partie d'une troupe de campagne, d'ailleurs sans fondement. Madeleine avait une belle prestance et jouait fort bien la tragédie. Tout cela formait un appel d'air assez puissant pour aspirer Jean-Baptiste, déjà fortement prédisposé. Le 6 janvier 1643 il reçoit de son père une somme de six-cent trente livres et lui rétrocède ses droits de valet de chambre tapissier du roi. La tradition veut que Jean-Baptiste ait d'abord formé, avec quelques « enfants de famille », une troupe d'amateurs qui jouaient la comédie gratis. Mais ils tirèrent, en tout cas, promptement profit de leurs représentations. La bande comprenait, avec Jean-Baptiste, Denys Bey, Madeleine, Geneviève et Joseph Béjart, Georges Pinel, Germain Clérin, Nicolas Bonenfant, jeune clerc de procureur encore en tutelle, Madeleine Malingre et Catherine Désurlis ; en tout dix acteurs. Noms charmants, désuets, syllabes parlantes qui évoquent la basoche et les tréteaux. Ces « enfants de famille » devaient ressembler plutôt à des enfants sans souci. *L'Illustre Théâtre* fut définitivement fondé le 30 juin 1643, par acte passé devant Fieffé, notaire à Paris.

Ils choisirent comme local le Jeu de Paume des Métayers, à la porte de Nesle, situé à peu près à l'angle formé aujourd'hui par la rue de Seine et la rue Mazarine. Le loyer était de mille neuf cents livres pour trois ans payables d'avance. On exigeait des garanties : la mère de Madeleine, veuve depuis quelques mois, dut hypothéquer ses immeubles. La troupe put commencer ses représentations au début de janvier 1644, après avoir été faire un essai à Rouen au mois de novembre de l'année précédente.

L'affaire marcha d'abord tant bien que mal. L'Hôtel de Bourgogne et le théâtre du Marais faisaient une concurrence terrible à des débutants inconnus, et peut-être n'y avait-il pas alors assez de spectateurs pour nourrir trois théâtres dont le dernier venu ressemblait fort à un théâtre d'amateurs. Ils se défendent cependant. Au mois de juin ils engagent un danseur nommé Mallet. L'acte, daté du 28, est signé Molière. Jean-Baptiste a pris son nom de gloire. Il a remplacé Denys Bey comme directeur et gérant responsable de la troupe. Il ne lui a pas fallu beaucoup de temps pour cela.

La débâcle ne se fait pas attendre. Les causes en paraissent assez simples. Par l'insuffisance du capital primitif, par les dépenses faites pour permettre au théâtre de tenir le coup, la jeune troupe se trouve bientôt dans l'obligation de contracter des dettes. Afin de payer celles-ci et tout à la fois d'en contracter de nouvelles, elle se met entre les mains d'un prêteur du nom de Pommier qui retient à son profit les bénéfices futurs — et illusoire — de l'*Illustre Théâtre*. Comme les recettes refusent de monter, on accuse le quartier. La troupe déménage et on la retrouve, au

début de 1645, installée au Jeu de Paume de la Croix-Noire, sur le Quai des Ormes, aujourd'hui Quai des Célestins. Mais le voisinage du Marais n'améliore pas leur sort. Ils ne sont plus que huit acteurs : Molière, Beys, Pinel, Clérin, Madeleine et Geneviève Bédart, Madeleine Malingre et Catherine Bourgeois. De récents engagés ont fui devant la tempête. Molière, endetté, en est réduit à offrir à ses créanciers des gages invendables. Enfermé au Châtelet sur réquisition de son marchand de chandelles à qui il doit cent quarante deux livres, Molière s'y voit maintenu par le prêteur Pommier qui a tout payé, y compris l'installation à la Croix-Noire, et qui ne voit rien venir. Un aimable lieutenant civil arrange les choses, mais Pommier revient à la charge. Alors c'est un paveur, Léonard Aubry, qui cautionne le débiteur. Le dernier lieu où nous voyions Molière à Paris en cette dure année, c'est encore en prison, où il a été mis à la requête de son linge.

Voilà, en peu de mots, l'histoire de l'*Illustre Théâtre*. C'est l'histoire de beaucoup de débuts, et les dettes de Molière paraissent légères à côté de celles du jeune Balzac. Ce n'est pas qu'il n'ait été soutenu. Par la veuve Bédart d'abord, toujours prête à garantir ce qu'on voulait, fût-ce avec des maisons déjà hypothéquées, et garantissant Molière au même titre que ses propres enfants. Par Tristan Lhermite, qui fit jouer ses belles relations et obtint la permission pour l'*Illustre Théâtre* de se mettre sous la protection de Son Altesse Royale. Par les pièces représentées, notamment le *Scevole* de Du Ryer, les *Malheurs domestiques du Grand Constantin* et la *Mort de Sénèque* de Tristan, l'*Artaxerce* de Magnon : toutes tragédies

dans le style flamboyant de l'époque et qui marquent bien le goût des acteurs. Je crois que l'échec de l'*Illustration Théâtre* fut une leçon pour Molière, et plus encore pour Madeleine, tous les deux aussi différents que possible de Balzac en ces questions d'affaires, tous les deux ordonnés et soucieux de faire marcher de front la gloire et le profit.

On ne sait si M. Poquelin fit entendre à son fils qu'il le lui avait bien dit. Il se comporta en père équitable et soucieux du nom de sa famille, même quand ce nom se dissimulait sous un pseudonyme. Il dédommagea Léonard Aubry et paya les autres dettes de Molière. Quand on songe qu'il avait dépensé beaucoup d'argent pour l'éducation de son fils, et que celui-ci, en retour, faisait le comédien en compagnie de gens socialement médiocres et moralement louches, on ne peut qu'admirer sa conduite. M. Michaut a brillamment montré que les rapports entre les deux hommes ont toujours été courtois, honnêtes, empreints d'une juste prudence. Plus tard, devenu riche, Molière fit un prêt important à son père sous le nom de son ami Rohault, afin de se garantir, quand M. Poquelin viendrait à mourir, contre les contestations de la famille.

Telles furent la formation et le départ de Molière, autant qu'on peut les entrevoir au travers de documents peu loquaces et d'inventions biographiques de toutes sortes. Une éducation solide, l'influence des camarades libéraux et libre-penseurs, l'immersion dans le milieu des Béjart où les valeurs bourgeoises subissaient un continuel brassage, la persistance pourtant de la veine bourgeoise, une vocation qui paraît avoir

été irrésistible : on voit tout cela, mais l'homme, on ne le voit guère. Molière n'était point de ces génies qui éclatent tout d'un coup. Il lui fallait du temps et la forte pression de l'expérience.

CHAPITRE II

APPRENTISSAGE

Tandis que les comédiens s'entretenaient vivement de leurs affaires, Wilhelm restait pensif.

GÆTHE.

I

L'essai et la faillite de Paris peuvent à peine compter dans l'apprentissage de Molière. Plutôt une première esquisse du but : esquisse manquée mais épreuve excellente, comme ces premières grosses chutes de cheval qui départagent les cavaliers. Nous retrouvons presque tout de suite Molière en province (1646), plus engagé que jamais dans sa profession, passant assez promptement de l'anonymat à la première place, puis imposant sa troupe et ses méthodes avec cette sûreté de technicien qui était sans doute sa plus étonnante qualité.

Molière en province ! Cent images picaresques se pressent aussitôt devant nos yeux : arrivées tardives dans des auberges douteuses, vols, batailles au coin

des bois, accoutrements sordides, rafistolages pittoresques, drames entre comédiens, emplâtres, plumes, ruses, guenilles. On sait aujourd'hui qu'en ce qui concerne Molière ces images sont fausses. Il débuta, avec les Bérart, dans une troupe déjà constituée et assez bien nantie, celle de du Fresne, qui profitait des faveurs du gouverneur de Guyenne, Louis de Nogaret, duc d'Épernon. Plus tard, mais pas beaucoup plus tard, sa propre troupe s'imposait par la « magnificence des habits ». D'ailleurs, le côté picaresque de ces déambulations, à part le vif courant d'air qui traverse et rafraîchit son œuvre, n'est point sans doute ce qui intéressait Molière, ce qui doit nous intéresser quand nous songeons à lui. L'état picaresque est, involontaire, un état d'affamé, volontaire, un état de rêveur ou d'anarchiste. Molière n'est pauvre qu'accidentellement, et s'il lui arrive de rêver — que faire d'autre sur la route durant ces heures longues ? — ses rêves devaient vite se grouper, se lier, se composer, aller enrichir un fonds de génie qui était aussi un fonds de commerce. Entre l'action toute progressive et pratique d'un Molière et les mouvements relâchés et vagabonds du *picaro*, il y a une différence de nature que notre goût du pittoresque ne doit pas nous faire oublier. On rencontre, dans la vie de Molière, diverses occasions où il peut être légitime de parler de pathétique, mais point sur ces routes. A moins qu'on ne nomme pathétique tout ce qui, de nous-mêmes, n'est pas encore maîtrisé.

Puis il faut songer que la comédie en campagne, à cette époque, n'était plus seulement une aventure : elle se présentait sous ce jour excitant où une belle aventure peut devenir une bonne affaire. Une déclara-

tion royale du 16 avril 1641 défendait que leur profession pût être imputée à blâme aux comédiens, ni préjudicier à leur réputation dans le commerce public. Certes, la coutume résistait, surtout parmi les bourgeois, mais enfin c'était reconnaître une figure sociale aux gens de la comédie. Par exemple, Molière ne perdait point son titre d'officier de la maison du roi, ses attaches bourgeoises. La passion étant au théâtre, on vit même beaucoup de gentilshommes provinciaux paraître aux chandelles, voire diriger des « bandes », comme ce sieur de Monchaigre, seigneur de la Brosse en Anjou, qui servit de modèle à Scarron pour son *Roman Comique*. Le théâtre pouvait alors se comparer à une industrie longtemps paralysée par des droits trop lourds et soudain délestée de ces droits : les débrouillards se disent qu'il y a beaucoup « à y faire ». Madeleine Béjart et Molière paraissent avoir été de ces débrouillards. Nous les devinons méthodiques, à la fois patients et rapides, l'œil sur Paris à la moindre alerte, sensibles aux fatigues sans doute, mais aussi aux promesses d'une lente avance sans recul.

La pérégrination en province était, en ce temps-là, un mouvement stratégique tout à fait nécessaire. Molière avait subi, indirectement, les effets du monopole écrasant de l'Hôtel de Bourgogne. Pour lui la province, plus encore qu'un terrain d'entraînement, était un vaste bureau de placement : on y trouvait des princes qui vous patronnaient. Le gouverneur de la Guyenne ou du Languedoc était plus proche de la Cour que le public parisien. Loin de s'abandonner au vent qui passait, les comédiens cherchaient le vent. D'où quelques flottements au départ, quand ils se mettaient en quête d'un seigneur amoureux de la

comédie. Il paraît que ces flottements furent épargnés à Molière. Le duc d'Epéron, qui déplaisait fort à ses administrés de Guyenne, et qui cherchait à plaire à sa maîtresse, la belle Ninon de Lartiges, s'était attaché la troupe de du Fresne, et Molière sut profiter de l'occasion. La compagnie, avons-nous dit, était bien cotée. Elle passait même pour un modèle du genre, et le *Destin* de Scarron la cite avec révérence. Molière d'abord n'y paraît point en titre : c'est du Fresne qui a la faveur du duc, et puis un homme endetté ne laisse pas si volontiers son nom sur les pétitions et autres documents que les comédiens signaient sans cesse. Mais nous verrons qu'il ne devait pas rester longtemps dans l'ombre. S'il est peu probable qu'il ait joué à Bordeaux, le château du duc, Cadillac, dut lui fournir une scène de fortune comme presque toutes celles de ce temps-là. On satisfaisait tant bien que mal le goût si vif qu'on avait du théâtre. On choisissait le lieu le plus vaste ; tant mieux si l'on avait une salle des gardes, tant pis si l'on devait se rabattre sur la chambre à coucher. Des tapisseries — il y en avait partout à foison — quelques paquets de chandelles, quelques sièges à peu près confondus avec les sièges des auditeurs de marque. Les comédiens ne pouvaient compter ni sur le recul de la scène, ni sur le langage des décors : il leur fallait frapper fort, se distinguer par le discours et les mines, créer l'éloignement par l'étrangeté.

Molière et les Bérart suivirent les mouvements de la troupe, et du patron de celle-ci, dont les difficultés avec les gens de Guyenne allèrent empirant. En 1646 la peste est à Bordeaux et le duc d'Epéron à Paris. En 1647, la troupe de du Fresne est vue ou imaginée

à Toulouse, à Albi, à Carcassonne. En 1648, les Bordelais se révoltèrent carrément contre leur gouverneur, ce qui semble avoir provoqué un fort déplacement du centre de gravité de la troupe. Le 23 avril 1648, le corps de ville de Nantes reçut le sieur *Morlierre* qui venait solliciter la permission, pour lui et ses camarades, de « monter sur le théâtre » afin de représenter leurs comédies. La réception fut assez froide. M. le Maréchal de la Meilleraye n'allait pas bien, les comédiens furent invités à attendre son rétablissement. Cela dura jusqu'au 17 mai, où la permission leur fut enfin accordée. L'histoire, ou la légende, nous rapporte que le succès fut médiocre. Un certain Segale, Vénitien, aurait nui à la troupe par le succès de ses marionnettes et de ses machines. Deux traits nous peuvent retenir dans cet épisode où le nom de Molière, encore que déformé, paraît pour la première fois. Nous le voyons se présenter seul, et solliciter, en avant de la troupe, déjà porte-parole, guide et ambassadeur de la comédie. Ainsi le retrouverons-nous presque toujours maintenant, prompt à s'avancer, à débrouiller, à porter le poids de la défiance et du mauvais vouloir, timonnier prudent, diplomate rusé et brave, qui dans chaque occasion de s'exposer voyait sans doute une occasion de s'affirmer. Tel nous le devinons à Nantes, tel nous le reverrons dans la salle du Petit Louvre, en face du roi, tel nous l'admirerons dans l'*Impromptu* et dans la *Critique*. Parmi les images symboliques qu'on se compose de Molière, une entre autres me paraît significative : l'image d'un Molière courbé en deux, le pied droit avancé, le jarret tendu, le chapeau à la main, la perruque pendante, la parole facile et docile aux reflets de l'humeur sur le visage du sollicité. Le second

trait, c'est cette rivalité, historique ou légendaire, du montreur de « machines ». Un Vénitien au début, un Florentin à la fin de cette carrière, dont les valeurs graves furent toujours subordonnées aux lois capricieuses de l'amusement. Lulli aura convaincu Molière de ce que Segale avait pu lui faire pressentir : de la contradiction intime qui résultait des conditions d'expression de son génie. Nous verrons d'ailleurs que Molière n'en était pas à une contradiction près.

Nous ne le suivrons point pas à pas dans le détail, au reste mal établi, de ses étapes. On a cru entendre les Limousins le siffler, à cause de Pourceaugnac, mais c'est pure hypothèse. Une autre fantaisie nous séduit davantage. Près d'Angoulême vivait une dame d'Escars, de cette famille qui visitait Montaigne au retour d'Italie. Cette dame avait épousé un comte de Bagnac. Escar-Bagnac, en comédie cela devint Escar-bagnac. Laissons voisiner le nom de Montaigne et celui de Molière, afin de rapprocher ces derniers dans l'anecdote comme dans la raison. Dès 1649, nos comédiens reprennent cette marche vers le sud-est qui sera bientôt leur itinéraire régulier. Il n'est pas sans intérêt d'apprendre que du Fresne est appelé à Agen par ordre du gouverneur et que les officiers municipaux lui font construire un théâtre dans un Jeu de Paume. De même ils sont engagés pour les fêtes de Toulouse, où les Capitouls leur font remettre soixante-quinze livres pour une représentation, à l'occasion de l'arrivée du comte du Roure, lieutenant général du roi.

Le 10 janvier 1650, Molière tint sur les fonts, à Narbonne, un enfant illégitime. Il n'y a pas longtemps qu'on voyait encore à Narbonne l'hôtel des Trois Nourrices, le type même des auberges où Molière

descendait. C'était, dans le voisinage d'une des portes de la ville, une ancienne demeure datant de 1528. Sur les façades, de larges croisées avec croisillons aux meneaux chargés de sculptures. La croisée du midi portait à ses deux montants, sur le meneau du centre et dans l'encadrement, des bustes de femmes aux mamelles puissantes. Imaginons, si vous le voulez bien, l'arrivée de la troupe, le soir, un soir de janvier méditerranéen, si calme que la douceur de l'air semble née de ce calme même. Dans la poussière, les enfants, les hommes, les femmes au parler inintelligible s'attroupent, regardent décharger de grandes caisses pleines d'objets mystérieux, d'où s'échappent parfois, quand elles sont mal jointes, des broderies d'or et d'argent, des velours, des bijoux aussi troublants que s'ils étaient vrais. Imaginons Madeleine Béjart attentive à l'inventaire, l'œil tranquille et le sourire robuste ; du Fresne faisant le logement au milieu des cris des servantes et des promesses de l'aubergiste ; Molière descendant de cheval et s'allant jeter dans un fauteuil. Il rattrape les fils d'une scène imaginée pendant la route, ou songe à l'étape prochaine, ou se délasse, cependant que ses yeux se collent, d'instinct, aux gestes, aux visages, qui lui apparaissent dans la demi-obscurité. En haut, les rires ou les disputes des autres, les bribes de réplique qui reviennent en écho, la familiarité des esprits et des corps, les premiers frôlements avant la nuit... N'est-il pas probable qu'à cette époque Molière fonctionnait déjà comme une machine, qu'il était entièrement pris par son travail, un des plus attachants qui soient, dans les deux sens du mot, si l'on songe que les moindres aventures, les moindres gestes, les moindres mouvements, tout devait être pour lui

prétexte à invention technique. Emporté par le désir de gagner la première place — nul plus que lui ne fut ambitieux — l'espace et le temps étaient déjà, pour lui, comblés. Plus tard, à Paris, ils seront bondés et leur pression menacera son équilibre. Mais en 1650, à la veille des expériences lyonnaises et de la faveur de Conti, on peut croire que Molière portait allègrement sa charge, qu'il éprouvait les sensations merveilleuses de celui qui se sent bien mûrir. D'autant plus que son succès était loin d'être encore assez éclatant pour lui susciter les deux plus dures difficultés d'une vie de lutte : l'envie et la rivalité des pairs. Allait-il rejoindre, dans sa chambre là-haut, sa vieille amie Madeleine ? C'est fort probable. Molière, comme beaucoup de grands sensuels, était un homme d'habitudes.

L'été de 1650 marque un changement dans la carrière de Molière. Le duc d'Épernon, obligé de quitter définitivement la Guyenne, abandonne ses comédiens. Si, comme on l'a supposé avec quelque raison, du Fresne cessa, vers cette époque, de diriger la troupe, c'est vers cette époque que le commandement en revint à Molière. Il ne devait plus l'abandonner jusqu'à sa mort. Cette compagnie d'acteurs est déjà fort connue. Molière en va devenir le chef incontesté. Il lui a fallu cinq ans pour obtenir ce résultat. Cinq années, c'est peu, si l'on songe aux premiers échecs, au départ difficile. Ne nous hâtons donc pas de nous lamenter sur les épreuves infligées au grand homme. Admirons plutôt les premières conquêtes d'une des carrières les mieux réussies qui fut jamais.

II

Mais voici un événement d'importance. Après quelques voyages du côté de Carcassonne et de la Provence, la troupe de Molière se dirige vers Lyon, où elle fit son entrée dans les derniers mois de 1652. Elle devait en faire son centre d'opérations jusqu'en 1655. Jouer à Lyon, ce n'était point la même chose que jouer dans une ville quelconque de province. Les Lyonnais avaient gagné une sorte d'autonomie théâtrale vis-à-vis de Paris. En dépit de la mauvaise volonté persistante des Échevins, l'initiative privée de la bourgeoisie et le bon plaisir des gouverneurs les avaient mis en mesure de juger finement et sévèrement des choses de la comédie. En 1538, le riche Jean Neyron, marchand de Lyon, avait ouvert sur ses deniers une salle de spectacle rue des Bouchers. La corporation des Imprimeurs, qui donnait le ton à la société bourgeoise, comme aujourd'hui celle des Soyeux, poussait à la roue. Dans cette ville que les Parisiens comprennent mal, où à cette époque, nous dit-on, le goût du luxe et des plaisirs était associé à une « extravagante pratique d'humilité », Molière allait trouver autre chose qu'une rivalité brute de troupe à troupe. Il allait trouver ce qui était, ce qui est si rare en France, en dehors de Paris, dans les choses de l'art : une tradition pleine d'enseignements techniques.

Lyon était une porte de France grande ouverte sur l'Italie, et les Italiens avaient porté le théâtre à un degré de perfection et de dignité inconnu chez nous.

Lyon avait reçu, avant Paris, les comédiens italiens quand elle avait autorisé, dès 1513, les Florentins à dresser des échafauds au puits de la Porcherie. A l'époque où Molière s'installa dans la ville, les Lyonnais conservaient encore le souvenir des funérailles d'Isabelle Andreini, l'étoile de la troupe des « Jaloux de plaire » (*I Gelosi*), morte d'une fausse couche, en 1604, comme elle s'en retournait de Paris en Italie, comblée des faveurs de la reine de France. On lui avait rendu des honneurs publics. On avait vu dans son convoi les massiers portant les bannières de la ville, et derrière, les corporations des marchands avec leurs torches. Funérailles qui forment aujourd'hui un symbolique contraste avec celles de Molière. Isabelle Andreini avait été belle autant que sage :

Casto conjugio, sophia, vultusque decore.

Elle avait été membre de plusieurs académies, dont celle des *Intenti*, de Pavie, où elle portait le nom de l'*Accesa* (l'Amoureuse). Le Tasse lui avait dédié des vers. Dans une fête que donna à Rome le cardinal Aldobrandini, son portrait avait été placé entre celui du Tasse et celui de Pétrarque. Elle avait écrit des pièces de théâtre et une pastorale qui comptait déjà huit éditions. Il faudrait sans doute aujourd'hui réunir en une seule personne Sarah Bernhardt et Madame de Noailles pour recomposer une Isabelle Andreini. Les *Gelosi*, très célèbres en leur temps, comptaient des acteurs qui passaient pour de vrais lettrés. Leur exemple et leur souvenir put conforter le comédien bourgeois et lettré qu'était Molière.

Les Italiens, et ces *Gelosi* eux-mêmes, n'étaient pas seulement des artistes précieux et cultivés. La Com-

media dell' Arte de cette époque ressemblait peu au monde lunaire de Watteau. Foule extraordinaire de sauteurs gesticulants et multicolores, visages raidis par le masque de cuir aux crins embroussaillés, Zanis, Arlequins dont les poses étaient de constants défis à la pesanteur, Capitans tonitruants des *conzettis*, amoureuses subtiles, obscènes et parfumées, grouillement de corps et de cris, cette comédie faisait déboucher dans le peuple, par sa gymnastique experte et fruste, par ses *lazzis* coupés de citations de Sénèque et de Montaigne, toute la force explosive et complexe de la Renaissance. Spectacle populaire où les grands trouvaient leur compte, réalité collective créatrice de types collectifs comme aujourd'hui le cinéma, derrière les chandelles elle menait sa révolution permanente et inoffensive, déchirant la société de bas en haut. Dans une époque où le platonisme régnait, rien de plus anti-platonicien que la *Commedia* : elle ne représente pas la déchéance des idées, mais une poussée venue d'en bas contre le monde des idées, une sorte de Jacquerie philosophique au son de la pratique de Pulcinella et des coups de batte d'Arlechino. Mais tout en étant pur mouvement, la *Commedia* est mouvement critique, étant mouvement comique. Poussant son anti-platonisme jusqu'à l'antithèse, elle crée des types qui, représentant un grand nombre d'individus, ont une vie propre dont l'origine ne peut être rapportée à aucun individu en particulier. Si Arlechino fut d'abord l'esclave africain, il ne fut jamais tel ou tel esclave africain, si Pedrolino fut un paysan, l'ascendance de Pierrot se perd dans la nuit des temps. Le moment de la généralisation nous échappe. Les types de la *Commedia* nous parviennent, grâce au

masque, au costume et aux gestes, pourvus d'une individualité à la fois typique et concrète qui ressemble beaucoup à celle des animaux des Fables. Il se produit, entre ces types et les acteurs successifs, des échanges variés. Les types évoluent eux-mêmes comme évoluent les sentiments dont un même nom recouvre les métamorphoses au cours des siècles. S'il est vrai qu'un poète dramatique ait besoin d'appuyer ses créations sur ces créations collectives et anonymes, la *Commedia* peut expliquer, pour une partie bien entendu, le relief merveilleux des créations de Molière. Grâce à elle, la comédie du dix-septième siècle avait à sa disposition une mythologie, non point littéraire comme la mythologie tragique, mais vivante, réelle, aussi réelle que pouvait l'être pour un Grec la mythologie de l'Olympe.

Nul doute que Molière n'ait profité largement de l'enseignement de la *Commedia*. Ses premières pièces s'inspirent de canevas italiens. Partout, à Lyon, on retrouvait leurs traces. Plus tard, à Paris, sa troupe devait alterner avec une troupe italienne. Puis il eut le loisir d'étudier de près quelques-uns des plus illustres mimes transalpins. Scaramouche, qui fit tant rire le futur Louis XIV que le bébé dauphin s'oublia dans ses bras, disciple de la nature et maître de Molière, dut avoir une grande influence sur le poète de M. Jourdain. Puisque nous voici dans le milieu où l'influence italienne était la plus marquée, c'est le moment de dire ce que Molière semble avoir retenu de la *Commedia dell'Arte* pour l'accommoder à son génie personnel.

Il apparaît, contrairement à l'opinion officielle, qu'un des immenses mérites de Molière a été de faire sortir le théâtre de la littérature, ou plus exactement

la littérature théâtrale de la littérature. Les explications nécessaires peuvent se réduire à ceci. Dans la *Commedia dell' Arte*, l'élément littéraire, la parole, la phrase, est subordonnée à d'autres éléments, les mouvements du corps, les mimiques. La parole vient s'insérer dans un rythme qui est de la nature du rythme de la gymnastique et de la danse. La lecture d'un scénario de *commedia al improvviso*, comme la lecture d'un scénario de cinéma, ne saurait à aucun degré remplacer la *vision* du spectacle. De plus, et c'est le sens profond du principe d'improvisation, l'invention théâtrale se fait sur la scène, réglée par les circonstances spatiales, les caractères et les moyens des acteurs, les effets de leur confrontation sur les planches. Malgré les nombreuses altérations que subissait alors l'esprit de la *commedia*, cet esprit suggérait toujours que les idées théâtrales doivent s'exprimer dans un rythme, par des articulations non littéraires ; qu'elles doivent naître les unes des autres comme un pas de danse naît d'un autre pas, comme un mouvement de gymnastique naît d'un mouvement précédent. On fera observer que le théâtre de Molière est un théâtre écrit, qui peut revivre presque tout entier à la lecture, mais cette objection nous amène à ceci : Molière a su former un langage qui reflétait exactement les mouvements du corps, les déplacements rythmiques dans l'espace de la scène. Il n'est pas besoin d'entendre beaucoup de fois ses pièces pour remarquer à quel point le dialogue, ainsi que la composition des scènes, ressemble à des mouvements de danse, et plus encore de gymnastique, à quel point les répliques s'enchaînent par des chocs et des contre-coups tout physiques, à quel point la force extraordi-

naire de ces répliques vient moins de leur éloquence que d'une sorte de détente musculaire qui les lance comme d'une catapulte. Nous verrons que le génie de Molière a consisté à faire coïncider l'effet moral avec l'effet physique, la danse avec la démonstration. Scaramouche, disait-on, parlait peu et s'exprimait difficilement, mais il exprimait à la perfection ses sentiments par les grimaces et les attitudes du corps. Molière réussit à inventer une littérature de grimaces et d'attitudes. Les comédiens italiens, avec leur technique si particulière et si bien définie, lui offraient un modèle simplifié et comme le premier temps de ce tour de force.

C'est d'ailleurs par l'acrobatie que Molière semble avoir fait plus intimement connaissance avec les gens du théâtre italien. En ce temps-là, dans Lyon, une charmante comédienne de foire faisait la parade pour un « opérateur » italien, nommé Jacomo de Gorla qui passait pour son père. Sur un tréteau prolongé par une fausse perspective, Marquise-Thérèse de Gorla exerçait la souplesse de son corps. « Elle faisait certaines cabrioles remarquables, écrit un contemporain, car on voyait ses jambes et partie de ses cuisses par le moyen de sa jupe fendue des deux côtés, avec des bas de sage attachés au haut d'une petite culotte. » Cette Marquise, dont le prénom devait faire faire tant de contre-sens aux snobs futurs, était destinée à toucher le cœur de nos grands hommes, puisque successivement, s'il faut en croire la chronique, Molière, les deux Corneille, La Fontaine et Racine en furent amoureux. On connaît les vers hautains et naïfs que Pierre Corneille lui adressa plus tard. Un « grison tel que lui » n'eut sans doute pas, comme Molière,

l'occasion de la voir dans une tenue aussi dégagée, vêtue de ce maillot primitif, « des bas de sage attachés au haut d'une petite culotte ». Et sans doute que Molière, de l'avoir rencontrée sur les planches du saltimbanque, dans la poussière et parmi les quolibets de la place publique, faisant l'arbre droit devant la caisse de drogues que son père débitait, n'aurait jamais pu, vis-à-vis d'elle, adopter ce ton que prenait si naturellement l'auteur de *Cinna*. Ce qui est si touchant chez Molière, c'est qu'il aborde la vie par son côté bas et familier, sans qu'aucune illusion, venant des autres, lui soit longtemps permise. Plein de feu, sans doute, et d'idéal, et d'illusion si l'on veut dans une certaine mesure, toute espèce de pose, même noble, lui est interdite. Il est par son état derrière les décors. D'où vient que ses sentiments sont fort peu littéraires dans une époque où ils l'étaient extrêmement. Cette rencontre de la troupe de Molière ouvrit une carrière brillante pour Marquise de Gorla. En février 1653 elle épousa René Berthelot, dit du Parc ou Gros-René, un des bons comédiens de la compagnie, et prit ainsi le nom sous lequel elle devint célèbre. Que Molière s'éprenne d'une fille dans le même temps qu'un de ses camarades l'épouse, il n'y a rien là qui nous doive étonner. La confusion des mœurs règne aisément dans les milieux où les instincts ne sont pas contenus par les obligations bourgeoises. Ne prête-on pas aussi à Molière, environ à la même époque, une liaison avec Mademoiselle de Brie, sans parler encore du mystère d'Armande, sur lequel nous reviendrons ? Les biographes ont quelque peine à avouer ces faits, les meilleurs cherchent à excuser Molière. Molière n'est ni excusable, ni à excuser. C'était un sensuel — ses

dispositions à la tuberculose accentuaient peut-être sa sensualité — un sensuel environné de femmes attirantes, avec toutes les séductions d'un directeur de troupe et tous les désirs d'un homme ardent et las. Il n'y a point de désordre là où il n'y a point d'ordre rompu. Dans ce domaine Molière est au niveau de la vie instinctive, sans impression de chute, sans chute réelle. On peut certes discerner un ordre moral dans son théâtre, mais cet ordre est vraiment fils de ses œuvres, formé d'une expérience brute de la vie. Et cela est inappréciable.

C'est en 1653 — d'autres disent en 1655 — que l'*Etourdi* fut représenté à Lyon. Avec cette pièce nous sortons de la période d'apprentissage, du moins en ce qui concerne la qualité de l'œuvre, cette période s'étendant conventionnellement jusqu'à l'installation à Paris. Molière s'y révèle en possession d'une langue savoureuse, d'un mouvement et d'un brio charmants. Nous ne saurions toutefois partager l'enthousiasme de Hugo, qui refaisait pour son compte le dix-septième siècle. La verve de l'*Etourdi*, plutôt qu'une verve comique, cherche l'amusement, la drôlerie. La fougue de la jeunesse y tient lieu de pénétration critique ; le sujet, extérieur aux sentiments et qui les commande, se joue d'eux suivant les besoins de l'intrigue. Molière y témoigne de son pouvoir de créer des hommes vivants, mais il ne s'y élève pas jusqu'à créer de la pensée vivante. Il ne semble même pas si habile qu'il le devint plus tard à monopoliser les meilleures idées comiques ayant cours. Dans l'*Inavvertito*, la pièce du comédien Beltrame que Molière prit pour thème, il y a une invention charmante que l'on ne retrouve pas dans l'*Etourdi*. A la fin Fulvio, dont Lélie est la

réplique, n'ose couronner son bonheur de peur de commettre quelque nouvelle étourderie, implorant des yeux, avec beaucoup de drôlerie, le secours de Scapin. C'est là un joli retour du caractère sur lui-même, et sans doute le seul trait purement comique de la pièce. Par contre le dialogue de l'*Etourdi*, moins intime et pittoresque que celui de l'*Inavvertito*, est plus leste, plus dégagé, annonce déjà la meilleure façon de Molière. Le vif et savoureux Mascarille n'est plus le valet acrobate des Italiens : il a son orgueil, son petit monde intérieur de prétentions ; le saltimbanque rejoint en lui le petit-bourgeois. Et les répliques s'appellent déjà l'une l'autre avec cette grâce bondissante qui mettra le dialogue comique de Molière hors de pair. Dans un théâtre qui comptait *Le menteur*, l'*Etourdi* ne peut faire figure de révélation ni d'innovation ; mais c'est une annonce assez éclatante, pour nous surtout qui connaissons ce qu'il annonçait.

III

Une représentation au profit des pauvres donnée par la troupe de Molière le 9 février 1653 rapporta trois-cent-huit livres. Bonne recette pour le temps, bonne recette de province, dirions-nous, s'il ne s'agissait pas de Lyon.

Ce premier séjour à Lyon asseoit la troupe de Molière, la confirme dans un sentiment de confiance en soi-même. Sa réputation et sa richesse sont déjà grandes, comme le montrent les événements importants qui l'attendent dans le Languedoc.

Car elle rayonnait autour de Lyon, mais principalement vers le Sud, où elle se trouvait vers le début de l'automne de 1653. Il y avait alors exactement une année que le jeune roi de France était rentré dans sa capitale parmi les acclamations des Frondeurs dégoûtés de leur stérile turbulence. Les seigneurs prodigues avaient fait leur paix avec Mazarin, dont la toute puissance rétablie et consolidée allait bientôt annoncer celle de Louis XIV. On avait pardonné, entre autres pardons, à Armand de Bourbon, prince de Conti, qui devait présider, pendant trois années consécutives, les Etats du Languedoc au nom du roi. Ce prince mince et comme coincé entre son frère le grand Condé et sa sœur adorée Madame de Longueville, ce petit prince déjeté et capricieux, spirituel tantôt dans le sens léger, tantôt dans le sens auguste du mot, représentait bien les frondeurs de sang royal, parce qu'il en était un peu la caricature. Ces princes souffraient d'une incohérence ruineuse qu'ils devaient moins encore à la lecture des romans qu'à un désaccord entre leur puissance d'agir et la vanité de leurs actions. Comme ils n'avaient pas encore devant les yeux un pouvoir bien apparent et bien reconnu, il vivaient parmi les possibles. Ce qui était voulu devenait aussitôt faisable, et ce qu'ils croyaient être voulu n'était qu'imaginé. La distinction du vouloir et de l'imaginé devait être l'œuvre de la seconde moitié du siècle, notamment l'œuvre de Molière. Ces princes voyaient grand et se prenaient comme ils se voyaient. Quand Mademoiselle de Montpensier tirait de la Bastille sur les troupes de Turenne, elle ne songeait point à rattacher cet acte à un dessein médité et grave : l'acte lui apparaissait en lui-même, dans

son isolement splendide, devant sa signification non point à sa portée, mais au fait d'être accompli par elle. Le romanesque à la mode paraît de couleurs vives cette illusion de puissance : les écharpes bleues, les violons, les trompettes dont parle Retz, sortaient tout droit de l'*Astrée*. On devine l'atmosphère charmante, grisante, de cette époque folle : le glissement insensible de la lecture à l'action, les souvenirs du rêve se confondant avec les visions de la réalité, le bal masqué qui se répand dans la rue et dont les « entrées » font partie de l'histoire. Ces Danaïdes de la puissance s'épuisèrent si sottement, cassant leur pays comme un jouet, qu'elles nous irritent, et nous allons jusqu'à reprocher à Corneille de les avoir ennoblies sans les avoir corrigées. Cependant, cette mascarade fut d'une grande conséquence pour les observateurs lucides qui assistèrent au jeu. Elle leur enseigna, ou leur rappela, que le vouloir, ni le pouvoir, ne se suffisent si l'on méprise les conditions prosaïques du réel, que la puissance efficace est le résultat d'un équilibre très subtil des forces que la fantaisie ne réalise point. La lourde machine royale, qui devait elle aussi dérailler avant bien longtemps, donnait alors cette leçon de prose et de modestie. Nous pouvons supposer sans grande crainte de nous tromper que Molière eut devant les yeux, en la personne du prince de Conti, un bon modèle de cette illusion de puissance qu'il devait dénoncer jusqu'à sa mort.

Armand de Bourbon s'était d'abord destiné à l'Église. On raconte qu'apercevant un jour une belle armée alignée dans un champ, l'idée lui vint d'être général. On voit le jeu de l'imagination : d'évêque on devient général par un simple décret du désir, de

même que de général on peut devenir souverain, c'est-à-dire en fait conspirateur. Conti était sans doute las de jouer et de traîner ses intrigues à l'ombre de sa redoutable famille. Et puis on était vaincu. Mazarin ne demandait pas mieux que de recevoir les bonnes grâces du prince. Il avait justement une de ses sept nièces à placer, la vertueuse Anne Martinozzi. Nous sommes parvenus au moment où Conti, de son château de La Grange, près de Pézenas, dans le Bas-Languedoc, négociait son mariage. Son secrétaire, le poète et intrigant Sarrazin, avait obtenu pour la maîtresse du prince, Madame de Calvimont, la permission de résider auprès de lui. Un autre domestique du prince, l'abbé de Cosnac, le futur archevêque d'Aix, apprit que la troupe de Molière se trouvait dans les environs. Comme Conti raffolait de la comédie, Cosnac prit sur lui de le mander à La Grange. Sur ces entrefaites arrive à Pézenas une autre troupe dirigé par un certain Cormier, ancien opérateur du Pont-Neuf, vieux routier rompu à tous les trucs du métier. Cormier s'empresse de faire des présents à Madame de Calvimont ; l'influence de la dame était encore grande, on retient la troupe de Cormier. Lorsque l'abbé de Cosnac fait connaître au prince l'obligation qu'il a contractée vis-à-vis de Molière, Conti lui répond qu'il est plus juste que ce soit son gentilhomme qui manque à sa parole, que lui à la sienne.

« Cependant Molière arriva, écrit Cosnac, et, ayant demandé qu'on lui payât au moins les frais qu'on lui avait fait faire pour venir, je ne pus jamais l'obtenir, quoiqu'il y eût beaucoup de justice ; mais M. le Prince de Conti avait trouvé bon de s'opiniâtrer à cette bagatelle. Ce mauvais procédé me touchant de dépit,

je résolu de les faire monter sur le théâtre à Pézenas, et de leur donner mille écus de mon argent plutôt que de leur manquer de parole.

« Comme ils étaient prêts à jouer à la ville, M. le prince de Conti, un peu piqué d'honneur par ma manière d'agir, et pressé par Sarrazin, que j'avais intéressé à me servir, accorda qu'ils viendraient jouer une fois sur le théâtre de la Grange. Cette troupe ne réussit pas dans sa première représentation au gré de M^{me} de Calvimont, ni par conséquent au gré de M. le Prince de Conti, quoique, au jugement de tout le reste des auditeurs, elle surpassât infiniment la troupe de Cormier, soit par la bonté des acteurs, soit par la magnificence des habits. Peu de jours après, ils représentèrent encore, et Sarrazin, à force de prôner leurs louanges, fit avouer à M. le Prince de Conti qu'il fallait retenir la troupe de Molière, à l'exclusion de celle de Cormier. Il (Sarrazin) les avait suivis et soutenus dans le commencement à cause de moi ; mais alors, étant devenu amoureux de la Du Parc, il songea à se servir lui-même. Il gagna M^{me} de Calvimont, et non seulement il fit congédier la troupe de Cormier, mais il fit donner pension à celle de Molière. »

En effet, Molière et ses camarades touchèrent une pension du prince et s'intitulèrent Comédiens de la troupe de Monsieur le Prince de Conti. Comme coup de dés, ce n'était pas médiocre. Je ne comprends pas bien pourquoi Sainte-Beuve soupire à l'idée que ce notable succès de Molière a dépendu des intérêts de Madame de Calvimont et du goût de Sarrazin pour une belle saltimbanque. Cela ne faisait-il pas parti des conditions du métier, et n'était-il pas excellent que Molière s'entraînât à ces sortes d'exercices avant

d'aborder Paris ? Pourquoi veut-on isoler le génie d'un homme des obligations pratiques de la profession où ce génie se révèle ? Et si l'on se plaît à souligner une amère contradiction entre ces obligations et la pureté de ce génie, que l'on n'oublie pas que celui-ci est né de la contradiction elle-même que l'on déplore. Sans ces frottements et ces difficultés froissantes, pénibles à force d'être puérides, nous n'aurions sans doute pas eu le Molière aigu, le Molière oppressé, le profond Molière. Et puis imaginons ce que représentait pour lui l'invitation de Cosnac : une circonstance infiniment heureuse qui va peut-être lui fournir — ce qui arriva en fait — un protecteur haut placé, bien en cour, avec l'aide duquel il pourra peut-être rejoindre Paris plus vite et dans de meilleures conditions. Quand Molière arrive à Pézenas, le succès possible a plus de valeur à ses yeux que les circonstances, quelles qu'elles soient, de ce succès. Quelle dut être sa déception en écoutant les explications embarrassées de Cosnac ! En bon patron, il réclame au moins le remboursement des frais du voyage, mais devant la bonne volonté de l'abbé il se ressaisit, et nous le devinons prêt à obéir aux instructions qu'on lui donne. S'il nous est facile d'imaginer sa joie en apprenant la complicité de Sarrazin, nous pouvons deviner ses sentiments quand il comprit que le secrétaire de Conti avait un intérêt personnel à le défendre. Peut-être ce plaisir se mêla-t-il de jalousie. Chez Molière on croit distinguer — autant qu'il est possible de le faire à si grande distance et sans documents confidentiels — une vie personnelle, soumise à tous les ressauts du sentiment et de l'humeur, et une sorte de sensibilité professionnelle, pour ainsi dire,

qui lui faisait utiliser sa douleur et sa joie, hâtivement et habilement, en vue d'un but proche et précis. Prenez l'idée d'*avancement*, dans tous les sens qu'elle comporte, faites-en un instinct, un état dynamique, et vous aurez le mobile puissant et constant de Molière. Or, dans cet épisode, nous le voyons avancer, forcer, gagner du terrain et du crédit. S'il est vrai que sa troupe était la meilleure des deux, si elle s'imposa finalement, et fort vite en somme, ce ne fut pas seulement, croyons-le, parce que Sarrazin désirait la Du Parc. Le goût de Conti pour la comédie était un fort atout dans son jeu. Jusqu'à l'époque où le prince brûla tristement ce qu'il avait adoré, il paraît que Molière conserva sa faveur, au point même que le bruit courut qu'à la mort de Sarrazin, l'année suivante, Conti lui proposa la place devenue vacante de secrétaire particulier.

Comme le prince de Conti présida, cette année-là et les deux suivantes, les Etats du Languedoc, chargés de voter des fonds pour le trésor royal, la troupe de Molière eut à divertir ces messieurs en quelque manière officiellement. Nous la retrouvons l'année d'après, à Montpellier cette fois, où les Etats tenaient leurs assises. Conti revenait d'une campagne victorieuse en Catalogne. Il avait bien joué au général, mais il avait été moins heureux en amour, ayant attrapé ce que les biographes nomment « une maladie honteuse. » Cela n'allait pas sans inconvénients de toutes sortes, car il était, depuis peu de mois, l'époux d'Anne Martinuzzi. On ne demandait que deux chambres pour lui à Montpellier, deux chambres « qui suffiraient d'estre tapissées de Bergame et de deux ou trois lits de sarge pour faire coucher quelques officiers ». Mais

enfin il fallait deux chambres. La princesse ne devait pas observer longtemps cette continence imposée. Mazarin écrivait en effet à Colbert : « Vous en pourrez encore parler à Madame la Princesse et luy dire qu'elle ne la fera pas longue si son mary est toujours auprès d'elle. » La comédie dut distraire l'ancien frondeur réduit à une sagesse de commande, et la jeune épouse, que sa vertu avait préparée pour un meilleur sort.

A l'occasion du carnaval de 1655, la troupe de Molière représenta devant les princes le *Ballet des Incompatibles*. Suivant la coutume du temps, des seigneurs amateurs de danse se mêlèrent aux comédiens. Sur la scène vinrent chanter et danser des personnages « incompatibles », tels que le Vieillard et les Soldats, la Fortune et la Vertu, les Courtisans et la Vérité. On aurait à peine mentionné ce divertissement, dont il ne nous reste plus que la poésie mirlitonnesque, s'il ne portait un titre qui mériterait de désigner l'ensemble des œuvres de Molière. Que sont donc Arnolphe et Agnès, Tartuffe et Elmire, Alceste et Célimène, s'ils ne sont des Incompatibles ? Plus profondément, un personnage de Molière n'est comique que parce qu'il prétend marier des choses incompatibles, par exemple l'autorité et l'amour. Et pour formuler une pareille prétention, il faut bien réunir dans son âme des incompatibles, les réunir de force, et pas pour longtemps, car ils cherchent à se fuir en vertu de leurs lois naturelles. Et plus essentiellement encore, le comique n'est-il pas la dénonciation d'une incompatibilité foncière entre ce que l'homme veut et ce que l'homme peut ? Mais si le vouloir et le pouvoir sont tous les deux le propre de l'homme, ne

convient-il pas qu'ils apprennent, tant bien que mal à rester en ménage ? Toute scène comique est un ballet des Incompatibles.

Les Comédiens de M. le Prince de Conti regagnaient Lyon de temps en temps, avant ou après leurs pérégrinations dans le Languedoc. C'est dans cette ville, qui demeurait leur second port d'attache, qu'au début de juillet 1655 ils furent rejoints par un curieux personnage dont il faut dire quelques mots, ne serait-ce que parce qu'il forme le plus charmant contraste avec Molière.

Charles Coypeau d'Assouci, empereur du burlesque, touchait alors à sa cinquantième année. On le surnommait encore Phébus garderobin, parce qu'il rangeait ses luths dans la garde-robe du roi. Il composait de la musique et des vers, et comme, au dire de Boileau lui-même, il « trouvait des lecteurs », il ne manquait pas d'une certaine réputation, quoique ses mœurs fussent plus célèbres que ses chansons. Bohème, gai, débraillé, tendre, il « donnait dans le génie des gens », comme on disait alors. En cette année 1655 il se rendait vaguement en Italie. Il avait quitté Paris en étrange et charmant équipage : un âne chargé d'un coffre tout rempli de chansons d'épigrammes et de sonnets, tout caparaçonné de théorbes, et tout bardé de luths. Derrière venaient ses deux tendres pages de musique, revêtus de deux rouppilles de vendangeurs bordées d'un petit galon d'argent faux. Hélas ! l'argent, dans l'équipage de d'Assouci, ne pouvait être que faux. Il s'en consolait en goûtant, avec une grâce qui rappelle le seizième siècle, ou qui annonce le dix-huitième, les délices de la marche vagabonde par les chemins, les repos sur le thym et

le serpollet, « tandis que pour y flatter votre lassitude, un charitable valet vous chatouille la plante des pieds », les arrivées tardives dans les villages fumants où l'on descend vers l'hôtellerie « sans avoir quasi plus besoin ni de pieds ni de jambes, y glissant avec la même facilité qu'une pièce de vin qui par son propre poids descend de soi-même au fond d'une cave. » Lyon, « au respect de Paris », lui parut « un très beau village ». Mais c'était un village où l'on s'amusait, où l'on se faisait héberger, où l'on oubliait le but de son voyage. « Aussi, nous confie d'Assouci, quelque désir que j'eusse de passer les monts, dont je pouvais à toute heure contempler les croupes blanchissantes, je ne peus résister aux caresses que je receus de tout ce beau monde, qui fit tout honneur et tout accueil à mes Muses... Mais ce qui me charma le plus, ajouta-t-il, ce fut la rencontre de Molière et de Messieurs les Beiares. Comme la comédie a des charmes, je ne pus si-tost quitter ces charmants amis ; je demeuray trois mois à Lyon parmi les jeux, la Comédie et les festins. »

Mille aventures, pendant ce temps, ne manquent pas de lui arriver Un ivrogne en veut à sa bourse. Au trente et quarante un Allemand essaie de le tondre. Un de ses pages tente de noyer l'autre dans la Saône, en faisant croire à celui-ci qu'il n'y avait qu'un pied d'eau là où il y en avait trente. Aussi fallut-il pendre le malheureux Pierrotin par un pied pour lui faire rendre toute l'eau qu'il avait bue. Pierrotin sauvé et le page assassin en fuite, il fallait remplacer ce dernier, quoique on ne voie pas bien si c'était par nécessité professionnelle ou par besoin de symétrie sentimentale. D'Assouci apprit qu'il y avait dans Avignon une excellente « voix de dessus » qui lui donnerait sans

doute toute satisfaction. Au lieu donc de suivre « cet agréable torrent qui mène à Turin », l'empereur du burlesque s'embarque avec Molière et sa troupe sur le Rhône. Le voyage est agréable et sans incidents. Il ne lui reste que quarante pistoles, mais Avignon avait son Académie, « petit quartier de la Judée », aussi célèbre que redoutable. « Un grand Juif nommé Melchisedech, qui avait le nez long et le visage palle me gagna mon argent, Moÿse le cornu me gagna ma bague, et Simon le Lépreux, après m'avoir eu le manteau, me donna la galle. Mais comme un homme n'est jamais pauvre tant qu'il a des amis, ayant Molière pour estimateur et toute la maison des Béiarts pour amie, en dépit du Diable, de la fortune et de tout ce peuple hébraïque, je me vis plus riche et plus content que jamais. Car ces généreuses personnes ne se contentèrent pas de m'assister comme ami, ils me voulurent traiter comme parent. Etant commandés pour aller aux Etats, ils me menèrent avec eux à Pézenas, où je ne saurai dire combien de grâces je receus ensuite de toute sa maison. » Ils le traitèrent tout l'hiver. « En effet, quoique je fusse chez eux, je pouvais bien dire que j'étais chez moi. Je ne vis jamais tant de bonté, tant de franchise ni tant d'honesteté que parmy ces gens-là, bien dignes de représenter réellement dans le monde les personnages des Princes qu'ils représentent tous les jours sur le théâtre. »

Ce récit projette un jour charmant sur Molière en province : la bonhomie, la franchise, la libéralité, l'aisance et même la magnificence de ces comédiens, je ne sais quelle dignité nouvelle et morale dont nous les voyons parés, et qui annonce déjà un établissement

littéraire qui fera honneur aux lettres et à l'humanité. Je veux bien que d'Assouci ait eu la reconnaissance complaisante, mais derrière la gratitude du vagabond choyé on sent la vérité de l'impression. Rencontrer la troupe de Molière, en ce temps-là, ce devait être une découverte tout à fait rafraîchissante. Ceci doit nous inspirer de la prudence quand, en vertu d'une tradition solide, nous sommes prêts à nous apitoyer sur les souffrances et les froissements du grand homme ambulante. Le vagabond, c'est d'Assouci, et les pages que nous avons citées marquent assez la différence. La réussite de Molière, réussite persistante, rapide dans ses effets, imprimant à son avance dans la vie une allure ample et assurée, nous invite à surmonter nos petites faiblesses sentimentales. comme Molière lui-même les surmontait.

L'histoire des va-et-vient de Molière en Languedoc est tellement farcie de légendes qu'on se refuse à la raconter dans le détail. Les mythes d'un grand homme se composent une fois qu'il est connu. Son caractère, ses manières forment un idéal pour lequel on ne trouve pas de faits correspondants. Il faut alors imaginer des histoires, tout à fait comme dans une invention poétique. Les biographes qui prennent ces récits pour de l'histoire commettent une faute ; mais ceux qui les rejettent dédaigneusement n'en commettent pas une moindre. Ils devraient les donner pour des illustrations symboliques de l'âme de leur héros. A ce genre de mythe appartient sans doute ce fameux fauteuil, chez le perruquier Gély, à Pézenas, où l'on raconte que Molière venait se délasser et observer les hommes. On voit souvent Molière dans des boutiques, dans cette posture d'observateur silencieux. De fré-

quentes rencontres ont dû donner naissance à ces scènes inventées et typiques. On nous montre aussi Molière lisant à une fille illettrée une lettre de son amoureux, imaginant d'abord des nouvelles tristes, puis lui communiquant une version agréable, pour la faire pleurer et rire tour à tour. Plus vraisemblables, sinon plus vraies, sont les anecdotes sur le *voiturin* qui les trimbalait par le pays dans une affreuse patache sans soupentes, sans bancs rembourrés, tirée par deux rosses mourantes. Parfois, pour aller à Pézenas à Béziers, deux lieux distants l'un de l'autre de vingt-cinq kilomètres environ, il fallait se mettre en route la veille. Le prince de Conti, à qui la réquisition coûtait peu, faisait donner chevaux et charrettes aux comédiens. Et pour plier les mauvaises volontés, nous dit-on, il faisait escorter les comédiens par un détachement de sa compagnie de Gendarmes.

Des anecdotes qui courent sur Molière, on peut retenir ceci, qu'il passait dès lors pour un arrangeur d'affaires, un sage de boutique et de grande route où il y avait du Socrate et du comédien. Libéral, certes, mais aussi fort habile, assez acrobate pour se rétablir promptement, sachant mettre les rieurs de son côté. Quand, afin de faire rire les gens de Pézenas, il imite si bien les marchands provençaux, il sait qu'il flatte les manies languedociennes. On le voit aussi bien imitant les paysans languedociens pour le plaisir d'une tablée provençale. Molière est en outre un homme qui mène son affaire en commerçant avisé. Il ne se laisse point gagner, comme un d'Assouci, par la vie qu'il mène. Tout cela, voyages, incidents pittoresques, visites, imitations, fauteuils d'observa-

teur, sont pour lui des moyens, et tous ces moyens lui sont bons.

Au début de novembre de 1655, « les évêques de Béziers, d'Uzès et de Saint-Pons, en rochet et camail ; les barons de Castries, de Villeneuve et de Lanta, députés par les Etats pour complimenter S. A. R. le prince de Conti, se rendirent en l'hôtel de M. d'Alfonce, où logeait ledit seigneur. Le prince de Conti les reçut à la porte du vestibule qui regarde la cour, et, après les avoir fait entrer, leur dit qu'il était forcé de les recevoir en cet endroit, parce que sa chambre était en un extrême désordre, à cause de la comédie. » Imaginons cette foule de seigneurs chamarrés, et tout à côté, dans la pièce voisine, cette grande bousculade, ces meubles déplacés, ces cris, et au milieu Molière déjà comme dans l'*Impromptu de Versailles*, imitant chaque acteur pour lui faire prendre conscience de soi. Saluons cette apothéose. La faveur dont jouissait Molière touchait à sa fin. Mais au moins, celui que Tallemant appelle le « pauvre petit principion » ne se détourna de Molière que parce qu'il se détournait de la comédie. Déjà, dans ces Etats où il avait sa place, l'austère Pavillon essayait sur lui son jansénisme, et l'essayait avec succès. Le jeu changeait, des soldats et des femmes on passait à la sainteté. Les comédiens firent horreur, et Conti ne parlait bientôt plus qu'avec une indignation curieuse de ces gens qui se servaient indûment de son nom. En 1662, Jean Racine écrivait d'Uzès : « Monseigneur le prince de Conti est à trois lieues de cette ville, et se fait furieusement craindre dans la Province... Une troupe de comédiens s'étaient venus établir dans une petite ville proche d'ici, il les a chassés ; et ils ont repassé le Rhône. Les

gens du Languedoc ne sont pas accoutumés à pareille réforme. Il faut pourtant plier. » Dès la fin de 1657, Conti se plaignait aigrement d'une certaine troupe qui se paraît indûment de son nom, et qui était la troupe de Molière. Vers la fin de sa vie, il écrivit un *Traité de la comédie et des spectacles selon la tradition de l'Eglise*, où l'auteur de *Tartuffe* fait presque figure d'Antéchrist.

Il n'avait pas encore rompu, cependant, avec la troupe de Molière quand celle-ci donna, à Béziers, en décembre 1656, *Le Dépit amoureux*. Cette pièce marque une date importante pour notre auteur. Dans un fatras d'intrigues où quelques passages amusants ne peuvent faire oublier les pénibles efforts et l'impropriété du style, éclatent tout à coup, comme ces fleurs des contes de fées, les scènes exquisés qui ont donné son titre à la pièce, par une inconséquence bien significative. Elles n'y sont qu'accessoires, en effet, mais on ne joue plus qu'elles aujourd'hui, tant la différence d'invention, de manière, de poésie, de qualité pour tout dire, est grande entre elles et le reste de l'ouvrage. Les scènes du *Dépit Amoureux* conservées au théâtre sont égales aux plus parfaites de Molière. Un homme qui sait écrire cela, s'il garde en réserve un fonds d'observations et de pensées comme c'était le cas de Molière, est prêt à tout : il a conquis la plénitude de sa manière. Eraste et Lucile ont décidé de rompre, ils se rencontrent une dernière fois pour s'en persuader l'un l'autre, et voici qu'Eraste, dans des flots de paroles qui ne tarissent point, assure à Lucile qu'il ne lui parlera plus de sa vie. La grâce de la présence agit sur les amants et leur inspire toutes sortes de moyens pour prolonger cette entrevue. Ils se

rendent leurs cadeaux, leurs lettres, et chacun de ces témoignages amoureux fait renaître l'amour, ou plutôt le dénonce. Bientôt rupture et querelle ne forment plus qu'une sorte de mélancolie subtile, qu'une nouvelle manière, mordante et mourante, de s'aimer. La volonté glisse insensiblement sur la pente de la tendresse, et quand le mot de rompre revient sans force aux lèvres de Lucile, le choc de la surprise, chez Eraste, est exquis. La partie de Lucile est admirable, toute en attente, en murmures, comme il convient à la jeune fille, et plus éloquente encore que les paroles de son amant.

Comme il arrive dans le meilleur Molière, cette scène est riche en excellences diverses qui s'allient sans effort, qu'on a peine à démêler, qu'on regrette de démêler. Molière nous rend sensible dès l'abord, et par les réflexions des suivants, et par la présence des amants, l'attrait irrésistible qui va faire se rejoindre Eraste et Lucile ; attrait de nature et de jeunesse, attirance des sens et de l'âme. Molière sut toujours rendre à merveille ce poids intérieur contre lequel tous nos efforts sont vains, mais tandis que les effets de cette impuissance, dans ses autres pièces, blessent cruellement, ici la défaite est souhaitée, va favoriser le plus frais épanouissement de bonheur. Pour le spectateur, qui découvre tout de suite les sentiments vrais et les mobiles qui animent les amants, les paroles de ceux-ci produisent le dédoublement de conscience et d'intérêt qui fait le jeu comique ; mais ce n'est plus ici un comique de situation, c'est un comique de suggestion : je veux dire que le destin réel d'Eraste et de Lucile transparaît, à peine voilé, à travers les manifestations qui semblent le nier, et qui veulent le

nier, ce qui forme une connaissance suggérée qui est de l'art vrai. Ici, le génie comique ne se contente pas d'effets mécaniques : il applique sa recette à joindre indissolublement l'analyse et la poésie. On trouve, dans *Tartuffe*, dans *Le Bourgeois Gentilhomme*, des répliques charmantes de ce dépit amoureux. Comment Molière n'eût-il pas utilisé une si heureuse façon d'enchaîner, de combler les vides ? Dans ces deux pièces, cependant, la scène n'a pas ce naturel aérien, cette sensualité éthérée, que nous admirons dans le *Dépit* et qui nous font penser à du Marivaux plus jeune et plus urgent. On a vu, dans cette scène, l'éclatant bouquet de la jeunesse de Molière. J'y verrais plutôt une expression de sa maturité. Plus que l'innocence, m'en frappe, je l'avoue, la sensualité, non tant chez les personnages que chez l'auteur qui les fait se mouvoir. Je veux bien que l'image épurée d'Armande ait pu, dès cette époque, ramener Molière à l'âge et aux transports d'Eraste ; mais il faut peut-être avoir beaucoup vécu, et connu les amours finissantes, pour goûter le charme d'une passion en fleurs, toute neuve, où les sens et le cœur ne se démêlent pas, et pour le rendre de cette manière idéalisée, où la grâce de l'innocence est faite pour une part du regret de l'innocence perdue.

L'art théâtral de Molière le sert, dans ces scènes, à la perfection. L'évolution sentimentale y est mise en scène, de telle façon que les sentiments sont soutenus par des jeux de scène qui retiennent et rythment l'attention du spectateur : par exemple le mouvement des premières répliques, où les acceptations brèves de Lucile font rebondir les tirades d'Eraste, et le jeu de l'échange des cadeaux ; en sorte que les entre-

chocs amoureux sont réglés comme des pas de danse. Et la scène suivante, qui est la parodie, par Marinette et Gros-René, de la réconciliation de Lucile et d'Eraste, n'est pas amenée seulement pour détendre le public et faire rire le parterre. Elle sert comme de confirmation critique de ce que la poésie de la scène précédente risquait de nous faire oublier. Le génie comique reprend ses droits, accentue la pente de l'instinct et la vanité de l'effort, et nous rappelle que la nature et la raison ignorent les conditions. Et la poésie reprend ses droits à son tour, par le langage des suivants, d'une pureté et d'une propriété gracieuse dans le populaire, auxquelles les tréteaux n'avaient pas habitué.

L'apprenti a fait là son chef-d'œuvre. Dès cette époque peut-être, en tout cas peu de temps après, Molière prépare sa rentrée à Paris. Le Languedoc d'ailleurs a cessé de lui être favorable. La troupe avait fait distribuer à profusion des entrées gratuites pour le *Dépit Amoureux*. Les députés se défendirent avec mauvaise grâce. « Sur les plaintes qui ont été portées aux Etats par plusieurs députés de l'assemblée, que la troupe des comédiens qui est dans la ville de Béziers a fait distribuer plusieurs billets aux députés de cette compagnie pour les faire entrer à la comédie sans rien payer, dans l'espérance de retirer quelques gratifications des Etats, a été arrêté qu'il sera notifié par Loyseau, archer des gardes du Roi, en la prévôté de l'hôtel, de retirer les billets qu'ils ont distribués, et de faire payer, si bon leur semble, les députés qui iront à la comédie ; l'assemblée ayant résolu et arrêté qu'il n'y serait fait aucune considération ; défendant par exprès à MM. du bureau des comptes de, directement ou indirectement, leur accorder aucune

somme, ni au trésorier de la Bourse de payer, à peine de pure perte, et d'en répondre en son propre et privé nom. » Un des frères Bédart avait composé un armorial des députés aux Etats. L'assemblée accepte en rechignant l'hommage de l'armorial, alloue à Bédart cinq cents livres et s'empresse de déclarer « qu'à l'avenir elle n'accordera aucune gratification pour de pareils ouvrages, à moins qu'ils ne soient expressément commandés. » Cela commence à sentir la mendicité. Il est temps de se mettre en quête d'un autre prince.

Tandis que Madeleine restait à Nîmes pour tâcher de régler une affaire d'assignation, la troupe passa par la Provence, par Avignon, Orange — où Molière rencontra Pierre Mignard avec lequel il se lia d'une solide amitié — Lyon et peut-être Dijon. Puis elle remonta jusqu'à Rouen, avant-poste choisi pour les négociations de la conquête de Paris. La troupe de Molière avait acquis une réputation qui lui interdisait de déchoir. Elle ne pouvait paraître à Paris que dans l'éclat de ses prétentions confirmées par de bons juges et par le succès. Deux moyens s'offraient à elle : ou bien posséder un théâtre afin de faire une concurrence directe à l'hôtel de Bourgogne, ou bien s'assurer la protection officielle d'un prince très puissant. Les deux pouvaient se combiner, mais soit par économie, soit par tactique, Molière et Madeleine choisirent le second. Ils avaient négocié la location du théâtre du Marais — théâtre de second plan et quelque peu à tout faire — lorsque Molière obtint la protection de Monsieur, frère du roi, et renonça au Marais. Pendant ce temps, à Rouen, on faisait de l'Histoire. Corneille et son frère Thomas s'éprenaient de Marquise du Parc qui

inspirait au premier des vers célèbres. Et lorsque la troupe fit ses bagages pour gagner enfin Paris, le grand provincial lui donna ce touchant et prophétique congé :

Allez, belle Marquise, allez en d'autres lieux,
Semer les doux périls qui naissent de vos yeux.

On verra plus loin ce qu'avait de symbolique cette rencontre de Corneille et de Molière. Pour l'instant ne quittons pas ce dernier d'un pas dans sa marche accélérée. Il n'avait point gagné la protection de Monsieur sans de fréquents voyages à Paris. « Deux fois la semaine, nous dit-on, partait de la rue du Bac (à Rouen) une voiture publique aux formes gothiques, aux parois épaisses, aux lourdes allures... qui arrivait à Paris... le troisième jour, après son départ. » C'était le « Carrosse » de Rouen. Molière ballotté dans cette pesante carcasse, y ruminant durant des heures des projets de scènes ou les discours qu'il allait tenir aux puissants, n'avait pas trop à se plaindre de sa destinée. Il avait conquis le premier rang dans la province. Il lui restait, il est vrai, à conquérir Paris, et il était trop bien informé pour ignorer que la bataille allait être rude.

D'abord il y avait les grands Comédiens, défenseurs farouches et tonitruants de leur monopole ou quasi monopole tragique. Un ennemi est bien redoutable quand le mauvais goût s'allie chez lui au mauvais vouloir. Molière, lui, était sûr de son goût, de l'excellence et de la variété de sa palette, mais comment en persuader la ville ? Et puis, toutes ces intrigues qui se nouent et se dénouent à la cour... S'il faut intriguer, on saura comment s'y prendre ; mais en aura-

t-on le temps ? Il va y avoir tant de choses à faire. Démêler ce qui plaît au public, et en même temps orienter le public, prendre le vent et lutter contre le vent, s'affirmer avec assez d'assurance pour frapper, avec assez de prudence pour ne pas choquer, se convaincre que l'approbation des grands est plus forte que leurs caprices. Et puis tous ces détails pratiques à régler, avec l'aide, heureusement, de Madeleine, le local, les roulements, la comptabilité...

Monsieur a promis une pension, mais on ne comptera pas beaucoup là-dessus. L'essentiel est d'avoir gagné ses entrées à la cour, et puis de plaire au Mazarin, à ce jeune roi gracieux qui aime tant les spectacles. Trois jours pour aller à Paris, trois jours pour en revenir : Molière n'allait plus jouir souvent de ces loisirs répétés de six jours, ni des longs repos actifs des voyages de ville à ville. Il n'allait plus pouvoir prendre conscience de soi-même et des autres que dans la précipitation, dans les chocs, dans les essoufflements. Il n'allait plus vivre qu'en perdant sa vie, comme on perd son sang par une blessure petite qui ne se ferme pas. Il allait faire sa gloire sans avoir le temps d'en jouir ni de la contempler ; s'enfoncer tête baissée dans la renommée ; se débattre, parer, riposter, et enfanter ainsi son monde, dans les secousses de la bataille et de l'humeur, en se frayant un chemin pas à pas. La postérité, en s'apitoyant sur ses souffrances intimes, oublierait que ces souffrances étaient allées rejoindre d'autres mouvements de l'âme pour former un lourd sentiment de la vie où les souffrances se décomposent en fatigue, une de ces fatigues qui n'effacent pas les choses heureuses, mais qui empêchent d'y croire.

Les créations de Molière se ressentent tellement des conditions de sa vie parisienne qu'on se prend à penser que le Molière du « Carrosse » devait être un autre Molière, sans qu'on arrive pourtant à se représenter cette figure morale inconnue. Peut-être ses visions étaient-elles moins pressantes, ses pensées moins raides. Peut-être, dans un temps où la tragédie incarnait le plus haut idéal humain, se plaisait-il à rêver d'un Molière dont la volonté toute puissante façonnerait les esprits et les cœurs. Peut-être, s'étant frotté rudement à cette foule anonyme de la province et de la route, se demandait-il s'il retrouverait ce fond picaresque à la ville et même à la cour. Peut-être, simplement, apercevait-il, par delà les verdure de la Seine, de grandes routes poussiéreuses entrecroisées comme la carte lumineuse de son passé.

CHAPITRE III

TRAGÉDIEN OU COMÉDIEN ?

Le Roi, juste et prudent, ne veut que ce qu'il peut.

CORNEILLE.

I

La salle des Gardes du Vieux Louvre, le 24 octobre 1658. La Cour, autour du roi et de Monsieur, dévisage ces comédiennes dont les connaisseurs de province ont annoncé les charmes. Trois femmes élégantes, sensuelles, la mûrissante Béjard, l'éclatante du Parc, l'aimable Debrie, qui vont demeurer à Paris, et qui doivent être faciles. On dit que les frères Corneille sont férus de l'une d'elles, et que Molière les aime toutes les trois. Un peu en retrait, dans l'immobilité de la justice, les comédiens de la rue Mauconseil écoutent et regardent. Si l'Hôtel de Bourgogne est venu pour critiquer, du moins a-t-il jugé que l'affaire valait un déplacement en corps, et c'est pour Molière une sorte de victoire avant la défaite toujours possible, et qui rend le succès plus difficile.

L'ironique Thalie, soucieuse de n'épargner aucune de ses épreuves à son favori, lui a soufflé de jouer Nicomède, c'est-à-dire l'assurance incarnée, dans cette atmosphère d'angoissante incertitude. C'est une belle acrobatie que d'avancer de ce pied toujours ferme, de pousser ces ricanements glorieux, de filer ces longs défis entrecoupés de commandements brusques, quand il faut en même temps guetter du coin de l'œil le visage du roi, les mines de Villiers, de Poisson, de Floridor, de Montfleury. *Nicomède*, d'un bout à l'autre, règne dans ces hauteurs dernières qui récompensent un extrême effort, ou une extrême facilité : héroïsme de l'âme ou jeu de l'imagination. Le prince de Bythinie n'a plus rien à désirer. Sa générosité même, et sa gloire, il les possède si bien qu'il ne lui resterait plus qu'à en tirer du mépris pour tous les hommes, si les complaisances du mélodrame ne les convertissaient à son sourire condescendant. *Nicomède* échappe à la tragédie par en haut ; le lutteur, cette fois, est si bien préparé qu'il ne trouve plus d'adversaires. Pourtant, malgré la mordante ironie de la situation, la pièce était bien choisie. De toutes les tragédies de Corneille — puisqu'il fallait une tragédie — c'était celle dont le style naturel, souvent familier, se prêtait le mieux aux moyens d'un acteur dont on disait qu'il « récite comme l'on parle ». Le langage dru et hors cadres de maints passages de Corneille convenait à Molière. Mais il y avait l'allure, le ton, d'autant plus difficiles à rendre que, chez le fils de Prusias, le sublime est chose nonchalante et qui va de soi.

Sans perdre un pouce de ses prétentions, Molière sait fort bien que son physique, ses mouvements, son

apparence ne répondent guère à l'idée qu'on se fait du comédien tragique. Il n'oublie pas les efforts à la Démosthène qu'il a dû faire pour éclaircir sa voix, pour ralentir son débit, efforts qui se sont perpétués dans ce hoquet malencontreux avec lequel il ruse. Les glaces lui renvoient son corps assez court, sa tête trop grosse, et lourde, et renversée sur sa nuque, ses yeux un peu égarés et comme distendus par le sublime des regards qui les traversent. Il marche et se sent marcher plus vite que l'usage ne le veut. Non plus vite qu'il ne le veut lui-même. Il est probable que Molière croyait sérieusement rénover l'art et la manière du tragédien ; ou plutôt il voulait sérieusement ce qu'il pouvait en faire, avec cette audace avançante qui le caractérisait. Mais son succès dépendait des autres, non de lui. Un bon comédien ne fait pas que flairer le public : le public lui résiste, le règle, le presse, comme une danseuse fait son danseur. Et bientôt la sensibilité du public lui devient aussi intime que la sienne propre. Sa volonté se dédouble, et avec elle sa réalité même. Il s'éprouve bon et mauvais à la fois, et il ne pourra retrouver son unité qu'en cédant au public ou en le faisant céder. La scène de théâtre n'est que le raccourci, ou l'exagération, de la scène sociale. Celui qui sent le public, épars ou rassemblé, connaît les jeux de la personnalité double, et les sages s'en tirent trop facilement en parlant de faiblesse et de vanité.

Molière fut-il sensible à un désaccord entre ces princes, ces comédiens et lui à la fin d'une représentation dont le succès fut, dit-on, modéré ? Avait-il préparé d'avance une surprise afin de donner à sa troupe un air nouveau et une raison d'être ? Voulait-il,

dans le doute, finir sur un succès probable, comme ces acrobates qui effacent le souvenir d'un tour incertain par une cabriole immanquable ? Dans ce dernier cas sa décision fut prompte. La journée était à lui, tous ces gens lui abandonnaient leur attention pour quelques heures. Il fallait tenir ferme l'occasion jusqu'au bout. Courbé en deux, le pied droit en avant, le jarret tendu, la perruque pendante, Molière remercia sa Majesté, « en termes très modestes, de la bonté qu'Elle avoit eue d'excuser ses défauts et ceux de toute sa troupe, qui n'avoit paru qu'en tremblant devant une assemblée si auguste ; il lui dit que l'envie qu'ils avoient eue d'avoir l'honneur de divertir le plus grand roi du monde leur avoit fait oublier que sa Majesté avoit à son service d'excellents originaux, dont ils n'étoient que de très faibles copies ; mais que, puisqu'Elle avoit bien voulu souffrir leurs manières de campagne, il la supplioit très humblement d'avoir pour agréable qu'il lui donnât un de ces petits divertissements qui lui avoient acquis quelque réputation, et dont il régaloit les provinces. » Ils jouèrent la farce du *Docteur Amoureux*, dont Boileau regrettait la perte.

La manœuvre était habile. Il ne s'agissait pas seulement de montrer d'un coup tout ce qu'on savait faire. Quoique avant de se spécialiser dans le genre noble les comédiens de la rue Mauconseil eussent beaucoup pratiqué la farce, les affiches rouges de l'Hôtel de Bourgogne n'annonçaient plus guère que des tragédies. Le seul fait de « reprendre » un divertissement suffit à lui donner du piquant auprès de gens avides de plaisir. Et puis cette farce, peut-être promettait-elle autre chose : genre très souple et sans importance, elle se prolonge naturellement en ballet, et pouvait

ainsi ménager une place sur le théâtre au plus « grand roi du monde », qui était alors le plus passionné danseur du royaume. Ce début tout modeste, où sous le couvert d'excuses Molière glisse en douceur un défi aux comédiens devant lesquels il s'humilie montre assez sa tactique et son opportunisme. Alceste savait prendre les manières de Scapin.

Il fut convenu que Molière installerait sa troupe au théâtre du Petit-Bourbon, rue des Poulies, face au cloître Saint-Germain l'Auxerrois. Une troupe italienne, avec Scaramouche, l'occupait déjà. Moyennant quinze cents livres, Molière obtint de pouvoir jouer les jours extraordinaires, les lundis, mercredis, jeudis et samedis. Moins bons jours que les ordinaires, mais l'essentiel était de prendre place. Le Petit-Bourbon avait une salle fraîche et claire avec une voûte semée de fleurs de lys. Le pourtour était orné de colonnes doriques. En face du dais réservé aux souverains se dressait une scène « de six pieds de hauteur, de huit toises de largeur et de profondeur ». La troupe y débuta le 2 novembre 1658.

Parce qu'elle y représenta un grand nombre de tragédies, certains en ont conclu que Molière avait rêvé une gloire de tragédien. Ce n'est pas impossible, et c'est même probable. Il nous est d'abord très difficile de dissocier le nom de Molière du mot de comédie. Quand nous y parvenons, nous découvrons un contraste si piquant entre le destin de Molière et ces premiers désirs que nous lui prêtons, que nous tenons ces désirs pour incontestables. La vérité doit être plus délicate, plus difficile à formuler, et d'abord il faudrait distinguer les tendances sentimentales de Molière de ses moyens professionnels. Songeons à la

double personnalité du comédien, et combien sa croissance dépend du public. La tragédie, au moment où Molière commence son attaque, est le genre le plus haut, le plus estimé. La comédie est peu de chose, presque rien. Molière est très ambitieux. Son ambition le rend disponible. Il penchera du côté où l'opinion le poussera, mais il lui faut, avant tout, bien accuser la noblesse, la dignité de ses prétentions. En conséquence il joue des tragédies, et les meilleures, sans que nous puissions en déduire qu'il approuvait leur conception et leur esprit. La réponse du public ne manqua pas, elle non plus, de netteté. Il apparaît que le succès fut médiocre jusqu'au jour où Molière représenta *l'Etourdi* et le *Dépit Amoureux*. Aussitôt recettes excellentes : quatorze mille francs de bénéfice net pour les deux pièces, soixante-dix pistoles à chaque comédien. Voici donc Molière appelé à produire des comédies, et il va tout naturellement tâcher d'élever la farce à la hauteur de son ambition. Quant à ses prétentions intérieures, c'est une autre affaire. Nous demanderons à *Don Garcie*, quand son tour viendra, de nous éclairer sur ce point.

A Pâques de 1659, il y eut un chassé-croissé de comédiens : les du Parc quittèrent le Petit-Bourbon pour entrer au Marais, on ne sait trop pourquoi, et Jodelet et son frère passèrent du Marais dans la troupe de Monsieur. Jodelet, qui donnait son nom à des comédies, était une bonne recrue. Une meilleure encore fut La Grange, qui avec Du Croisy fit partie de la troupe dès cette époque. L'aimable La Grange, qui bien mieux que Molière incarne l'éthique qu'on attribue traditionnellement à ce dernier, le Cléante honnête homme et pondéré qui peut se permettre une

morale facile parce qu'il lui est scrupuleusement fidèle est aussi l'excellent comédien à qui Molière fait le grand honneur de se confier. Le méticuleux La Grange lors de son entrée dans la troupe de Monsieur, commença de tenir le fameux Registre lequel, avec sa Préface aux œuvres de son maître, est presque l'unique document sérieux que nous possédions sur Molière. Avec les Debrie et les Béjard, ces nouveaux venus formaient une troupe de conséquence que Molière sut modeler à sa manière. Les charmes de la Du Parc — qui devait bientôt d'ailleurs rentrer au bercail — se firent moins regretter peut-être. A cette époque, Molière concevait et mettait au point deux formes très différentes de la comédie : une satire sous le déguisement de la farce et une comédie héroïque, sorte de tragédie timide. La première fut prête et représentée longtemps avant la seconde et acheva peut-être de décider de la carrière de notre héros. L'éclatant succès des *Précieuses Ridicules* est une grande date dans l'histoire du théâtre et dans l'histoire de l'esprit français.

Ce qui frappe d'abord dans les *Précieuses*, c'est la nouveauté de l'accent, c'est l'étroite union du rire et de la pensée. Avant les *Précieuses* beaucoup de pièces avaient fait rire, et quelques-unes avaient fait rire des mêmes travers, comme par exemple ce *Cercle des Femmes*, de Chapuzeau, où Molière trouva des idées, et les *Imaginaires*, de Saint-Sorlin, première ébauche des *Femmes Savantes*. Mais aux progrès littéraires de la comédie n'avaient point correspondu des progrès dans la conception comique. Le *Menteur* et sa *Suite*, l'*Etourdi*, les scènes amoureuses du *Dépit* sont de charmantes réussites, nettes, sonores, bien

découplées, mais sans grande conséquence. Les *Précieuses* ont trouvé d'un coup le style comique que Molière, par la suite, ne devait plus que nuancer et enrichir. Ce style consiste dans la réduction des paroles et des gestes aux seuls gestes, aux seules paroles dont le comique exprime des idées précises. Style superbement borné, nécessaire, révélateur, simplification vigoureuse qui nous oblige à traduire en pensées toutes les secousses de notre hilarité. Une biographie de Molière ne saurait être un traité du comique ; elle serait pourtant très superficielle si nous ne tâchions, à chacune de ses pièces, de dégager les conquêtes progressives de son génie.

Oserons-nous imaginer Molière concevant les *Précieuses* ? Si nous l'osons, nous attacherons d'abord une importance essentielle à certaine humeur, à certaine réaction de l'homme qui commande ici les idées et jusqu'aux inventions scéniques. Disons-nous que cette humeur est l'impatience ? Ce ne serait pas faux, mais ce serait vague. Impatience indignée serait mieux, hâte indignée peut-être mieux encore. Ce qu'il faut éviter en tout cas, c'est, victimes de notre point de vue actuel, de prêter à Molière un jugement *historique* sur les *Précieuses* et la *Préciosité*. Sans doute, on dira bientôt à Molière qu'il incarne la nature, et il le croira ; qu'il est en train d'épurer le goût, et il continuera de plus belle. Et ces jugements seront vrais. Pourtant les *Précieuses* incarnent elles aussi la nature, elles aussi ont épuré le goût. Au-dessous de ces idées trop élaborées, il faut aller chercher les racines obscures, instinctives, de la vision comique.

Une fibre nerveuse isolée, si on la soumet à une excitation, produit d'un coup une réaction maxima

dont l'intensité ne varie plus guère. Beaucoup d'instincts présentent ce caractère de raideur, notamment les instincts sexuels et d'acquisition, qui se combinent en un sentiment de propriété sexuelle que la passion excite souvent chez les hommes. Sous l'homme civilisé un homme plus simple et plus absolu se réveille, un homme de sensibilité raide, pressée, sans nuances. La sensibilité intime du créateur d'Arnolphe présente cette raideur et cette simplicité : de brusques décharges de l'instinct qui tend à se satisfaire sans circonvolutions, sans arrêt. Cela donne, traduit en langage humain, une pesanteur marquée du tempérament et du caractère, lesquels s'expriment par des percées franches, par des chutes verticales. Et cela peut donner, devant certaines manifestations humaines, cette hâte indignée dont nous parlions plus haut. On aperçoit peut-être comment la nature de Molière répondait à la Préciosité. La Préciosité est justement une défense contre l'instinct, un frein compliqué destiné à en retarder la satisfaction, et le retard, sous toutes ses formes, était essentiellement antipathique à Molière. Elle exprime une permission, une vacance qu'on se donne, une marge de liberté vis-à-vis de l'animal humain. Le Précieux a le temps, ou se donne le temps, ou oblige les autres à prendre leur temps, et surtout son temps. Quand l'instinct est fort, surabondant, il peut s'octroyer le luxe de se freiner soi-même, de prolonger ou de faire renaître son désir, comme il apparaît dans la préciosité shakespearienne. Mais il arrive, chez les femmes surtout, que l'instinct freiné s'atrophie, que la vacance devienne un vide. Les idées et le langage précieux, qui sont une seule et même chose, ne sont plus qu'une traduction ingénieuse des

nécessités de la vie qui permet de trahir celles-ci. Molière devant les Précieuses, c'est l'instinct urgent, c'est la précipitation devant la froideur qui retarde, devant l'ingéniosité qui suspend.

Voilà qui explique sans doute la hâte indignée, l'humeur agressive, l'élan qui pousse à l'attaque. Pour que la rispote devienne comique, il faut que ce qui impatient se rende coupable d'une insupportable contradiction, car la vision comique ne s'achève qu'avec l'aide de la pensée. Quand Magdelon énonce le programme et le rituel de l'amour, elle irrite Molière parce qu'elle prétend imposer à l'instinct une suite de retards, de contorsions, de rites gymnastiques qui lui sont odieux. Mais il la juge, ou plutôt il la fait comique, parce qu'avec tout cela elle prétend mettre la chair sous les ordres de l'esprit, et se croit par là supérieure à l'homme-instinct que représente Molière ; et plus subtilement, parce qu'elle tire de cette spiritualité factice une jouissance au fond sensuelle, mais transposée de telle sorte qu'elle seule profite d'un commerce où l'homme-instinct ne trouve que déceptions. Derrière les mines de Cathos et de Magdelon on voit déjà transparaître les yeux froids d'Armande, qui est une précieuse plus profonde et plus coupable.

Cette attitude vitale, on dirait presque ce réflexe, commande, croyons-nous, l'idée comique des *Précieuses*. L'exécution ne fait que la préciser, et pour ainsi dire la débiter. Tout d'abord, pour la conception générale, il est clair que la préciosité la plus raffinée est en cause. Personne ne s'y trompa, malgré les précautions de Molière, malgré le bon goût de Madame de Rambouillet. Pourtant ces pecques sont bien pro-

vinciales, et pas seulement pour la forme. Au vrai, la différence entre les *Précieuses* de province et les *Précieuses* de Paris représente à peu près la déformation comique. Autrement dit, les *Précieuses Ridicules* pourraient passer pour une peinture réaliste des *Précieuses* de province et pour une peinture comique des *Précieuses* de Paris. Procédé indirect, diplomatique, qui est aussi un procédé d'art, dont Molière fera usage en d'autres circonstances, notamment dans *Georges Dandin*. Quant au choix de l'intrigue, celle-ci n'était point nouvelle, mais il faut remarquer la couleur nouvelle que lui donnent les dispositions d'humeur qui viennent d'être indiquées. Ce qui marque un grand artiste, ce n'est pas seulement la force et la plénitude de sa peinture, c'est que les sujets eux-mêmes, fussent-ils propriété commune, tirent de ses humeurs, de ses passions un relief nouveau et vivant. La vengeance de La Grange et de Du Croisy est la vengeance des hommes « vraiment nus » contre lesquels les *Précieuses* ne veulent point coucher. C'est la vengeance de Molière.

Si l'humeur fondamentale de Molière s'exprime déjà dans les *Précieuses ridicules*, leur communique une force que les pièces précédentes n'avaient pas, elle n'y manifeste encore aucune amertume. La comédie est légère, franchement gaie, et dans la liberté joviale de son mouvement les procédés s'y laissent peut-être mieux surprendre qu'ailleurs. Tantôt, le comique des *Précieuses* fait contraster deux expressions d'une même chose, l'une naturelle et brute, l'autre raffinée, comme lorsque Gorbibus, à propos des pommes de ses filles, se plaint qu'elles aient usé déjà le lard d'une douzaine de cochons. Tantôt, le procédé

consiste à mettre dans la bouche des Précieuses des mots qui les empêchent de *toucher* les choses dont elles parlent, même quand il s'agit d'objets aussi peu répugnants qu'un fauteuil ou un miroir. Tantôt la lumière est portée sur l'« imaginative », sur le goût de la vie recomposée et rêvée selon les lois du roman. Mais tout cela se ramène à l'horreur du toucher, au contact refusé. Encore un coup, révolte de l'homme vraiment nu dont on fera, suivant l'occasion, une critique du langage ou un plaidoyer pour la raison.

La manière dont cette critique est mise en œuvre nous montre Molière en pleine possession de son métier. Molière est un des plus grands ingénieurs du rire comique qui aient existé. Tâchons de comprendre comment il captait cette force naturelle, dans cette époque heureuse où la pointe comique ne va pas encore toucher le cœur.

Prendre au sérieux quelque chose, c'est avoir conscience de sa réalité. Avoir conscience de la réalité d'un évènement qui « se passe » devant nous, c'est croire que cela ne peut être senti, ou vu, ou conçu différemment *dans le moment et du point de vue où nous sommes*. La conscience de la réalité d'une chose nous amène, encore que spectateurs, à une sorte de participation active à son accomplissement, qui est imitation. Je veux parler de cette disposition des muscles, du sang, de la respiration, des émotions, des idées qui répond à un évènement, ce qui se marque grossièrement par cette habitude qu'ont certaines personnes de faire des grimaces et des gestes quand elles écoutent un orateur ou un acteur. Imitation ne veut pas dire approbation : se mettre en colère est une façon d'imiter. La fonction du rire est claire : il consiste

à rompre cet accord avec les choses, cette adhérence au réel.

Cela, c'est le résultat du rire, mais comment est-il obtenu ? Par cent procédés, dont chacun a fait les frais d'une théorie différente. Mais tous ces procédés se ressemblent par l'effet qu'ils provoquent : ils introduisent brusquement en nous une vue de l'évènement différente de celle que l'évènement nous suggère, et même contraire. Or, nous sommes ainsi faits que nous ne pouvons avoir deux consciences opposées d'une même chose, du même point de vue et dans le même moment : d'où cette impression de glissement, de chute, d'évanouissement qui accompagne le rire. Ainsi les traits d'esprit, qui jouent tous sur les multiples significations d'un même mot, consistent, une acception étant proposée, à tirer les conséquences d'une acception différente, tout en feignant de croire qu'il s'agit de l'autre. Car pour que nous riions il faut que le dédoublement de conscience, que l'impossibilité paraisse le fait de l'évènement lui-même. Cela se voit bien sensiblement dans l'humour et dans l'ironie.

Le comique est une ingénieuse utilisation des propriétés naturelles du rire, principalement de l'évanouissement, et comme de la dépréciation du réel qui suit le dédoublement de conscience. L'auteur comique se propose de profiter de ce moment de surprise et de désarroi pour nous convaincre de la stupidité ou de la nocivité de l'évènement en question, et il y parvient très aisément, car le choc comique nous fait croire à l'impossibilité, à la non-existence de la chose dont nous rions. Pour cela, il nous présente des êtres, des évènements, puis il interrompt brusque-

ment l'accord qui s'ébauchait entre eux et nous. C'est à la fois dans l'animation des êtres et dans la rupture de contact que réside le secret du génie comique. C'est une question de tact, de rythme surtout. Pour chaque chose humaine il existe d'obscures, variables et subtiles limites entre lesquelles nous prenons cette chose au sérieux : dès qu'elles sont dépassées le rythme d'accord est perdu, nous cessons de participer, d'acteurs nous devenons spectateurs, et la conscience critique vient remplacer la conscience immédiate du réel. En ce sens le comique est toujours exagération, mais c'est une exagération qui doit sortir naturellement de l'exagéré. Quand Magdelon déclare qu'elle aimerait mieux avoir fait le « oh ! oh ! » de Mascarille qu'un poème épique, quand Mascarille, après avoir répété quatre fois « au voleur ! » s'écrie : « Ne diriez-vous pas que c'est un homme qui court après un voleur pour le faire arrêter ? », l'absence totale de transposition poétique représente l'exagération requise, mais elle n'aurait pas le sel comique qu'elle a si elle ne surgissait pas, pour ainsi dire, des sentiments des *Précieuses* qui ont réussi à créer une atmosphère de réalité. Et de même pour le « Baise-moi donc un peu, je te prie » de Mascarille à Jodelet, et pour l'Histoire romaine mise en madrigaux. Donner le rythme de la vie, puis rompre ce rythme ou l'accentuer par trop, de façon à en dissiper la puissance ensorcelante, de façon à découvrir l'idée critique sous la manifestation vivante, telle est l'acrobatie du génie comique.

Molière, dans les *Précieuses* et dans les comédies qui vont venir, pousse en quelque sorte la réalité au-delà d'elle-même afin d'en révéler les défauts. Il modifie donc les choses pour rendre perceptible l'opé-

ration de son jugement. Mais on ne saurait assez répéter que ce jugement respecte la vie de ce qu'il dénonce : on pourrait dire qu'il tue d'autant plus cruellement en esprit qu'il fait vivre plus intensément en réalité. De là viennent ces fortes secousses comiques, si rares dans tous les siècles, et que son théâtre tout à coup nous délivre. Quand Magdelon parle, elle n'a pas l'intention de nous faire rire, elle y va de tout son cœur, de toute sa passion, et c'est ce sérieux sous le comique déjà déclaré qui était extraordinairement difficile à rendre. Ses paroles nous communiquent à la fois la conscience que Molière a d'elle et la conscience qu'elle a d'elle-même. Ces deux consciences se rapportant dans le même moment à une réalité unique, il se produit un dédoublement de notre vision intérieure, et comme une hésitation suspendue entre ces deux visions, et la glissade brusque de l'une à l'autre provoque le rire. On voit par là pourquoi le génie comique est si rare. Il est relativement facile de glisser son jugement sous les choses, comme Voltaire, pour régler à son gré le mouvement et la forme de celles-ci. Il est exceptionnel de faire vivre des êtres, comme Molière, de les faire vivre à fond, et en même temps de faire surgir de leurs actes les traits qui les dénoncent, qui les annihilent. Il y faut plus qu'un jugement critique et de la fantaisie : il y faut la puissance de l'humeur qui se décharge, l'urgence d'un drame vital qui dans les images qu'il crée trouve obscurément son salut.

Dans *Les Précieuses Ridicules*, Molière se permet encore presque toutes les libertés de la farce, et la farce, n'ayant pas à observer la vraisemblance de la comédie, se prête mieux qu'elle à l'expression nue

des idées comiques. L'acteur n'y oublie pas qu'il est acteur. Le visage enfariné de l'un, le masque et le costume outré de l'autre rappellent au spectateur les conventions. L'entrée de Molière en Mascarille fut étourdissante. « Imaginez, Madame, rapporte Mademoiselle des Jardins, que sa perruque était si grande qu'elle balayait la place à chaque fois qu'il faisait la révérence, et son chapeau si petit qu'il était aisé de juger que le marquis le portait bien plus souvent dans la main que sur la tête ; son rabat se pouvait appeler un honnête peignoir, et ses canons ne semblaient être faits que pour servir de cache aux enfants qui jouent à cline-musette ; et en vérité, Madame, je ne crois pas que les tentes des jeunes Massagètes soient plus spacieuses que ses honorables canons. Un brandon de glands lui sortait de sa poche comme d'une corne d'abondance, et ses souliers étaient si couverts de rubans, qu'il ne m'est pas possible de vous dire s'ils étaient de roussi, de vache d'Angleterre ou de maroquin ; du moins sais-je bien qu'ils avaient un demi-pied de haut, et que j'étais fort en peine de savoir comment des talons si hauts et si délicats pouvaient porter le corps du marquis, ses rubans, ses canons et sa poudre. » Molière est allé beaucoup plus loin que la farce, mais ce genre convenait à son génie. Il aimait peindre en grand, à fresque comme il dit lui-même, accuser l'idée comique franchement, forcer les traits et les gestes, presser le mouvement, gagner le rire d'assaut. Il règne dans ces *Précieuses* un air de grandeur comique qui étonna, dans un mouvement de brusquerie héroïque et burlesque, parmi les appels de pieds, les renversements de torse, les répliques sonnantes. Ce ballet ridicule où la raison se disloquait

en fantaisie éveilla chez les spectateurs un plaisir nouveau mêlé de reconnaissance. « Bravo, Molière, voilà la bonne comédie ! » se serait écrié un vieillard que l'on veut légendaire. Ce cri, c'est la riposte du parterre.

De plus hauts personnages ne furent pas moins touchés. « J'étais, nous raconte Ménage, à la première représentation des *Précieuses ridicules* de Molière, au Petit-Bourbon. M^{lle} de Rambouillet y était, M^{me} de Grignan, tout le cabinet de l'hôtel de Rambouillet, M. Chapelain et plusieurs autres de ma connaissance. La pièce fut jouée avec un applaudissement général, et j'en fus si satisfait en mon particulier, que je vis dès lors l'effet qu'elle allait produire. Au sortir de la comédie, prenant M. Chapelain par la main : « Monsieur, lui dis-je, nous approuvions vous et moi toutes les sottises qui viennent d'être critiquées si finement et avec tant de bon sens ; mais croyez-moi, pour me servir de ce que Saint-Rémy dit à Clovis, il nous faudra brûler ce que nous avons adoré, et adorer ce que nous avons brûlé. » Peut-être Ménage cultivait-il, dans ses souvenirs, ce que Jean Paulhan appelle prévision du passé, mais le jugement n'en reste pas moins significatif. Mademoiselle ou plutôt Madame de Rambouillet prit bien les choses, sans doute, puisque elle recevait Molière chez elle quelques années après. D'ailleurs la préciosité, sous la forme particulière qui était en cause, était un raffinement vieilli. On était moins reconnaissant à Molière de la tourner en ridicule que de lui opposer du même coup un art qui promettait de lui être supérieur. Et pourtant les résistances furent sérieuses. Un « alcoviste de qualité », dit-on, réussit à faire inter-

dire la pièce qui ne reparut sur l'affiche que le 2 décembre 1659. Que se passa-t-il pendant ces quinze jours ? On n'en sait à peu près rien. Molière dut intriguer et faire jouer les influences. La recette de la première représentation avait été de cinq cent trente-trois livres, ce qui marquait une affluence moyenne, mais justement l'éclat du succès d'opinion devait faire souhaiter à Molière de reprendre la pièce au plus vite. Et de fait, on doubla les places lors de la reprise. Il y eut cinquante-trois représentations en moins de deux ans, une sorte de triomphe pour l'époque.

Il arriva sur ces entrefaites une aventure à Molière qui vaut la peine d'être rapportée, car elle donne le ton de l'époque et peut servir de symbole à la destinée de notre auteur. Il y avait un libraire nommé Ribou qui voulait se lancer, et il y avait un plumitif nommé Somaize qui guettait toutes les occasions de se faire connaître. Le succès des *Précieuses Ridicules* leur donna l'idée d'un coup de librairie. En janvier 1660 Ribou publia en même temps les *Précieuses* de Molière et les *Véritables Précieuses* de Somaize. Molière protesta, se démena et obtint finalement un privilège de cinq années. La coutume littéraire de l'époque l'obligeait, par prudence, à faire imprimer sa pièce. Nous devons à cet incident la préface des *Précieuses* où Molière se plaint qu'on « ne lui laisse plus le temps de respirer ». « Mon dieu, l'étrange embarras qu'un livre à mettre au jour, et qu'un auteur est neuf la première fois qu'on l'imprime ! Encore si l'on m'avait donné du temps, j'aurais pu mieux songer à moi, et j'aurais pris toutes les précautions que Messieurs les auteurs, à présent mes confrères, ont coutume de prendre en semblables occasions. » Cette entrée bous-

culée et narquoise dans le monde des Lettres, cette façon qu'a Molière de prendre place, tout essoufflé et comme en négligé, parmi ceux qui sont « à présent ses confrères », comme elle peint bien l'homme et le caractère même de l'œuvre ! Elle a toute l'impertinence de l'entrée de Mascarille chez Cathos et Magdelon, elle manifeste toute l'assurance une peu hautaine de l'homme du dehors qui sait ce qu'il vaut et se moque des franc-maçonneries. En même temps elle est prudente, elle promet moins qu'on ne va tenir, et fait espérer mieux pour une autre fois. Et aussi — car il y a toujours au moins une parcelle de vérité dans les apparences — elle prête les armes à une certaine critique qui ne pardonnera jamais à Molière son style nu, rugueux, pour ainsi dire manuel, et d'avoir écrit des livres qui ne sont point de l'étoffe dont les livres sont faits.

II

Les Précieuses Ridicules avaient été un succès parisien. La Cour était à ce moment-là occupée hors de Paris par les négociations des Pyrénées, et la première de la pièce avait bénéficié de la joie provoquée par la paix enfin conclue. Molière avait sollicité le verdict de la ville, et la ville lui avait répondu avec une sympathie en quelque sorte extra littéraire, avec une sympathie vitale. Il était maître du parterre, avait conquis ses juges plus raffinés et fait comprendre à tout le monde qu'un certain âge était révolu. Quand on discute des mérites de Molière, il ne faut pas oublier

qu'il était l'aîné de la grande génération classique, et qu'il fut le premier¹ à porter les coups. Boileau, La Fontaine, Racine viennent après, et tous les trois il les a touchés. Pour ses ennemis, qui dès ce moment prirent les armes, ils accusent sa grandeur en retournant contre lui ses propres procédés. Après l'*Ecole des Femmes* leur tactique ne changera pas : ils veulent l'anéantir, mais c'est chez lui qu'ils puisent leurs idées. Le remuant Somaize multiplia les ouvrages où figurait le mot de *Précieuse*. On sortit de l'oubli une pièce de l'abbé de Pure. Tout cela vaut une démonstration. A Pâques de 1660, les du Parc rentrèrent dans la troupe des « Bourbonnais », attirés probablement par le succès.

Le 28 mai 1660, les Bourbonnais remportèrent un succès presque aussi grand que celui des *Précieuses*, aussi important si l'on considère la continuité de la réussite. *Sganarelle*, ou *Le Cocu Imaginaire*, fut représenté trente-quatre fois consécutivement, et il y eut des recettes de trois cent cinquante livres. Cependant c'était le temps du mariage du roi, et les représentations se poursuivirent pendant l'été. Ces deux succès coup sur coup mettent Molière à la mode. La Cour et la ville, les Maréchaux, les Conseillers, tout le monde l'invite. On le prie à souper, on lui fait faire des imitations — tout comme les marchands languedociens — et, ce qui est bien plus précieux pour lui, on le bourre de renseignements, de petites histoires sur les travers et les mœurs des gens. Molière fut toujours admirablement au fait de l'humanité de son temps, et si

1. Le premier, s'entend, en ce qui concerne l'importance des œuvres, La Fontaine était contemporain de Molière.

bien servi qu'il y aurait de quoi faire rêver les amateurs récents de documents humains. Des mauvaises langues ont prétendu que Molière rendit d'abord les invitations, ce qui eût été un impair. Peut-être céda-t-il d'abord, dans le feu du succès, à quelque mouvement naïf à la Jourdain.

Sganarelle nous montre Molière en progrès continu, ce qui ne veut pas dire que la pièce soit supérieure aux *Précieuses*, mais qu'il y essaye de nouveaux procédés et qu'il s'achemine vers la perfection de son métier. Les progrès du comédien et du régisseur sont chez lui inséparables des progrès de l'écrivain de théâtre. On suppose avec quelque vraisemblance qu'il avait joué *Mascarille* sous le masque. Il joue *Sganarelle* à visage découvert, et c'est pour lui l'occasion de révéler une maîtrise dans la mimique que tout le monde admire. Les multiples petits muscles du visage, très mobiles, rendent l'expression plus rapide et plus précise que celle toujours un peu gauche et simple du corps. Le visage devient ainsi un résumé abstrait des mouvements, des gestes, et compose de petites idées visibles. Se réglant avec une grande exactitude, leur jeu convient aussi bien à la comédie qu'à la farce. *Sganarelle*, qui est encore farce par les quiproquos et les conventions forcées, est écrit en vers savoureux. Quelques délicats n'aiment pas les vers de Molière, mais je suis assuré que les comédiens qui les récitent ne sont pas de leur avis. Ce style carré, « dru » comme dit Sainte-Beuve, ce langage plein échappe à la prose, chose curieuse, quand il exprime le populaire et le matériel. Quand Gros-René s'écrie : « De vingt vers de vin entourez votre cœur », l'expression est véritablement poétique. Le rythme du vers,

ici, accompagne, ou remplace, ou suggère le rythme du corps. La voix et la pensée bondissent de vers en vers dans la tirade comme sur des ressorts qui les renvoient toujours plus haut jusqu'à ce qu'elles « passent la rampe ». Récitez comme il faut ce vers de Sganarelle : « Ne vous fâchez pas tant, ma très-chère Madame », et vous verrez que le « très-chère » n'est nullement une cheville, ne marque nullement un fléchissement comme vous avez pu le croire un instant à la lecture. Il fait glisser, en quelque sorte, la compassion de Sganarelle, où s'épanouit son amour de soi. Ce vers, et tant d'autres, n'a pas de vides, toutes les syllabes en remplissent la voix. Les vers populaires de Molière, c'est le parler populaire dont les résonnances s'amplifient, se répercutent dans notre âme et nous touchent comme des chansons.

Molière, qui se souvenait de Ribou, obtint le privilège pour sa pièce trois jours après la première représentation. Mais Ribou se souvenait aussi de lui-même, et sans l'ombre de vergogne il fit imprimer *Sganarelle* sous un nom inconnu. Il y eut tout un procès, des démarches chez le libraire et chez l'imprimeur, des ripostes de ces messieurs avant que Molière eut gain de cause. Entre temps, Doneau avait publié *La Cocue Imaginaire*. Mais ces deux plagiaires, Doneau et l'homme de paille de Ribou, inaugurèrent un procédé nouveau en accablant Molière de louanges. Et il est remarquable que Molière adopta l'édition de Ribou, ornée d'arguments explicatifs qui figurent toujours dans les éditions classiques.

Cependant les attaques contre Molière prenaient d'autres formes que ces manœuvres de librairie, qui étaient plutôt des façons de profiter de sa valeur com-

merciale. L'hôtel de Bourgogne, suivi du Marais, commença les hostilités en essayant de débaucher les Bourbonnais. Les comédiens de Monsieur furent sollicités à diverses reprises de s'enrôler dans l'une ou dans l'autre des troupes concurrentes. Ils demeurèrent fidèles à Molière qui ne perdit pas un seul de ses acteurs. La Grange donne de ce fait une explication très touchante. Molière retint ses camarades par sa bonté, par son équité, par son génie. Il convient d'ajouter à ces motifs que le Petit-Bourbon était devenu une excellente affaire. Et puis Molière modelait ses comédiens, il leur faisait des pièces qui allaient à chacun sur mesure. Eussent-ils brillé avec autant d'éclat sous un autre directeur et parmi des acteurs déjà établis et jaloux de leurs privilèges ? Quoi qu'il en soit, et tout compte tenu de l'émotion nécrologique de La Grange, tant de témoignages concordants ne peuvent nous laisser douter de cette bonté qui est devenue un des attributs de Molière. Je me la représente comme une chaude amitié grondante et bousculante mais pleine de justice, comme une présence éclairante et bien vite devenue indispensable, et aussi comme la sympathie d'une intelligence sans préjugés, qui, au premier retour sur soi-même après la mauvaise humeur, ne reconnaît pas en soi de quoi justifier la condamnation des autres. Molière fut éminemment un homme intelligent, de cette intelligence fortement et nettement limitée qui est tout ce qu'il y a de plus précieux dans une communauté de travailleurs : un grand contre-maître plutôt qu'un patron, l'ouvrier qui corrige les autres par l'exemple de son propre travail. Il était généreux, en homme dont donner est la façon de recevoir. La camaraderie de théâtre n'est pas favo-

rable aux âmes fermées ; à faire tout en commun on finit par se découvrir les uns aux autres : Molière avait de ces mots qui échappent à la fatigue, à l'excitation, à la colère, des demi-sourires qui avouent, des accablements qui se laissent avouer et qui attachent d'une façon surprenante. La bonté n'est souvent qu'une certaine manière de se confier.

Sûr de ses comédiens, de ses soldats, Molière eut à vaincre une difficulté grave. Sans qu'il ait pu, semble-t-il, le prévoir, les architectes entreprirent la destruction du Petit-Bourbon pour agrandir le Louvre. Celui qui devait tant faire pour embellir le règne de Louis XIV se trouvait la victime de confrères qui ne se souciaient point de lui. Il fallait trouver un autre local, et tâcher d'éviter le chômage très nuisible à une troupe qui n'a pas beaucoup d'années de succès derrière elle. Rien ne révèle mieux la situation de Molière à cette époque que la façon dont il se fit tirer d'embarras. On ne lui donna rien de moins que la salle du Palais-Royal, ancien Palais-Cardinal, que Richelieu avait fait construire avec un soin tout particulier. Le plafond, entre autres beautés, était formé de huit poutres si énormes que le transport de chacune d'elles avait coûté huit mille francs. La salle contenait vingt-sept rangs de parterre et deux balcons dorés. Surtout, la machinerie était très perfectionnée. Afin d'éviter le chômage pendant les travaux d'installation, la troupe de Monsieur fit de nombreuses « visites ». On appelait ainsi les représentations à domicile chez les grands et les importants, qui étaient souvent fort bien payées. Enfin, le 20 janvier 1661 put être inaugurée la salle où Molière allait donner ses chefs-d'œuvre.

Pourtant, ce ne fut pas par un chef-d'œuvre qu'il

débuta, quoiqu'il semble avoir pensé le contraire. Parmi les ouvrages que Molière avait mis sur le chantier depuis son arrivée à Paris, il y avait une pièce qu'il soignait avec amour. Il en avait lu des fragments dès le temps des *Précieuses*. Le 31 mai 1660, il l'avait inscrite parmi les œuvres pour lesquelles il demandait un privilège. Enfin, ce qui est fort révélateur, c'est par elle qu'il voulut inaugurer les représentations du Palais-Royal. Ce n'était pas une comédie, quoique le héros en fût aussi un cocu imaginaire ; ce n'était pas une tragédie, c'était une comédie sérieuse et une tragédie hésitante tout à la fois. Elle s'appelait *Dom Garcie de Navarre, ou le Prince jaloux*. L'accueil qu'on lui fit dut décevoir Molière. Elle se traîna péniblement pendant sept représentations. Les cinq cent cinquante livres que Molière toucha représentaient un cinquième de la recette totale. On pense qu'il suspendit les représentations par délicatesse, afin de ne point porter préjudice à ses camarades. Plus tard, il joua *Dom Garcie* à la cour, où la pièce plut davantage. Mais dès la fin de 1663 il y renonçait définitivement, n'en retenant que quelques vers bien frappés qu'il devait distribuer dans d'autres comédies, surtout dans le *Misanthrope*.

Cet échec des prétentions de Molière doit nous retenir. *Dom Garcie*, que Molière a aimé, préparé avec soin, sur lequel il a misé sans conteste, est une œuvre très révélatrice. On y puise des renseignements précieux tant sur l'homme que sur son génie.

Représentons-nous le comédien rompu à jouer du Corneille — une tragédie de Corneille accompagnait chacune des comédies nouvelles qu'il avait représentées depuis son installation à Paris — l'auteur qui

n'aperçoit point d'autre faite tragique que le faite cornélien, le régisseur pour qui les attitudes cornéliennes font partie des accessoires de la tragédie. Comme cet homme est pourvu d'un tempérament et d'une expérience aussi peu cornéliens que possible, et que son tempérament l'emporte sur ses précautions, il compose une pièce dans le genre « sérieux » où les mouvements cornéliens et les tendances molièresques tirent chacun de leur côté. Il en résulte une conception boîteuse, un manque d'assise et de nécessité. Il ne suffit pas de dire que *Dom Garcie* est une pièce faible : c'est une pièce qui se comprend mal, qui ne justifie pas son existence, parce que les valeurs d'où elle tire ses effets sont entre elles incompatibles.

Elvire, l'héroïne de la pièce, est une héroïne de Corneille, cousine de Pauline, un peu à la mode de Bretagne. Toujours, dit-elle, notre cœur est en notre pouvoir, et s'il montre parfois quelque faiblesse, la raison doit être maîtresse de nos sens. Elle veut donc être estimée autant qu'aimée de Dom Garcie, c'est-à-dire qu'elle veut être aimée « comme il faut que l'on aime ». La meilleure preuve d'estime est la foi en la personne aimée. Elvire exige que, quelles que soient les apparences, Dom Garcie croie en elle. Or, justement, Dom Garcie n'est point du tout un héros cornélien, et le grand intérêt de la pièce consiste à nous montrer ce qu'était, dans le sérieux, le héros qu'imaginait Molière. Dom Garcie est un jaloux, ce qui veut dire qu'une certaine humeur, produit naturel de son tempérament, est plus forte chez lui que toutes les considérations de raison et d'estime. D'après les canons cornéliens la jalousie est un crime contre l'amour : elle ravale l'objet aimé et l'amant lui-même,

elle donne le pas à l'animal sur l'homme, surtout elle rompt tout rapport entre l'amour et les hauts principes de l'idéal humain. D'où vient que Dom Garcie nous apparaît comme un intrus dans un monde dont il est indigne, ou comme un enfant gâté pour lequel on est trop bon — Dom Sylve le lui fait bien sentir dans une tirade à la Nicomède — et lorsque Elvire, voilant son penchant d'une aimable ironie, lui dit qu'elle répond à ses vœux par pitié, nous sommes tentés de la prendre plus au sérieux qu'elle ne le fait elle-même. Mais, et ceci est encore plus grave, ce monde supérieur et sublime, nous ne parvenons pas à le prendre au sérieux. La flamme et la grandeur cornéliennes en sont absentes. Corneille n'est pas grand parce qu'il est sublime, mais parce que son sublime est réel. Celui de Molière est froid, abstrait. C'est une leçon que récite Elvire, et dans un style où les images abstraites traditionnelles ne sont point compensées par le feu intérieur du personnage qui les prononce. Un homme qui n'est pas digne de la femme qu'il aime, une femme qui n'est pas assez vivante pour justifier cette différence de dignité, on ne voit pas comment la pièce aurait pu trouver son aplomb.

C'est qu'un art ne trouve pas son équilibre s'il ne s'appuie sur une éthique, dont la nuance importe peu pourvu qu'elle réponde au tempérament de l'artiste. Dans *Dom Garcie* il y a deux éthiques qui ne s'accordent pas. Rien de plus révélateur, à cet égard, que la comparaison de *Dom Garcie* et du *Misanthrope*. On sait que de nombreux vers sont passés d'une pièce dans l'autre, et une scène presque entière, celle où l'amant trahi se déchaîne contre sa maîtresse. Dans

Dom Garcie ces vers sont déjà beaux, mais ils surgissent sans raison et portent dans le vide. *Le Misanthrope* les met à leur place. Il est remarquable que c'est dans le *Misanthrope* que se joue le drame réel. Un jaloux sans l'ombre de raison ne serait pas supportable au théâtre. Il faut donc fournir à *Dom Garcie* des prétextes, qui sentent la fabrication. Et pourtant c'est le *Misanthrope*, avec tout son sérieux, qui est la vraie comédie. Les raisons de ce paradoxe apparent ne sont pas très mystérieuses. On sent d'un bout à l'autre de *Dom Garcie* que Molière n'aime pas Elvire, comme on sentira d'un bout à l'autre du *Misanthrope* qu'il aime Célimène. Ce fait reconnu, qu'on n'aime pas qui on veut et qu'il faut parfois la femme la moins digne pour exciter la passion la plus pure, était bien propre à modifier ses idées sur la vie et par suite les conditions profondes de son expression. A l'époque où nous sommes, il ne semble pas avoir encore conscience de cela, d'où l'hésitation de sa main et la froideur de son invention. Elvire est une noble dame, volontiers sublime, mais qui ne le touche point. Et le sublime en question le touche bien moins encore. Au fond, dans cette mauvaise pièce se prononce le divorce entre l'esprit cornélien et l'esprit, ou du moins un certain esprit des temps nouveaux que Molière et ses amis vont incarner : la reconnaissance des lois de la passion, la raison appliquée à l'étude de l'homme et non plus à sa sublimation, de la modestie, du scepticisme, la haine du romanesque, et de l'indulgence pour les conseils de l'instinct. L'échec de *Dom Garcie* révèle comme un besoin de se délivrer d'une conception de la vie qui ne correspond plus à l'expérience intime. L'indifférence de l'amour à l'idéal, n'est-ce point

là-dessus que va se fonder le théâtre de Racine ? Molière n'est pas aussi nu que Racine. Il est d'une génération intermédiaire entre l'auteur de *Cinna* et l'auteur d'*Antromaque*. Il lui reste un fond d'idéal, l'envie de s'indigner, le besoin de redresser. Il est de ces hommes qui, pour se sentir supérieurs, ont besoin de tempêter contre des gens ridicules ou coupables. Aussi son expression morale n'est-elle pas la sérénité, mais l'humeur. Cette lumière morale qui ne paraît éclatante et droite qu'autant qu'elle est entourée d'ombres épaisses et contournées, c'est le foyer du tempérament comique. Elvire est beaucoup trop noble pour que l'humeur de Dom Garcie puisse trouver son accent, sa raison d'être et sa valeur.

Le sort de *Dom Garcie* fournit une réponse non équivoque à la question que nous nous posions au début de ce chapitre. L'interprète de Nicomède n'est pas à son aise dans le vêtement tragique. Mais c'est, pourrait-on dire, la coupe de ce vêtement qui ne lui convient pas, et l'on va mettre en honneur une coupe nouvelle ? Il ne paraît pas qu'il eût pu mieux s'accommoder de celle-ci que de l'autre. Rien, en tout cas, ne nous permet de le supposer. Molière va s'efforcer, non pas de rejoindre le tragique supérieur, mais d'élever la comédie à un rang égal à celui de la tragédie. Durant les années qui vont suivre il ne quittera pas des yeux ce but. Cet effort, et l'admirable aisance avec laquelle il avait mis au point le plus merveilleux instrument comique, nous persuade que le tragique n'était pas son mode d'expression. D'autres nécessités encore le cantonnaient dans la comédie, entre autres sa conformation physique et les mouvements de sa physionomie. Je sais bien que Molière avait essayé

déjà et devait essayer avec insistance de faire croire que ses acteurs jouaient mieux la tragédie que les Grands Comédiens ; mais qui prétendra qu'un artiste aussi méticuleux que Racine ne préféra l'Hôtel de Bourgogne au Palais-Royal que pour faire une crasse à son ami ?

On peut, il est vrai, considérer la chose sous un autre angle qui découvre l'homme plus encore que l'auteur et l'interprète. La mélancolie de Molière est à peine moins certaine que sa bonté. Dans *La Pompe funèbre* de Scarron, on fait dire à celui-ci, à qui on propose Molière comme successeur, que « c'était un bouffon trop sérieux ». M. Michaut y voit une allusion blessante à *Dom Garcie*. J'y verrais plutôt, soit une allusion au « Molière sérieux », du genre des allusions au « Molière observateur », au « Molière penseur », soit un jugement sur le tour critique des *Précieuses* et la portée qu'il voulait donner à la comédie. Or, il ne faut pas oublier que la comédie était un genre assez peu coté, que l'éclat de la tragédie cornélienne reléguait au deuxième rang, pour ne pas dire au troisième. Il semblait difficile de toucher le fond du cœur humain dans une œuvre destinée à exciter le rire. Molière, par le poids de son expérience, par l'élan et les froissements de son humeur, par la netteté et le sérieux de sa pensée, allait toucher ce fond à tout moment. Il a pu fort bien se tromper sur la forme qu'il devait donner à son message. Il a sans doute commencé par s'inspirer de modèles qui ne lui convenaient pas. En même temps, pour répondre aux demandes du public, pour faire affluer les recettes, pour continuer à s'exercer dans un genre où il brillait sans conteste, il perfectionnait son langage comique.

Peut-être n'avait-il pas nettement conscience alors que les grandes œuvres sérieuses qu'il rêvait ne s'exprimeraient parfaitement que dans ce langage. Le temps n'était pas loin pourtant où le comédien et le tragédien, désaccordés par les conventions, allaient se rejoindre et se lier indissolublement au contact de la vie. C'est le moment, après avoir assisté en spectateurs à ce puissant démarrage, de nous rapprocher de l'homme pour tâcher de découvrir, dans certaines dispositions de lui-même et des autres, la source vive de son génie.

CHAPITRE IV

L'ASCENSION DE LA COMÉDIE

Ta Muse, avec utilité,
Dit plaisamment la vérité ;
Chacun profite à ton école ;
Tout en est beau, tout en est bon,
Et ta plus burlesque parole
Est souvent un docte sermon.

BOILEAU.

Aux environs de Pâques de 1661 Molière demande à ses camarades de lui accorder deux parts dans les bénéfices. La Grange, dans son *Registre*, a rajouté en marge, à une date indéterminée : « pour lui ou pour sa femme s'il se mariait. » Molière devait en effet se marier neuf mois plus tard, le 20 février 1662. Il allait épouser Armande-Grésinde-Claire-Elisabeth Béjart, dont on ne saura sans doute jamais si elle était la sœur ou la fille de son ancienne maîtresse Madeleine.

Le penchant de Molière pour Armande est indiqué dans une lettre que lui écrivit Chapelle aux beaux jours de 1659 : « En vérité, mon très cher ami, sans vous je ne songerais guère à Paris de longtemps, et je ne me pourrai résoudre à la retraite que lorsque

le soleil fera la sienne. Toutes les beautés de la campagne ne vont faire que croître et embellir, surtout celles du vert, qui nous donnera des feuilles au premier jour, et que nous commençons à trouver à redire depuis que le chaud se fait sentir. Ce ne sera pas néanmoins encore si tôt ; et pour ce voyage, il faudra se contenter de celui (le vert, la verdure) qui tapisse la terre, et qui pour vous le dire un peu plus noblement,

Jeune et faible rampe par bas
Dans le fond des prés, et n'a pas
Encor la vigueur et la force
De pénétrer la tendre écorce
Du saule qui lui tend les bras.

La branche amoureuse et fleurie
Pleurant pour ses naissants appas,
Toute en sève et larmes l'en prie,
Et, jalouse de la prairie,
Dans cinq ou six jours se promet
De l'attirer à son sommet.

« Vous montrerez ces beaux vers à mademoiselle Menou seulement ; aussi bien sont-ils la figure d'elle et de vous.

« Pour les autres, vous verrez bien qu'il est à propos surtout que vos femmes ne les voient pas, et par ce qu'ils contiennent et parce qu'ils sont, aussi bien que les premiers, tous des plus méchants. Je les ai faits pour répondre à cet endroit de votre lettre, où vous me particularisez le déplaisir que vous donnent les partialités de vos trois grandes actrices pour la distribution de vos rôles. Il faut être à Paris pour en résoudre ensemble, et, tâchant de faire réussir l'appli-

cation de vos rôles à leur caractère, remède à ce démêlé qui vous donne tant de peine. En vérité, grand homme, vous avez besoin de toute votre tête en conduisant les leurs, et je vous compare à Jupiter pendant la guerre de Troie... »

Cette mademoiselle Menou, dont il n'y a pas de raison de douter qu'elle fût Armande, avait déjà joué, toute petite, ou du moins son nom avait joué dans *Andromède* de Corneille, à Lyon, en 1653. Il est assez plaisant de la voir apparaître au travers de cette image sensuelle, dans cet enlacement conjugal et filial tout à la fois. Mais comme on ne saurait aborder ce mariage de Molière sans d'extrêmes précautions, l'épître campagnarde de Chapelle nous invite aussi bien à nous arrêter d'abord au milieu féminin de Molière, à ce trio d'actrices qui l'encadrant.

Molière n'eut jamais d'amitié suivie et quotidienne avec des personnes de son propre sexe. Chapelle, La Fontaine, Boileau, Racine furent à des degrés divers des camarades de lettres, non pas des amis. Louis XIV ne pouvait être l'ami de personne, quand bien même il l'eût souhaité. Baron devait porter dans la vie de son maître des attributs tout autres que ceux de l'amitié. Des hommes comme Rohault et Mignard, pour lesquels Molière semble avoir éprouvé la plus vive sympathie, avaient des occupations trop différentes des siennes pour qu'il pût s'ouvrir à eux de ses soucis et de ses pensées autrement que par occasion. Son camarade La Grange est sans doute le seul qui ait pu prétendre au titre d'ami fidèle et de tous les jours. Mais La Grange était plutôt un parfait collaborateur qu'un confident et un ami de cœur.

Molière se déchargeait sur lui d'une partie de ses tracas, avec la pleine confiance que l'on doit à un aide éprouvé, et il ne pouvait guère, en vertu des qualités mêmes de La Grange, se distraire de son métier quand il s'adressait à lui. Or, ce que Molière semble avoir recherché, par moments, dans les épanchements de fortune qu'on lui prête, c'est l'évasion hors du métier, hors des soucis, c'est l'expression de l'homme pour un instant délivré. Molière n'eut point d'ami, il était rabattu sur lui-même, et rejeté sur les femmes de sa société.

Celles-là, il les voyaient tous les jours, à tous les moments, dans toutes les circonstances. Dans la journée pour la distribution et la préparation des rôles, dans l'après-dînée pendant la représentation, dans la soirée pendant les représentations à la cour, aux soupers et aux visites, la nuit enfin dans le rapprochement des corps. Car justement les femmes lui offraient des chances d'évasion, de délassément, mais point dans l'amitié. C'étaient des évasions où il se forgeait des chaînes nouvelles. Chapelle fait allusion à des disputes, aussi fréquentes parmi les comédiennes que parmi les femmes du monde ou parmi les infirmières, et l'on conçoit aisément que « l'application » des rôles aux caractères des actrices entraînait des suggestions délicates et irritantes concernant l'âge et les qualités de ces demoiselles. Mais il est difficile de ne pas penser que cette diplomatie professionnelle se compliquait des relations privées de Molière avec ses étoiles, et que toute remarque de métier pouvait facilement devenir le symbole d'un tout autre ordre de sentiments. En fait, Molière fut l'amant d'au moins deux de ces étoiles, et ses rapports avec la

troisième, Mademoiselle du Parc, ne pèchent point par un excès de clarté.

Madeleine Béjart n'est plus la femme aimée, dominatrice, satisfaite d'il y a vingt ans. Toujours superbe au théâtre, ses charmes privés ne sont peut-être plus intacts. Au reste, nous ne savons pas du tout si c'est Molière qui s'est lassé d'elle, ou si c'est elle qui s'est lassée de Molière, une alternative que les biographes n'ont pas assez considérée. Car enfin son intérêt persistant pour la fortune de Molière ne suffit point à prouver son amour. Femme de tête et d'argent, trésorière et co-directrice de la troupe, son rôle d'associée lui créait un lien bien assez fort pour lui donner toutes les apparences de l'attachement sentimental. Elle semble avoir toujours été libre et peu regardante sur le chapitre des amours. Ses biographes les plus bourgeois ne rejettent pas entièrement l'idée qu'elle ait pu renouer, à plusieurs reprises, avec M. de Modène durant sa liaison avec Molière. On lui a prêté, il est vrai, au moment du mariage de son ami, toutes les rages et tous les fracas d'une amante trahie, mais d'autres lui ont prêté, avec autant de libéralité, les petits calculs de la matrone très heureuse de placer sa fille naturelle ou sa sœur préférée. Quoi qu'il en soit, Molière la respecte et c'est peut-être autant pour elle que pour lui-même qu'il tient à jouer des tragédies. Son rôle dans les disputes dont parle Chapelle, nous l'ignorons. Avait-elle des relents de jalousie ? Jouait-elle d'une jalousie fictive pour satisfaire une ambition artistique réelle ? Ou bien retrouvait-elle dans sa sensibilité d'actrice des exigences de jeune femme à qui rien ne peut se refuser ?

Catherine de Brie, à qui va bientôt échoir l'honneur

d'incarner pour les gens du siècle et pour la postérité l'incomparable Agnès, est assez difficile à connaître. C'est elle qui sous le nom de Catherine de Rosé a tenu avec Molière un enfant sur les fonts, à Narbonne, en 1650. On croit qu'elle n'est devenue la maîtresse de son directeur qu'environ l'installation de la troupe à Lyon, vers l'époque où Molière aurait été repoussé par la du Parc. Malheureusement, cette dernière assertion n'est qu'un on-dit. Nous ne savons pas si Molière devint réellement amoureux de Thérèse de Gorle, et s'il fut dédaigné ou agréé. Tout ce que nous savons, c'est qu'il était de tempérament fort amoureux et que Thérèse était très belle. Catherine de Brie est grande, assez svelte, d'un visage assez beau, et sans doute plus plaisant que beau. Ses manières sont douces et retenues. Molière lui réserve volontiers les rôles d'ingénue, ce qui ne veut pas dire qu'elle est innocente, mais ce qui veut probablement dire qu'elle a de la ruse et de l'intelligence. On veut absolument qu'elle ait été pour Molière la consolatrice dont la bonté complaisante adoucissait ses peines. Nous n'en savons rien. Elle semble avoir été très agréable dans la dernière intimité et sans grande coquetterie. Elle est la femme de ce de Brie que Molière ne pouvait supporter et auquel il confiait les rôles odieux de manière à entretenir son humeur. A l'époque de la lettre de Chapelle elle est encore la maîtresse de Molière, elle l'est encore quelques mois avant le mariage de celui-ci. C'est une excellente comédienne, un instrument souple dont Molière tire des effets divers. Il lui réservera aussi les rôles de prude, et la difficile création d'Armande.

Mademoiselle du Parc n'est pas intéressée directe-

ment à la vie intime de Molière, mais il est possible que celui-ci l'ait désirée, comme nous l'avons supposé en rapportant le récit de l'abbé de Cosnac. Des trois étoiles elle est sans doute la plus difficile, celle qui répond le mieux à l'idée qu'on se fait d'une femme capricieuse et belle. L'« Hélène seconde », comme on a dit, habituée aux honneurs de toutes sortes, est destinée à une gloire plus tragique dans tous les sens du mot. ¹ Racine va bientôt la découvrir, la faire passer à l'Hôtel de Bourgogne. Marquise joue les rôles de travesti et d'audace, les Dorimènes empanachées. Sa présence ne doit pas peu contribuer à semer le trouble et l'énervement. Et peut-être a-t-elle voulu reprendre sur Molière des avantages intimes auxquels elle avait renoncé d'abord.

Ces trois Grâces ennemies mènent autour de Molière leur danse pompeuse et lassante. Il est rare qu'une femme cultive les puissances reposantes de l'amitié. A plus forte raison des comédiennes doublées d'amantes réelles ou possibles et toutes concentrées sur leur ambition. Si l'une d'elles lui offre par aventure de penser à lui pour lui-même, ce n'est qu'aventure ou halte d'un moment dans une liaison sans garanties. Ces soldats rétifs ne peuvent guère figurer le « délasement du guerrier ». Que sont-elles, ces femmes ? Madeleine, la plus solide, n'a jamais eu que des amants. Le mari de Catherine de Brie, au mieux est un stupide, au pire un complaisant. Gros-René fut, dit-on, aimé de l'Hélène seconde, mais quelle tristesse, ou quelle plaisanterie ! Molière, peut-être, se représente

1. Elle devait mourir bientôt, et l'on vit Racine pleurer à ses funérailles. Le bruit courut qu'elle avait été empoisonnée.

le mariage en opposition formelle avec les ménages qu'il a sous les yeux, l'amour tranquille en opposition formelle avec ses liens passionnels et les souvenirs de ses passions. Non seulement, comme on l'a affirmé, par dégoût moral ou par retour de bourgeoisie, mais encore, mais surtout par sensualité. L'instinct de propriété sexuelle que nous lui avons prêté pourrait bien s'affirmer ici. La virginité, la nouveauté des sentiments, la docilité font un contraste piquant avec le désordre des mœurs, même si l'on admet qu'Armande était une fille avertie. Contraste purifiant aussi. Lié par le tempérament et l'habitude à la nature, à l'influence féminines, Molière ne peut se renouveler sans une femme entièrement nouvelle. Tout enraciné qu'il est dans la nature et la vie des sens, la purification ne le touchait peut-être que comme une forme de l'excitation. Enfin, comment éviter mieux la hâte et l'impatience qu'en devenant le maître de son bonheur ? D'où cet *a parte* recommandé par Chapelle, qui donne à sa lettre tout son sens et tout son charme.

Mais l'ironie, maîtresse constante de Molière, lui fait chercher son salut et son ordre dans la plus extrême confusion. Ce qui touche aux Béjart semble irréductible aux lois bourgeoises. Mademoiselle Menou, Armande, la tendre verdure, la fleur de la famille, son origine, sa naissance, son état-civil sont à ce point obscurs qu'ils autorisent les plus terribles insinuations. En dépit de la meilleure volonté, et à moins de faire du roman, tout ce qu'on peut dire d'Armande reste et restera toujours sans doute à l'état de problème. Et ce problème, dans son mystère, est très révélateur.

Jusqu'en 1821, la tradition, à de très rares excep-

tions près, voyait dans Armande la fille naturelle de Madeleine Béjart. Cette tradition s'appuyait sur la croyance et les affirmations des contemporains de Molière, et avant tout de ses amis. « M. Despréaux, rapporte Brossette, m'a dit que Molière avait été amoureux premièrement de la comédienne Béjart, dont il avait épousé la fille. » En 1821, Beffara découvre l'acte de célébration du mariage de Molière, où Armande est déclarée fille de Marie Hervé, épouse de Joseph Béjart et mère de Madeleine. En 1863, Eudore Soulié découvre une demande de renonciation à la succession de Joseph Béjart, par Marie Hervé, datée de 1643, où parmi les enfants de Marie il est fait mention d'une « petite non encore baptisée ». Il est clair que faute de l'acte de baptême d'Armande, introuvable, c'est ce dernier document qui doit seul nous intéresser. Une falsification, réelle ou supposée, concernant l'âge des aînés, a fait douter de la véracité de ce document. On a imaginé que Madeleine avait fait porter son enfant au compte de sa mère. Et la question se complique du fait que Madeleine a bien eu un enfant du nom de Françoise, en 1638, dont on ne retrouve plus trace. Soit que Françoise ait été rajeunie sous le nom d'Armande, soit que Madeleine ait eu un second enfant en 1643, la substitution n'aurait rien d'impossible. On fait valoir en sa faveur la dot de dix mille livres que Marie Hervé, qui n'a pas le sou, constitue à Armande, laquelle dot ne peut provenir que des fonds de Madeleine ou de ceux de Molière. On fait remarquer aussi que le parrain du second enfant de Molière était le comte Esprit de Modène, que sa marraine était Madeleine, et que cet enfant reçut le nom d'Esprit-Madeleine. On insiste enfin sur le silence de Molière

et sur la certitude des gens les moins disposés à lui vouloir du mal.

Les insinuations ne manquèrent pas du vivant de Molière, et mieux que des insinuations. Au plus fort de la querelle avec les Grands Comédiens, le fils de Montfleury adresse une requête à Louis XIV où Molière est accusé d'avoir épousé la fille après avoir couché avec la mère, du moins suivant la version sans détour de Jean Racine. Après la mort de Molière, lors du procès Lulli-Guichard, l'avocat de ce dernier accuse Armande d'avoir été la fille de son mari et la femme de son père. Dans *Elomire Hypocondre* (1670), Elomire ou Molière déclare s'être « forgé » une femme pour soi dès avant le berceau. Que Molière ait fait supprimer « l'ouvrage infâme », cela prouve simplement son crédit, et non pas son bon droit. Et pourtant, pourquoi mettre en doute des documents antérieurs à la tradition contraire ? Madeleine n'a-t-elle pu, ayant perdu Françoise, s'intéresser à Armande comme à sa propre fille ? Et qu'elle lui ait constitué dix mille livres de dot, qu'elle en ait fait, à peu de choses près, sa légataire universelle, ces avantages ne peuvent-ils avoir été réservés à la femme, à la famille de Molière, et Madeleine n'a-t-elle pas pu parier, comme Molière lui-même, sur les promesses d'ordre et de bourgeoisie que suggérait ce mariage ? Oui, mais les documents peuvent contenir des faux, mais il y a la conviction des amis de Molière... Comme il reste possible que Molière ait été le père d'Armande, ceux qui acceptent l'idée qu'Armande était fille de Madeleine s'interdisent de laver Molière, quoi qu'ils en aient, de l'accusation d'inceste. Car une des raisons de la substitution peut fort bien avoir été

la paternité de Molière : soit afin de ménager M. de Modène, soit parce qu'un enfant ainsi survenu gênait le jeune amant. En fait, si l'on se fie aux documents, on ne s'explique point les affirmations des contemporains de Molière, non démenties par celui-ci. Et si l'on se fie à la tradition d'avant 1821, le caractère incestueux du mariage de Molière ne peut être positivement nié.

Aussi bien, ce qu'on peut tenir pour certain, c'est la grande confusion de la vie privée de Molière et des Béjart dès qu'on veut y appliquer nos catégories morales. Dans ce monde, et dans les milieux avoisinants, les mœurs n'étaient pas mieux fixées alors que l'orthographe des noms propres ou que le patriotisme des frondeurs. Je n'en veux pour preuve que l'histoire parallèle de notre ami Modène avec les Lhermite de Vausselle, lesquels avaient figuré quelque temps en province dans la troupe de Molière. Devenu l'amant de la femme de Jean Baptiste Lhermite, qui avait tenu Françoise Béjart sur les fonts, M. de Modène devait épouser, à plus de soixante ans, la fille de ce même Jean-Baptiste. C'est à croire que cette aventure a déteint sur l'autre et que c'est une image composite qui est parvenue jusqu'à nous. Mais la meilleure façon de se tirer de cet embrouillement est encore de tâcher de rejoindre l'état d'esprit de l'époque. La passion de construire, d'ordonner, et le dédain de l'histoire caractérisent également ces années. Les gens de Louis XIV n'imaginaient point, comme nous, qu'un fleuve n'est rien si l'on n'en a découvert la source. Pour eux la table rase n'était pas qu'un procédé théorique. Dans cette fougueuse avance de la société française, ce qu'on accomplissait comptait

bien plus que les origines de ceux qui accomplissaient. Leurs années de jeunesse apparaissaient aux hommes de ce temps comme des années cahotiques, sans raison et même sans réalité. Ils leur tournaient le dos, et s'ils n'en avaient eu d'eux-mêmes le dégoût, le soin de ménager le monarque leur aurait commandé de les oublier. Il est probable que cet état d'esprit social retentissait sur les sentiments privés des sujets de Louis XIV. On était certes marqué par sa jeunesse, mais on commençait où on était, on avait à faire ses preuves par l'action, et la vérité venait du roi, non de l'examen du passé. D'où cette répugnance à refaire sa propre histoire, le désordre de cette histoire n'ayant pas d'influence sur le désir d'ordre actuel, d'où ces regards tournés vers le présent et ce point d'appui sur l'avenir qui expliquent peut-être en partie l'attitude de Molière.

L'histoire de la jeunesse d'Armande n'est pas plus claire que l'histoire de ses origines. On veut qu'elle ait été élevée en province, au moins jusqu'en 1653, peut-être chez ces mêmes Lhermite de Vausselle. En 1661 c'est une grande jeune fille un peu maigre, avec une grande bouche, un grand nez, des yeux petits, des cheveux fins relevés sur une nuque délicate : le type de la femme qui peut plaire à la folie, justement parce que son charme n'est point associé à des beautés trop définies. On a prétendu, avons-nous dit, entre autres prétentions contradictoires, que Madeleine avait savamment conduit Armande sur le chemin de son vieil amant. Elle aurait fait apprécier à Molière « la satisfaction qu'il y a d'élever pour soi un enfant dont on est sûr de posséder le cœur et dont l'humeur nous est connue ». Que ce soit elle ou Molière qui ait

dit cela, au cours d'une dispute ou dans un entretien confidentiel, il est probable que Molière a parié sur cette connaissance intime et cette possession. Molière connaissait fort mal les jeunes filles, et comme les jeunes filles se connaissent fort mal elles-mêmes, il n'est pas d'erreurs que Molière ne pouvait commettre sur les dispositions d'Armande, même en supposant à celle-ci la meilleure volonté. Il semble d'ailleurs que Molière se soit senti plein de trouble et d'hésitation devant un inconnu, en dépit d'une assurance qui non plus n'était pas feinte. Les hommes ne sont pas simples, et Molière n'était pas le plus simple des hommes. Les deux grandes comédies dont l'une précède et l'autre suit de très près son mariage, *l'Ecole des Maris* et *l'Ecole des Femmes*, nous renseignent singulièrement sur l'état de son cœur et de son esprit. On a nié, il est vrai, qu'il y eût un rapport quelconque entre Sganarelle, Ariste et Arnolphe d'une part, et Molière de l'autre ; mais cela revient à nier la critique, et avec elle le droit d'approfondir les œuvres, de découvrir leur point d'attache dans la vie de l'auteur. Et comme, parmi les choses qui distinguent un chef-d'œuvre dramatique d'une œuvre moyenne de ce genre, il y a l'importance vitale du drame pour celui qui le recrée, cela revient à nier le droit d'élever un grand artiste au-dessus des autres hommes.

L'Ecole des Maris fut représenté pour la première fois le 24 juin 1661. Molière l'a composée environ le temps où il décidait son mariage, ce qui explique sans doute les nouveautés qu'il apportait à un thème classique. Il est significatif que les *Adelphes* de Térence, dont Molière s'inspire directement, traitent de l'éducation non pas conjugale mais paternelle. Dans ce

moule modifié Molière jette une émotion toute proche et toute intime. L'instinct de propriété n'est pas loin de l'instinct de paternité, et point n'est besoin d'être incestueux pour se sentir le père d'une femme beaucoup plus jeune que soi et qu'on a élevée pour soi.

Cette comédie, M. Maurice Donnay l'appelle joliment une « pièce de fiançailles » en songeant aux sages conseils d'Ariste qui lui ont gagné le cœur de Léonor. On convient en effet qu'Ariste est le porte-parole de Molière, et Sganarelle l'épouvantail destiné à faire mieux ressortir les charmes moraux d'un homme plus âgé que lui. Mais je crois que Sganarelle représente ici quelque chose de plus grave et de plus complexe. Afin de comprendre comment le thème sentimental de Molière a pu engendrer le thème comique de l'*Ecole des Maris*, il convient de remarquer que les rapports d'Ariste et de Léonor figurent sans doute les relations idéales que Molière se proposait, et surtout proposait à sa future femme ; qu'Armande était probablement destinée à jouer Léonor ; et que Molière se réservait le rôle de Sganarelle. Sans doute Molière avait-il déjà tenu cet emploi et son talent de mime l'y destinait-il. Mais il y a plus. Ariste est un vieillard, et Sganarelle, qui a l'âge même de Molière, a pour lui une jeunesse relative dont il n'oublie pas de se prévaloir. Si donc Ariste conquiert l'affection de Léonor, que dira-t-on d'un Ariste délesté de vingt ans ? Il est fort habile à Molière d'avoir fait dépendre l'effet de vieillesse de Sganarelle de son vouloir, de la pente de son caractère, de manière à faire bien valoir l'effet de jeunesse d'Ariste. Et ce n'est pas sans raison que Molière fait porter à Sganarelle des habits démodés. Le triomphe de la raison,

dans l'*Ecole des Maris*, pourrait bien n'être que l'agencement adroit d'une défense toute personnelle.

Il y a plus encore. On sent, entre Molière et Sganarelle, des affinités réelles quoique déguisées. J'ai noté la raideur et comme la pesanteur des sentiments, des impulsions de Molière : sa tendance à aller vite et à fond, à vivre d'un trait, carrément. La sagesse, chez lui, n'est qu'un état second, souvent un idéal, le fruit d'une réflexion juste mais sans grand contrôle sur des impulsions peu raisonnables, une sorte de rêve bienfaisant qui enchantait son esprit sans libérer son cœur. D'où vient qu'il est très imprudent de juger la « morale » de Molière sur les tirades gnomiques qu'il met dans la bouche de ses raisonneurs. Cette morale est un idéal, mais un idéal immobile, qui paraîtrait inerte s'il ne recevait les contre-coups du mouvement violent de l'instinct qui le contredit. Et cet instinct, ce mouvement partent de Molière comme d'une source toujours vive. Si la raison de Molière contredit son tempérament, c'est ce tempérament qui fait la vie de son œuvre, et il semble qu'à la faveur d'une intrigue qui condamnait d'avance la raideur et l'absolu de ce tempérament, l'acteur Molière se déchargeait, se purgeait si l'on veut, mais se satisfaisait tout de même par l'expression outrée de ses tendances profondes.

La pièce composée et répétée, Molière revêt « le long pourpoint bien long et fermé comme il faut », serre autour de son cou la fraise et paraît aux chandelles. Il est tranquille, sa conscience et sa volonté sont en repos. Ses compagnons savent leurs rôles. Le destin de chacun est déterminé selon la rassurante raison. Armande, dans un coin des coulisses, va recevoir

la leçon qu'un jour elle interprétera. Molière est tranquille. Sa « philosophie » va se débiter aux spectateurs qui l'entourent et lutter pour son propre bonheur. Sganarelle est condamné, ainsi le veut le bon sens, ainsi l'a voulu Molière. Mais avant de s'évaporer dans l'explosion comique il vivra, de tout son poids, de tout son saoul ; et il vivra de la vie de Molière, de ses muscles, de son sang, de son élan. Il affirmera sa possession absolue de la femme, sa volonté féroce de ne comprendre que son propre langage, de s'envelopper dans ses propres incompatibilités. Il s'abandonnera à l'exquise et funeste paresse d'être absolument tout ce qu'il veut être, tout en sachant qu'il n'est rien de ce qu'il veut être. Sans doute Molière n'est pas Sganarelle, mais dans le sang de Sganarelle passe beaucoup du sang de Molière. Il me semble que qui ne comprend cet abandon de soi sous le couvert d'une sagesse concertée ne comprend pas tout Molière, ni tout le sens ni toute la force de son comique. Dans le débat pendant sur la valeur autobiographique de *l'Ecole des Maris* j'introduirai donc les remarques suivantes : que le sujet de la pièce accuse les préoccupations de Molière concernant la vie conjugale et surtout l'éducation conjugale ; que dans la mesure où cette pièce pouvait avoir un effet pratique elle constituait un avertissement et une défense *pour Molière* beaucoup plus que pour Armande ; et qu'enfin elle représentait surtout pour lui une expression de soi dans une vision poétique absolue où ses tendances incompatibles se composaient dans l'harmonie comique. Car autobiographie ne peut guère signifier, en esthétique, que transposition de l'homme dans un plan d'ordinaire inutilisable.

La comédie eut un grand succès. Le génie de Molière grossissait à vue d'œil. Son talent bienfaisant venait combler ce besoin de penser en riant qui est si vif, et si mal satisfait le plus souvent. La pièce abonde en qualités nouvelles ou mieux affirmées. En premier lieu, l'accord vivant de la psychologie et de l'intrigue : le déroulement de l'intrigue répond à la composition des personnages entre eux. Puis, le caractère franchement démonstratif de la mise en train. Le premier acte définit les règles du jeu et les mobiles, le reste n'est qu'exécution. Mais quelle exécution ! Molière tire un usage merveilleux des répliques : répliques inégales, temps forts et temps faibles, qui s'appellent les unes les autres, répliques variées par l'accent avec une précision musicale dans la nuance ; ripostes savamment « placées » afin de leur donner toute leur portée, soit par la pression des répliques précédentes, soit par des jeux de scènes d'entrée marqués par des « temps » de gymnastique. Les mots ne sont plus des mots, mais des forces soumises à des lois mécaniques. Les scènes ne sont plus écrites, ni même jouées, mais lancées dans l'espace et livrées à leur déroulement inflexible comme les va-et-vient du trapèze volant.

Sganarelle domine tout, comme il entraîne tout. De Mascarille à Sganarelle le saut est profond. Mascarille faisait rire des autres, et quand on riait de lui, il le savait. Sganarelle ne sait pas qu'il est comique, d'où vient sa force, qui est la force des choses sans âme qui ne ménagent rien. Il tape en sourd qu'il est, sur lui-même sans doute, mais il l'ignore, car il est aveugle. Enfermé dans son égoïsme comme dans son pourpoint, il crache son mépris au monde. Mais il est

rattaché au monde par les fils que l'on va aussitôt tirer. Ce lien, ce n'est point l'amour, car Sganarelle n'aime point Isabelle, Jacques Copeau l'a bien vu, c'est la suffisance. Aussi dès qu'on lui présente l'image de lui-même qui flatte sa vanité, il marche à fond avec une confiance, une honnêteté absolues, et sa marche emporte la pièce. Ici, c'est le personnage tout entier qui détermine ce dédoublement de conscience où nous avons vu l'essence du comique. Sans communication avec les autres, mais complètement dirigé par les autres à son insu, la vue que nous avons de lui annule dans le même moment la vue qu'il a de lui-même, en sorte qu'il perd toute consistance et devient comme transparent. Et du même coup c'est la volonté qui est bafouée, puisque c'est de son vouloir à lui que naît sa surdité, sa cécité, sa défaite. Une comédie bien faite est une chasse en règle que l'hallali doit terminer. Il y a une conscience comique, comme il y a une conscience morbide. Nul ne l'a mieux décelée et fixée que Molière. Sganarelle en est le premier crayon très net. En appuyant un peu plus Molière obtiendra Arnolphe. En appuyant encore davantage, il obtiendra Alceste.

En plein succès de l'*Ecole des Maris*, Molière se voit commander un tour de force. Le surintendant Fouquet veut recevoir le roi en son château de Vaux. Il lui faut une comédie pour le 17 août. Molière se met aussitôt au travail. Il s'agit de ne pas perdre un millième des occasions qui se présentent, surtout des occasions de cette sorte. Molière pressé a une idée d'homme pressé : il va faire défiler sur la scène ces gens qu'on appelle des fâcheux, qui ne font rien, et qui se jettent dans les jambes de ceux qui n'ont pas

de temps à perdre. Pas de sujet à composer, un seul thème comique, mais varié dans sa monotonie comme un air arabe. Un cauchemar aussi, de ceux où notre élan est sans cesse rompu par des fantômes. Et c'est le cauchemar de Molière.

Un biographe ingénieux a imaginé que les *Fâcheux* nous content la gêne de Molière empêché par les importuns de rejoindre Armande. C'est aller bien loin et manquer le symbole très simple de la pièce. Le temps est infiniment précieux à Molière. Ses journées sont pareilles à des sacs de soldat où il y a plus d'objets que de place. Un homme ainsi bousculé, et doué du tempérament que nous lui connaissons, ne supporte bientôt de la vie que le strict nécessaire. Tout ce qui s'ajoute à ce nécessaire le fâche, surtout quand ce sont les complaisances pour eux-mêmes de gens enfermés en eux-mêmes, car rien n'irrite le bon ouvrier pressé comme ceux qui n'aperçoivent point sa hâte. Il est fâché, mais il est obligé de subir, et ces gestes, ces paroles importunes, nuisibles par leur inutilité, sont accentuées, déformées par sa hâte contenue. D'où vient le halo qui entoure les portraits de cette galerie et qui manque à ceux de La Bruyère. Eraste se cognant à Orphise, à Lysandre, à Caritidès et aux autres, c'est, en plus léger et sur le mode mineur, Molière se heurtant à tous les modèles de ses comédies. Un personnage comique de Molière est composé des traits superflus qui en font un fâcheux pour l'homme ayant des intérêts et des sentiments urgents à satisfaire. Voici naître d'une impatience refoulée ce qu'on appellera « raison » et « nature » et qui me paraît être un besoin vital de simplification. Mais une telle idée du superflu dépend de l'idée qu'on

se fait du nécessaire, et sur ce point, entre Molière et beaucoup de grands esprits, le malentendu ne sera jamais dissipé.

La comédie de commande était destinée à servir de prétexte à un ballet où Fouquet pourrait faire déployer un faste digne de sa fête. Molière, en collaboration avec le metteur en scène Torelli et avec Le Brun, eut l'idée de « jeter » les entrées de danse dans les entr'actes de la pièce. Ces entrées faisaient elles-mêmes partie de l'intrigue des *Fâcheux*, innovation dont Molière devait tirer plus tard de grands effets. Cette combinaison était pour ménager le petit lot de bons danseurs dont on disposait sans faire perdre aux spectateurs le fil de la comédie. Avant le lever du rideau, Molière « parut sur le théâtre en habit de ville, et s'adressant au roi, avec le visage d'un homme surpris, fit des excuses en désordre sur ce qu'il se trouvait là seul, et manquait de temps et d'acteurs pour donner à Sa Majesté le divertissement qu'elle semblait attendre. En même temps, au milieu de vingt jets d'eau naturels, s'ouvrit cette coquille que tout le monde a vue, et l'agréable Naïade qui parut dedans s'avança au bord du théâtre, et d'un air héroïque prononça les vers que M. Pellisson avait faits, et qui servent de prologue. »

Après Molière, La Fontaine continue cet illustre récit :

Au pied de ces sapins et sous la grille d'eau,
 Parmi la fraîcheur agréable
 Des fontaines, des bois, de l'ombre et des zéphirs,
 Furent préparés les plaisirs
 Que l'on goûta cette soirée.
 De feuillages touffus la scène était parée,
 Et de cent flambeaux éclairée :

Le ciel en fut jaloux. Enfin figure-toi
 Que, lorsqu'on eut tiré les toiles,
 Tout combattit à Vaux pour le plaisir du roi :
 La musique, les eaux, les lustres, les étoiles.

.

« Dans ce prologue, la Béjart, qui représente la nymphe des fontaines où se passe cette action, commande aux divinités qui lui sont soumises de sortir des marbres qui les enferment, et de contribuer de tout leur pouvoir au divertissement de Sa Majesté : aussitôt les termes et les statues qui font partie de l'ornement du théâtre se meuvent, et il en sort, je ne sais comment, des faunes et des bacchantes qui font l'une des entrées du ballet. C'est une fort plaisante chose que de voir accoucher un terme, et danser l'enfant en venant au monde. Tout cela fait place à la comédie dont le sujet est un homme arrêté par toutes sortes de gens, sur le point d'aller à une assignation amoureuse »

C'est un ouvrage de Molière.
 Cet écrivain par sa manière,
 Charme à présent toute la Cour.
 De la façon dont son nom court,
 Il doit être par delà Rome :
 J'en suis ravi car c'est mon homme.
 Te souvient-il bien qu'autrefois
 Nous avons conclu d'une voix
 Qu'il allait ramener en France
 Le bon goût et l'air de Térence ?
 Plaute n'est plus qu'un plat bouffon,
 Et jamais il ne fut si bon
 Se trouver à la comédie ;
 Car ne pense pas qu'on y rie

De maint trait jadis admiré,
Et bon *in illo tempore* :
Nous avons changé de méthode ;
Jodelet n'est plus à la mode,
Et maintenant il ne faut pas
Quitter la nature d'un pas.

Le roi assistait au spectacle entouré de la reine-mère, de Monsieur, de Madame et d'une grande partie de la Cour. On était venu de Fontainebleau en carrosse, sauf Madame, qui s'était fait transporter en litière. Louis XIV goûta ce défilé de maniaques tout pleins d'eux-mêmes, fantômes de l'extravagance et du loisir. Il apprécia la justesse des imitations en homme ami du vrai. Il applaudit en amoureux des spectacles les émerveillements qu'on avait inventés pour son plaisir. Après le ballet, il félicita Molière et lui fit observer qu'un grand fâcheux manquait à sa collection : M. de Soyecourt, qui harcelait tout le monde de ses histoires de chasse. Le roi donnait ainsi à Molière, avec sa collaboration, la plus belle marque d'intérêt. Molière se renseigna aussitôt sur les termes de vénerie, certains disent auprès de M. de Soyecourt lui-même, ce qui n'eût pas manqué de grâce. Quelques jours plus tard, lorsque la troupe représenta les *Fâcheux* devant la Reine, retenue à Fontainebleau par sa grossesse, Molière joua la scène du chasseur vêtu d'un juste-au-corps écarlate, ganté de cerf et chaussé de bas à bottes de toile jaune.

Les *Fâcheux* sont la première pièce de Molière dédiée au roi. Sur cette scène à plus d'un titre symbolique du parc de Vaux, nous voyons pour la première fois, aux heures mourantes du feu d'artifice, Louis XIV et Molière côte à côte. L'intérêt que le roi portait au

Comique, depuis le temps où il le contemplait debout, appuyé au fauteuil de Mazarin, était sans doute mêlé de différentes considérations, mais tout à l'avantage de Molière. On sait avec quelle fermeté réfléchie et avec quel art de la mise en scène Louis XIV jouait son rôle. Que la théorie du droit divin, aussi virulente à cette époque qu'aujourd'hui l'idéal démocratique ou prolétarien, lui ait donné toute la religion nécessaire pour croire, de tout son cœur, à sa mission, cela ne fait pas de doute ; mais une idée théâtrale, ou plutôt une idée de théâtre, ordonnait sa religion. Ajoutez à cela un goût très vif pour la raison qui le rapprochait des bourgeois non seulement par tactique, mais par sympathie. Molière répondait parfaitement, dans son domaine, à ce que Louis XIV attendait de ses serviteurs. C'était un admirable inventeur de divertissements et un admirable observateur de la conduite humaine. Le tour sérieux de sa critique plaisait à l'esprit sérieux du roi ; ses comédies pouvaient jouer leur rôle dans cette réorganisation de la France qui allait commencer par la disgrâce de leur hôte trop fastueux. Et c'était aussi un bourgeois, ni plus ni moins que Colbert, égaré certes dans un monde équivoque, mais d'autant plus dépendant du roi. En somme, c'était un bouffon, mais sous un souverain qui élève naturellement son bouffon à la dignité de secrétaire d'Etat au Ridicule.

Quant à Molière, ses sentiments pour le roi ne se dissimulent guère. Il est tout à la joie d'avoir plu à Louis XIV un peu plus certainement et d'un peu plus près. Le roi est tout pour Molière : son maître, son refuge, son point d'appui, son atout. L'amour de Molière pour le roi c'est l'amour de la réussite permise

et promise, c'est la joie de pouvoir donner libre carrière à son activité. Car pour ces Français ambitieux et serrés qui vont de Colbert à Molière, la liberté dépend d'un ordre qu'il faut sans cesse conquérir, le roi est une patrie à laquelle on parle. Aussi Molière dut-il être peu touché par la disgrâce de Fouquet, qui coïncidait avec le progrès qu'il faisait dans la faveur de Louis XIV. Fouquet représentait un centre de rayonnement indépendant inadmissible dans le nouveau système d'astronomie politique. Molière, qui ne faisait point partie de sa clientèle, n'eut qu'à passer avec ses armes, ses bagages, ses décors, ses comédiens et son génie, au service du seul maître qui eût désormais le droit de payer des fêtes incomparables. Les représentations de Vaux et de Fontainebleau rapportèrent à la troupe quinze mille quatre-cent-vingt-huit livres. Ici, pour un amateur de mythes, les rapprochements abonderaient. La carrière de Molière coïncide avec la période la plus nette, la plus féconde, la mieux soutenue du règne de Louis XIV. C'est vers 1672 que l'équilibre du budget, établi par Colbert, fut définitivement rompu. Et pourtant ces milliers de livres, qui vont bientôt s'accumuler, rongent déjà les nuits brèves du Contrôleur Général. L'harmonie d'un règne harmonieux, vue de près, est bien discordante. Le nécessaire de Molière va devenir pour Colbert l'odieux superflu.

Le contrat du mariage de Molière fut signé le 23 janvier 1662. La cérémonie religieuse eut lieu à Saint-Germain l'Auxerrois le 28 février suivant. Un seul ban avait été publié, par faveur spéciale du grand vicaire de Paris. Avant son mariage, Molière avec Madeleine habitait au coin de la rue Saint-Thomas

du Louvre et de la rue Saint-Honoré, dans une maison où les Molière-Béjart, les Brie et les du Parc se partageaient les appartements. Il va s'installer rue de Richelieu avec sa femme, échappant ainsi, pour peu de temps on le verra, à la promiscuité confuse qui semble un des traits de sa destinée. Le plus absolu silence enveloppe ces premières heures conjugales. On a pu dire, on pourra dire tout, mais on ne saura jamais rien.

Molière ne cessa point de travailler, il ne le pouvait guère, mais pendant quelque temps il ne composa rien de neuf. Après le Carême, au nouvel an théâtral, Brécourt et le capitaine La Thorillère passèrent du Marais au Palais-Royal. Armande fut officiellement incorporée à la troupe. Les Italiens reparurent à Paris sur ces entrefaites. Ils payèrent deux mille livres aux comédiens de Monsieur pour utiliser leur salle, et durent se contenter, cette fois, des jours extraordinaires. La troupe de province, en quatre ans, avait fait du chemin. Il apparaît qu'en cette année 1662 la compagnie de Molière était décidément la favorite de la Cour et des Grands. Les « visites » se multiplièrent. Plusieurs fois, elle fut requise à Saint-Germain-en-Laye, où Louis XIV passait les beaux jours, et royalement récompensée. Cela ne faisait pas l'affaire des Grands Comédiens : le temps était loin où on les invitait à faire l'expertise des timides provinciaux. La Grange nous dit que la reine-mère « fit venir les comédiens de l'hôtel de Bourgogne, qui la sollicitèrent de leur procurer l'avantage de servir le roi, la troupe de Molière leur donnant beaucoup de jalousie ». Anne d'Autriche, c'est la génération précédente, un autre monde. Racine n'est pas encore venu redonner du lustre à l'Hôtel de Bourgogne.

Quand, le 26 décembre, l'*Ecole des Femmes* est représentée, la haine est mûre : un moindre triomphe l'eût fait éclater.

Le biographe de Molière rencontre ici un problème fort délicat : Y a-t-il une part d'autobiographie dans l'*Ecole des Femmes* ? Les difficultés proviennent surtout, semble-t-il, de ce que la question, a été mal posée. On cherche des ressemblances entre le *sujet* de la pièce et la vie conjugale de Molière. Comme on connaît très mal celle-ci, on ne s'inspire que de la pièce, et de quelques pamphlets, pour établir la comparaison. Mais ceux qui ne découvrent rien d'intime dans cette œuvre admirable ne raisonnent guère mieux. Leur principal argument est que Molière, en se peignant sous les traits d'Arnolphe et en jouant sur la différence d'âge, à peu près, qu'il y avait entre Armande et lui, eût compromis bien sottement ses intérêts. Ils supposent donc que Molière n'aurait puisé dans sa vie privée qu'avec des vues pratiques en tête, et que l'opportunité aurait alors guidé son choix. C'est oublier qu'il était un poète. Un poète peut fort bien exprimer dans une œuvre, et malgré lui, une partie de soi-même sans « ressembler » au sujet pour cela, lequel est déterminé par cent considérations diverses : par exemple en analysant les effets d'une différence d'âge toute personnelle entre sa femme et lui, ou en donnant libre cours à certaines tendances qu'il refoule dans sa vie privée... On a fait remarquer qu'une « enfant de la balle » comme Armande ne devait guère ressembler à la pure Agnès. Encore un jeu de mots sur la ressemblance. A supposer que soit vraie une chose que nous ignorons, on pourrait imaginer ceci : Molière découvre que sa femme ne répond point à

son amour ; il se persuade que cette froideur ne provient point de ses mauvais penchants ; il la décivilise, lui enlève toute trace de corruption et montre qu'on ne peut rien contre la « nature » la plus vierge. Ou inversement : Molière, sûr de sa femme, heureux mari, afin de ne point détruire son ménage, se délivre d'une humeur autoritaire et jalouse afin d'en démasquer la vanité. Et peut-être Molière fut-il ces deux hommes l'un après l'autre, ou tous les deux ensemble. Les hypothèses pour et les hypothèses contre la nature de l'autobiographie dans l'*Ecole des Femmes* ne sont qu'imaginaires. Mais qu'Arnolphe soit tout à fait étranger à Molière, ceci est une autre affaire.

On admire le génie, l'« expérience » de Molière, et l'on croit que les grands traits d'un poète se combinent en dehors de lui pour ainsi dire. Voici pourtant, sur la scène, un homme et une femme affrontés. Le point essentiel ce n'est pas qu'Arnolphe pourrait être le père d'Agnès, c'est qu'il l'a élevée, ou du moins qu'il a pris avec elle des habitudes de père, et que ce n'est pas en père qu'il veut être aimé. Le point délicat, ce n'est pas l'acceptation par une jeune fille d'un mari plus âgé qu'elle, c'est la transformation, devant ses yeux, d'un homme-père en homme-mari, alors qu'elle ne parvient pas, elle, à changer ses habitudes ni son optique. Le sentiment de Leonor, dans l'*Ecole des Maris*, est un sentiment filial. Le cas d'Agnès est plus subtil et plus désespérant. Elle peut aimer Arnolphe comme son père, elle ne pourrait le souffrir comme son époux, et le malheur veut qu'Arnolphe ait instinctivement recours à l'autorité paternelle lorsqu'il veut imposer le mari. La contradiction de ces deux manières d'être, le glissement de l'une sur l'autre,

font le comique essentiel de l'*Ecole des Femmes*. Bien loin d'être l'histoire d'un amant trop âgé, l'*Ecole des Femmes* est le drame d'un homme trop jeune pour son emploi.

Molière nous découvre, sous les théories et les gesticulations dérisoires de la volonté, le jeu aveugle des impulsions : ce qui meut les hommes, ce qui commande le mouvement d'une vie comme le mouvement d'une comédie. La force instinctive d'Arnolphe se retourne contre elle-même : c'est qu'elle prétend agir sur une autre force sans tenir compte de la nature de celle-ci. Mauvaise mécanique. Arnolphe, pur instinct, devant Agnès devient pure volonté, c'est-à-dire pur néant. D'où sa tragédie, et notre rire. L'instinct d'Agnès l'emporte parce qu'il demeure adéquat à lui-même. Rien ne porte dans les trémolos d'Arnolphe (les chaudières bouillantes). Tout ce qu'il ajoute à lui-même afin de se « placer » se communique à Agnès, moins lui-même. Le mariage et ses foudres, soit, mais pourquoi avec Arnolphe ? Le cercle est inévitable. Quand, à la fin, Arnolphe s'abandonne et se traîne à genoux, quand le voilà nu devant Agnès, quelle misère, quelles distances entre ces deux êtres accrochés l'un à l'autre. L'impuissance à « se faire passer » dans un raisonnement ou dans un éclat, voilà une des « expériences » que nous révèle ce chef-d'œuvre.

Et aussi l'impuissance de la volonté. Le vers de *Sertorius* mis dans la bouche d'Arnolphe est symbolique. Ni Descartes, ni Corneille n'eussent admis ce triomphe de la machine. L'illustre théorie de M. Bergson ne s'applique guère à l'*Ecole des Femmes*, ni à l'humanité profonde de Molière, ou plutôt on ne peut l'y appliquer qu'en la retournant. L'automatisme,

ici, est aussi proche que possible de la vie, et c'est même cet automatisme que le rire nous révèle en dissipant les illusions du vouloir. La voix d'Agnès est une voix de medium. Tel nous paraît le sens profond de l'*Ecole des Femmes*. Finies, les illusions de puissance, le romanesque créateur, la volonté edificatrice du bonheur : des lois, des impulsions, des jouets dont le mécanisme s'accorde, d'autres jouets qui se brisent en se rencontrant, une mécanique humaine qui se moque des formes héroïques autant que des formes basses de l'autorité. Mais la passion, l'impulsion qui veut se délivrer, l'égoïsme qui a besoin des autres égoïsmes, que vont-ils faire dans cette galère ?

Un homme se débat dans ce monde nouveau pour lui, nouveau pour un grand nombre de ses contemporains, nouveau peut-être pour Molière. De Sganarelle à Arnolphe l'avance est très sensible. Sganarelle n'avait pas conscience de la situation. Par un retournement significatif, Arnolphe est tout de suite mis au courant. Avec lui apparaît un nouveau type de comique : celui que sa conscience ni sa volonté ne peuvent affranchir de la situation qui le rend comique. Nous voici sur le chemin d'Alceste. Sganarelle n'aime point Isabelle. Quand il découvre qu'il a été dupé il renonce d'un coup, il s'en va :

« J'y renonce à jamais à ce sexe trompeur
Et je le donne tout au diable de bon cœur. »

Ecoutez maintenant le maître d'Agnès :

« Chose étrange d'aimer, et que pour ces traîtresses
Les hommes soient sujets à de telles faiblesses

Tout le monde connaît leur imperfection :
Ce n'est qu'extravagance et qu'indiscrétion ;
Leur esprit est méchant et leur âme fragile ;
Il n'est rien de plus faible et de plus imbécile,
Rien de plus infidèle : et malgré tout cela,
Dans le monde on fait tout pour ces animaux-là. »

Aussi notre rire est-il taillé dans l'angoisse d'Arnolphe, et cette angoisse est toute humaine, toute dramatique. Souvenez-vous du fameux « le » suspendu qui marque chez lui un temps de jalousie aiguë que traduit, comme toujours chez Molière, le graphique du dialogue. Et pourtant il est comique, à cause de la contradiction entre sa volonté et ses aventures, à cause de son mépris pour la pensée commune, à cause qu'il va se loger lui-même dans la classe d'hommes qui excite ses sarcasmes. Molière ne réussira jamais mieux la rigoureuse superposition de deux consciences, la conscience comique du spectateur et la conscience dramatique ou tragique de l'acteur : le drame qui se déroule tout entier et de toute sa force nous communique à son insu le rire qui nous en délivre et le jugement qui le condamne. Molière a surmonté son dilemme. La comédie et la tragédie se rejoignent, s'harmonisent, au bénéfice de la comédie, mais sans que la tragédie perde un pouce de ses droits sur l'expression du réel. Rien de plus comique, mais rien de plus implacable, de mieux lié dans l'implacable que l'*Ecole des Femmes*. Voilà l'« expérience » humaine de cette comédie. On en tirera les conséquences autobiographiques que l'on voudra. Mais si l'on songe qu'elle renferme de ces vérités qui semblent ne pouvoir être obtenues que par une conquête sur soi-même, il devient diffi-

cile de délester cette expérience des sentiments les plus intimes de Molière.

Si l'*Ecole des Femmes* ne fut pas le plus grand succès théâtral du dix-septième siècle, il en fut l'un des plus grands. Les onze premières représentations rapportèrent douze mille sept cent quarante-sept livres. Jouée trente et une fois avant Pâques, elle fut reprise après les fêtes et fit encore salle comble. Ceux qui pouvaient s'offrir des « visites » se la firent représenter en privé. Le roi enfin y prit un grand plaisir. Pendant quelques mois, par l'éclat de sa victoire, par l'éclat de sa faveur auprès du roi qu'augmentent encore les attaques dont il est l'objet, Molière occupe la république des lettres toute entière. Celui qu'on avait pu traiter jusque-là de farceur heureux prend tout à coup une importance déroutante. Malgré ses familiarités et ses indécences, le voilà qui fait figure de poète, qui pousse la comédie, comme à la faveur d'une attaque brusquée, en une place où elle porte ombrage à tout ce qu'on admire dans le genre sérieux. Il y a, dans l'*Ecole des Femmes*, on ne sait quoi de tendu, de concerté, de démonstratif, d'élevé enfin qui ne trompe pas la susceptibilité de l'envie ; et tout cela vient de la farce sans s'en détacher tout à fait, si bien qu'on a le droit d'y voir une sorte de tricherie. La seule bassesse n'explique pas la rage des ennemis de Molière : la hiérarchie des genres est rompue ; tous ces gens qui traînaient au seuil du Temple du Goût comme des pauvres au seuil d'une église s'en voient expulsés ; maintenant que la primauté du sublime est mise en cause, ceux qui en exploitaient les cérémonies se trouvent sans emploi. On ne donne pas l'illusion du rire ; c'est un choc

physique, un évènement social, il est ou il n'est pas. S'il faut, pour gagner les honneurs, tenter une épreuve terrible qu'on avait jusqu'alors le droit de mépriser, ne vaut-il pas mieux tâcher d'abord, par tous les moyens, de rétablir l'ordre traditionnel ?

Ajoutez que le succès de l'*Ecole des Femmes* coïncide avec une révolution du mécénat français. Les Lettres n'échappent point à la politique de concentration de Louis XIV. Un seul maître, un seul protecteur, un seul encensé. La même volonté fait construire des vaisseaux et dresser des panégyriques. Colbert confie à Chapelain, à Perrault et à quelques autres le soin d'administrer la glorification du roi. A Pâques ils publient une première liste de pensions. Molière y est inscrit pour mille livres et qualifié d'excellent poète comique. On a trouvé cette liste ridicule, on s'est exclamé d'y voir Molière moins gratifié que d'obscurs historiens. Les contemporains en jugèrent tout autrement, et c'est eux qui avaient raison. Les pensions de 1663 ne sont pas proportionnées au mérite des œuvres — mérite, d'ailleurs, peu facile à établir — mais à l'importance sociale des genres. Maintenant que toutes les richesses de la France passaient dans les caisses et dans les appartements du roi, les candidats aux faveurs se rencontraient devant la même porte. Ces pensions étant annuelles, il fallait chaque année en mériter le renouvellement, ce qui encourageait la perfidie, laquelle est une des formes les plus spontanées de la concurrence.

Dès avant Pâques, vers la fin de février, un garçon de vingt-cinq ans, nommé Visé, ébaucha l'attaque dans ses *Nouvelles Nouvelles*. Sa tactique est significative. Il est prudent, il expose le pour et le contre,

il se fait l'écho des opinions diverses que la comédie a suscitées. Il sent bien que tout n'est pas dit et qu'il est encore temps d'attaquer Molière, mais il veut surtout se faire connaître sans s'engager à fond. Molière, par ses ripostes, va bientôt troubler cette égalité d'âme. Pendant toute la « querelle » de l'*Ecole des Femmes*, Molière va combiner très justement la prudence et l'audace. Il donne le premier la parole à ses ennemis, puisque sa *Critique de l'Ecole des Femmes* est le premier exposé public des attaques dont il est l'objet, les critiques de Visé pouvant à peine passer pour une déclaration de guerre. Par là il oblige ses adversaires à accepter, quoi qu'ils en aient, la figure d'eux-mêmes qu'il leur impose. En même temps, il s'applique à définir avec beaucoup de netteté ses prétentions en les faisant reconnaître pour des droits. Puis il profite des circonstances pour établir certaines conventions entre le roi et lui, sortes de promesses à double tranchant, de plaisir pour le roi, de protection pour lui-même. Cela paraît très sensiblement dans son *Remerciement au Roi*. Il habille sa muse en marquis pour aller rendre grâce au roi de la pension qu'il vient de recevoir, et c'est l'occasion d'une délicieuse « imitation » du courtisan au Louvre. Molière avait hérité de son frère la charge de tapissier valet de chambre. Elle l'introduisait dans l'intimité de la Cour et lui permettait d'échanger avec Louis XIV, dans un négligé respectueux, des propos rompus en-deçà de la permission ou de l'ordre, pour ainsi dire, et qui pouvaient devenir l'un ou l'autre au besoin. Louis XIV n'était sans doute pas fâché de laisser faire à Molière la police de la Cour, et quand ce dernier nous annonce que les marquis vont remplacer les valets de comédie,

il n'est pas douteux qu'il eût pris ses assurances du côté du roi.

Le 2 juin 1663, Molière fit représenter un divertissement nouveau qu'il avait annoncé dans la Préface de l'*Ecole des Femmes*. C'était une comédie de conversation où les critiques de sa grande comédie étaient mises au jour et discutées. Molière s'y révèle un admirable metteur au point de l'opinion publique. Chacun a son paquet et les prêtres impuissants de la Règle, et les Précieuses attardées, et les marquis imbéciles, et les faux raffinés qui enveloppent la Cour et le parterre dans un même mépris. Tous ces gens-là, dans la *Critique*, paraissent encore plus démodés que sots. Molière est incomparable dans l'art de vieillir ses ennemis.

Mais il avait encore d'autres intérêts, et plus importants. Le gros de l'attaque est dirigée contre ceux qui refusaient à la comédie le droit d'égaliser en dignité le genre « sérieux ». En vertu du mouvement acquis, et peut-être par une conscience plus ou moins obscure de sa propre évolution morale, Molière, au-delà des envieux, visait Corneille. La façon dont il conduit sa défense est tout à fait remarquable. Il ne reproche pas à la tragédie sa gravité, il est trop adroit pour cela, il lui reproche sa *facilité*. L'imagination est aisée, l'observation difficile, et « c'est une étrange entreprise que celle de faire rire les honnêtes gens ». C'était prétendre que le sublime cornélien n'est que fantaisie. Nous dirions aujourd'hui que l'envers de l'héroïsme est plus vrai que son endroit. Cela en dit long sur les avatars de Molière dans le genre sérieux. Pour avoir fait Garcie trop conforme à la « nature » il l'avait, contre son gré, voué au rire. Mais ce coup

droit à Corneille n'est pas l'effet simplement d'une défense personnelle. Le comique ne devient poésie que lorsque le réel et un certain idéal, confrontés, se révèlent incompatibles, et cela n'arrive qu'à certains tournants de l'histoire. Alors la double vision comique prend vraiment toute sa signification humaine.

Dans sa *Critique*, Molière avait justifié son art par le succès de l'*Ecole des Femmes*. Pragmatisme très rationnel, car il ne voulait pas dire que la seule règle est de plaire, mais que le plaisir du spectateur signifie que les règles essentielles ont été observées. Par une confirmation éclatante ses ennemis, pour lui répondre, adoptèrent sa manière, ses personnages et ses procédés. Dans son *Portrait du Peintre*, joué au début d'octobre à l'Hôtel de Bourgogne, Boursault se contente de « retourner l'habit ». La pièce a beau être une critique déclarée de la *Critique*, il reste qu'elle emprunte son langage à Molière. Boursault s'était reconnu dans le personnage de Lysandre de la *Critique* ou plutôt il avait eu intérêt à s'y reconnaître. C'était un jeune, comme Visé, comme lui ambitieux et peut-être soutenu par de plus puissants. Molière assista à la représentation. Quelle que fût la médiocrité de l'œuvre il jugea opportun d'y répondre. Elle contenait des insinuations qu'il ne voulait ni ne pouvait laisser passer.

C'est que ses ennemis, irrités et un peu étourdis par sa charge, faisaient jouer toutes leurs armes à la fois. Corneille, par sa rancœur déclarée, son frère Thomas par sa mauvaise volonté évidente, autorisaient les allusions émues à la grandeur passée. Mais cela ne suffisait pas. Les premières allusions à l'impiété de Molière, à ses infortunes conjugales, vont se glisser

déjà dans ces pamphlets qui se succèdent sur la scène et dans la Galerie du Palais. Sans comprendre encore très bien la nature de la faveur dont jouit Molière, on va tâcher d'ameuter les marquis contre lui. D'étranges rumeurs courent sur son compte. Dans une scène de la *Critique* le marquis ennemi de Molière, sommé de dire pourquoi il trouve mauvais le fameux « tarte à la crème », se couvre de ridicule en répétant « tarte à la crème » sans arriver à former le plus petit jugement. On murmurait que le duc de la Feuillade avait dit en réalité ce que Molière avait porté sur la scène. Quelques jours après la *Critique*, ce même duc de la Feuillade, rencontrant Molière dans l'antichambre du roi, lui aurait fait signe de la main comme un homme qui veut parler à un autre. Molière se serait approché en s'inclinant, et le duc, lui saisissant la tête à deux mains, l'aurait frottée contre les boutons de son habit en s'écriant : « Tarte à la crème, Molière, tarte à la crème. » Un Molière, la perruque en désordre et le visage en sang se dérobant dans les couloirs du Louvre, un Molière impie profitant d'une faveur mal placée pour répandre toutes sortes de venins dans l'âme des spectateurs, un saltimbanque entré par effraction dans le Temple du Goût, voilà le personnage que l'on commence à dessiner. Il faut répondre.

Et Molière répond aussitôt avec son étonnante diplomatie. Le prétexte sera un ordre urgent du roi pour une comédie nouvelle qu'on feindra de n'avoir pas le temps de terminer. La pièce représentera les répétitions ébauchées, les discussions des comédiens, et ces comédiens jouant ainsi sous leur propre nom, Molière pourra répondre personnellement, de la scène, à ses ennemis, et non point par le détour d'un person-

nage fictif. Huit jours après le *Portrait du Peintre*, *l'Impromptu de Versailles* est joué et applaudi par toute la Cour. On y parle un langage clair, et qui porte. Le succès, mis en avant comme la cause véritable et unique de la querelle, fait la plus dure riposte sous un couvert de modération impartiale. Molière, fort de l'évidente permission de Louis XIV, laisse tomber le masque et parle avec une gravité bien ménagée : « Je leur abandonne de bon cœur mes ouvrages, ma figure, mes gestes, mes paroles, mon ton de voix, et ma façon de réciter, pour en faire et dire tout ce qu'il leur plaira, s'ils en peuvent tirer quelque avantage : je ne m'oppose point à toutes ces choses, et je serai ravi que cela puisse réjouir le monde. Mais en leur abandonnant tout cela, ils me doivent faire la grâce de me laisser le reste et de ne point toucher à des matières de la nature de celles sur lesquelles on m'a dit qu'ils m'attaquaient dans leurs comédies. C'est de quoi je prierai civilement cet honnête Monsieur qui se mêle d'écrire pour eux, et voilà toute la réponse qu'ils auront de moi. » Cependant, Molière a toujours su pousser ses avantages. Il profite de l'occasion pour charger à fond les comédiens de l'Hôtel de Bourgogne où se faisaient jouer ses ennemis. Il les attaque avec l'arme qu'il manie à merveille : il les imite, et l'on sait qu'une imitation bien faite est à la fois la moins discutable et la moins supportable des insultes.

La riposte de l'Hôtel de Bourgogne ne se fit guère attendre. Ce fut d'abord *La Vengeance des Marquis*, de Visé, mais d'un Visé en colère, puis au mois de décembre, *l'Impromptu de l'Hôtel de Condé*, de Montfleury le fils. C'est vers cette époque que le père

Montfleury présentait au roi la jolie requête dont Racine nous a entretenus. Visé avait fait imprimer, en même temps que sa pièce, une *Lettre sur les Affaires du Théâtre*, et un nommé Robinet y était allé d'un *Panegyrique de l'Ecole des Femmes*, au titre trompeur. On peut citer encore *Les Amours de Calotin*, de Chevalier, joués au début de 1664, où l'on trouve des témoignages de l'éclatant succès de Molière, et enfin *La Guerre Comique*, de Philippe de la Croix. La voix de Molière ne se fit plus entendre. Il respectait la promesse qu'il s'était faite à lui-même dans l'*Impromptu*.

De tous ces pamphlets qu'on jetait comme des pierres il reste aujourd'hui bien peu de chose. C'est tout juste si l'on retient une scène amusante de la *Vengeance des Marquis* — qui pourrait bien avoir inspiré le Marivaux de l'*Ile des Esclaves* — où l'on voit un laquais qui prend Molière au mot et veut habiller son maître en valet de comédie. En toute impartialité, et non peut-être sans regret, il faut convenir que Molière l'emporte sur toute la ligne. La *Critique* et l'*Impromptu* sont beaucoup mieux que des pièces de circonstance : ce sont des types du genre. On aurait pourtant voulu applaudir quelques beaux traits de l'autre côté de la barricade. Molière, à force de se défendre, et de se défendre trop bien, finit par irriter. Il est trop bien soutenu, trop sûr de lui-même et du roi. Les Grands Comédiens, après tout, ne sont pas que ridicules, Racine va se charger bientôt de l'apprendre à Molière, ou de le lui rappeler. C'est le talent poétique qui fait défaut. Pris de court, mal outillés, ces gens font ce qu'ils peuvent. Et ce n'est tout de même pas la faute de Molière s'ils ne peuvent à peu près rien.

Cette guerre comique, qu'a-t-elle rapporté à Molière? Quels sont ses profits et quelles sont ses pertes? Les profits l'emportent de loin. Outre l'appui confirmé de Louis XIV, et le divin plaisir de faire plaisir au roi, Molière y gagne d'abord ce qui lui tenait le plus à cœur : l'élévation de la comédie au premier rang des genres littéraires. Les stances de Boileau en font foi, ces vers charmants tout parfumés d'antiquité rafraîchie. Et notez qu'il ne s'agit point de ce que ses adversaires appelaient la « belle comédie », mais de la forme inventée par Molière, où la farce prête son relief à la pensée, et qui d'un coup coïncide avec la forme comique universelle. Avec une adresse qu'on n'a pas assez remarquée, Molière profite des critiques en ayant l'air de les réfuter. S'il justifie les indécences de la pièce, il prend l'engagement secret de rendre ses hautes comédies de plus en plus dignes des honnêtes gens. Nous y perdrons cette étonnante et complexe saveur de l'*Ecole des Femmes*, mais la réputation du genre y gagnera.

Il fait plus. Il fait dire, dans la *Critique*, à son porte-parole Dorante : « Et quant au transport amoureux du cinquième acte, qu'on accuse d'être trop outré et trop comique, je voudrais bien savoir si ce n'est pas faire la satire des amants, et si les honnêtes gens même et les plus sérieux, en pareilles occasions, ne font pas des choses... Mais enfin si nous nous regardions nous-mêmes quand nous sommes bien amoureux... » La théorie va se perdre dans les railleries du marquis mais l'intention de Molière ne nous a pas échappé. Si les gens les plus sérieux, si nous-mêmes, « quand nous sommes bien amoureux », pouvons donner la comédie d'Arnolphe, c'est que le ridicule

n'est pas réservé à quelques caractères à part et hors la société des honnêtes gens ; c'est que le ridicule est un point de vue sur l'homme tout entier, une manière de se saisir et de saisir les autres à n'importe quel degré d'intimité et de profondeur. Autrement dit, c'est un mode d'expression qui vaut, au même titre que la tragédie, pour tout ce qui de l'homme est à exprimer. Molière ne se contente pas d'imposer la comédie contre le genre sérieux : il prétend élargir ce genre, y faire entrer la comédie à côté de la tragédie. La comédie doit être sérieuse à proportion qu'elle est plaisante. C'est vers 1664 que Molière supprima de son répertoire les petites farces à canevas, « lorsqu'il se fut proposé pour but dans toutes ses pièces, nous dit La Grange, d'obliger les hommes à se corriger de leurs défauts. »

Mais la guerre comique se solde aussi par des pertes. Molière se fatigue, il va se fatiguer, de plus en plus, invinciblement. Cette lutte et cette tension de tous les instants, cette obligation d'être en alerte du matin jusqu'au soir, cet effort pour plaire aussi pénible que l'effort pour se défendre, ce gouvernement de sa troupe, de son théâtre, de son métier, de ses idées, ces insinuations et ces calomnies qui se sont déposées dans l'opinion et qu'un ordre du roi ne pourrait balayer de la place, enfin ces troubles obscurs de sa vie conjugale qui, quelle que soit leur cause, ne sont que trop certains, font de Molière le génie le moins disponible qui ait jamais été. Mais sa vocation se nourrit des forces qui le minent. Il puise dans ce qui l'épuise une invention toujours plus fertile, une audace toujours plus grande.

CHAPITRE V

LES AUDACES DE LA COMÉDIE

Molière a quarante-deux ans. Il est assez grand, assez fort quoique souple. Ses cheveux et ses yeux sont très noirs. Le milieu du visage est long par rapport à la partie inférieure. L'écartement des yeux, et quelque chose de nègre dans les lèvres, dans la base du nez, font le charme de sa physionomie épaisse et délicate à la fois. Expression purement terrestre, regard rapide, avide, qui s'attache aux gens. Il marche avec gravité. A la Cour, à la promenade, dans les boutiques, derrière la scène, on surprend son visage immobile et comme arrêté. Mais ce même visage en un instant se disloque : les traits se tordent, se dissocient, se recomposent, les masques de chair souple sortent les uns des autres au commandement. Puis le visage se refait et se referme. Son corps sérieux sait grimacer lui aussi. Par des flexions étudiées il accentue ses courbes, dessine en quelques mouvements la figure d'un défaut ou d'un vice. Une telle maîtrise des signes physiques retentit sur l'imagination, règle la pensée : quand Molière compose il imite, et les mots doivent se mouler sur les plis de son visage et de

tout son corps. Cependant cette souplesse n'entame point une certaine raideur qu'on sent toujours chez lui : raideur de l'instinct qui ne rompt ni ne plie, raideur d'un jugement qui tranche sans retard. Avant tout il est vivant. Il anime, il précipite, il retient, il occupe. C'est un des hommes les moins absents qui furent jamais.

Molière est sensible à un certain faste, à la vie largement entendue. Sa troupe lui réserve maintenant deux parts sans compter celle de sa femme ; bientôt il en recevra cinq. L'argent qu'il gagne lui rend la dignité bourgeoise qu'il avait désertée. Il se meuble bien, il s'habille bien, il aime les choses cossues et de bon aloi. Il se ménage ainsi des haltes brèves, des repos d'un instant, car il n'a pas le temps de jouir de son aisance. Sa carrière est pareille à celle des acrobates qui doivent s'entraîner tout le jour afin de ne se point tuer le soir. Ajoutez à cela les ennuis quotidiens du théâtre, dont nous avons peine à nous faire une idée aujourd'hui. Il régnait alors, entre le public et les acteurs, une familiarité bruyante et brutale qui exigeait des chefs de la troupe une attention toujours en éveil et un courage proprement physique. Les soldats de la Maison du Roi et les pages ne voulaient pas payer leur place à la comédie. Ils attaquaient les gardiens de la porte et le malheureux portier, dont les blessures, un jour, coûtèrent cinquante-cinq livres à la caisse du théâtre. Le portier assommé, les gardiens mis à mal, ces turbulents envahissaient la salle, et c'était un vacarme qui n'en finissait plus. Entre les brutaux du parterre et les gentilshommes qui, installés sur la scène, gênaient les mouvements des acteurs, l'Orateur de la troupe

devait manœuvrer, prier, railler, menacer, flatter avec à-propos. Molière, qui tenait cet emploi, avait aussi pour mission d'annoncer, avant le baisser du rideau, le spectacle du prochain jour. Tout cela fatiguait le corps autant que l'esprit.

Molière est taciturne. Après tant de paroles commandées il revient au silence comme à son état naturel. Autant par lassitude que par goût, sans doute, afin de ne pas se gaspiller. Et pour mieux observer. On retient mal quand on parle sans cesse et qu'on détourne l'attention sur soi. Le siècle est plein d'anecdotes où l'on surprend ainsi Molière en posture d'écouteur muet. On y vante aussi son sérieux : le « Molière qui n'est pas rieur » fait un piquant contraste avec le « Molière, dieu des ris ». Molière bouffon sur la scène. Molière, dans le privé, homme de bon conseil, grave, mesuré, mélancolique. Il n'est pas impossible qu'il ait marqué volontairement ce caractère sérieux quand il se fut proposé d'élever la comédie au premier rang. Un grimacier si souple pouvait faire cela sans effort. Sans trahison d'ailleurs, car si les hommes ont besoin d'être guidés par des signes conventionnels, le sens du comique, l'acrobatie des mines et des gestes, font très bon ménage avec la gravité d'esprit. Molière n'a pas placé tout son fonds moral dans la comédie uniquement parce qu'il n'avait pas réussi dans le genre tragique. Dans le temps même où il portait son art à la perfection, il découvrait que la vision comique est une manière de représenter la vie toute entière, qu'elle peut convenir à toutes les situations. La vision comique étant double elle suppose, chez celui qui la fait surgir des conflits les plus intimes, les plus graves, un écartement maintenu de l'intelligence, un

sens de la vérité et de l'illusion assez vif pour l'emporter sur les complaisances sentimentales. Malgré les considérations qu'on lui prête sur Descartes et Gassendi, celui que Boileau nommait le « Contemplateur » n'était pas un philosophe, quoiqu'il fût un bon logicien. Mais le génie comique a ceci de commun avec le génie philosophique qu'il exige une distinction très nette de ce qui est pensé et de ce qui est senti. Cela demande une tête énergique et souple.

Quant à la mélancolie de Molière, nous n'avons guère de raisons d'en douter. Aucun texte précis ne l'affirme, sans doute, mais il serait bien étonnant que tous ses contemporains, amis et ennemis, se fussent donné le mot pour nous égarer. Grimarest nous rapporte des propos de Molière, vrais ou imaginés, qui jettent un bon jour sur son état d'âme. Comme Chapelain lui reprochait son humeur rêveuse : « Oh monsieur, lui répondit Molière, vous êtes bien plaisant. Il vous est aisé de vous faire ce système de vivre ; vous êtes isolé de tout ; et vous pouvez penser quinze jours durant à un bon mot, sans que personne vous trouble, et aller après, toujours chaud de vin, le débiter partout aux dépens de vos amis ; vous n'avez que cela à faire. Mais si vous étiez, comme moi, occupé de plaire au Roi, et si vous aviez quarante ou cinquante personnes, qui n'entendent point raison, à faire vivre et à conduire ; un théâtre à soutenir ; et des ouvrages à faire pour ménager votre réputation, vous n'auriez pas envie de rire, sur ma parole ; et vous n'auriez point tant d'attention à votre bel esprit... Si je travaillais pour l'honneur, mes ouvrages seraient tournés tout autrement : mais il faut que je parle à une foule de peuple, et à peu de

gens d'esprit pour soutenir ma troupe ; ces gens-là ne s'accommoderaient nullement de votre élévation dans le style, et dans les sentiments. Et vous l'avez vu vous-même : quand j'ai hasardé quelque chose d'un peu passable, avec quelle peine il m'en a fallu arracher le succès ! » « Isolé de tout ». Molière n'est plus isolé de rien, voilà, sans doute, la clef de son « humeur rêveuse ». Et il faut entendre qu'il n'est même pas isolé de soi-même. Dans l'état vagabond et détaché d'un Chapelain l'homme oublie aisément son propre poids. Ce que l'*Ecole des Femmes* nous révèle de l'expérience de Molière, l'impuissance à commander son bonheur, à communiquer aux autres les sentiments que l'on attend d'eux, et enfin la difficulté qu'il avait éprouvée à faire reconnaître l'importance de son message, en fallait-il davantage pour assombrir un homme scrupuleux, sensible et fatigué ? Car il faut toujours revenir à cette fatigue, qui va bientôt prendre un nom plus lugubre. Le temps n'est pas loin où la maladie, la ruine physique commençante, va contraindre Molière à quitter cette scène à laquelle le rattachaient tant d'obligations, tant de passion et tant de soucis.

Dans les premiers mois de 1664, cependant, Molière est à la veille d'une lutte de cinq années auprès de laquelle la bataille de l'*Ecole des Femmes* n'est qu'un jeu. De cette lutte il tirera de l'épuisement et de la gloire. A la fin, il aura bien conquis, pour la comédie, tous les droits qu'il revendiquait, mais en même temps il semble que, assez désorienté par son audace même, il n'ait pas pu ou voulu profiter de sa victoire. *Tartuffe*, *Don Juan*, *Le Misanthrope* ont fait couler beaucoup d'encre. Lorsque on a ruiné toutes

les hypothèses et refusé de découvrir dans ces pièces aucun sens ésotérique, il reste qu'on ne peut nier ceci : *Tartuffe* et *Don Juan* signifient que la comédie ne reconnaît pas de vices privilégiés, *Le Misanthrope* signifie que la comédie ne reconnaît pas de vertu privilégiée. Les contemporains ne s'y trompèrent pas ; Rousseau ne s'y trompa pas ; et c'est cette double prétention qui importe, qui importe infiniment plus que les sentiments religieux de Molière et que ses idées sur la vertu. Dans ces pièces, ce n'est plus seulement la primauté littéraire de la comédie que Molière s'efforce de démontrer et de défendre ; c'est le droit du jugement comique d'atteindre aux profondeurs de l'âme. Généralisant la remarque de Dorante, Molière va dire ou laisser dire : « Si nous nous regardions nous-mêmes quand nous sommes bien dévôts... », « Si nous nous regardions nous-mêmes quand nous sommes bien libertins... », « Si nous nous regardions nous-mêmes quand nous sommes bien vertueux... » Mais dans le moment où ce droit de regard lui est contesté, au moins pour la dévotion et le libertinage, Molière semble s'être aperçu que la raison modérée et souriante qui garantissait la comédie et lui donnait sa raison d'être se trouvait mise en cause par les libertés que son génie avait conquises. Le jugement comique entrerait en conflit avec la convenance comique. La société avait collaboré à l'ascension de Molière : la société venait réclamer ses droits et le ramener dans ses limites. En suivant les péripéties de cette guerre du *Tartuffe* il ne faut pas oublier cette autre lutte intérieure, qui intéressait le métier et l'âme de Molière et qui achève son portrait moral.

Le 19 janvier 1664, Armande donnait un premier

filis à Molière, le petit Louis, qui eut le roi et la duchesse d'Orléans pour parrains. Le 29 du même mois, la troupe jouait le *Mariage Forcé* dans l'appartement de la reine. Représentée deux fois ensuite chez Madame, cette comédie-ballet le fut douze fois au Palais-Royal à partir du 15 février. La musique était de Lulli, le ballet du Président de Périgny. Pièce gracieuse et bien faite, où Molière met au point la manière qu'il avait ébauchée dans les *Fâcheux*, elle projette une précieuse clarté sur la psychologie comique de Molière. La première scène, en effet, nous montre comment un personnage *devient* comique. Il le devient précisément lorsque son compère, afin de lui prouver qu'il est trop vieux pour songer au mariage, lui fait calculer son âge. A quoi Sganarelle réplique : « cela ne se peut pas. » Qu'est-ce qu'un calcul, sinon le langage le plus strict, le plus évident de la raison ? La réplique de Sganarelle le retranche de la communauté des esprits. La raison se désintéresse du personnage, c'est avec une conscience détachée que nous le regarderons souffrir. Demander conseil à un ami et lui imposer le conseil qu'on lui demande, voilà la pure relation comique de l'homme avec le monde. Ajouter plus de foi à son désir de croire qu'à l'arithmétique, s'écrier : « et moi je vous dis que je suis résolu de me marier », comme Alceste s'écriera : « Moi, je veux me fâcher et ne veux point entendre », il n'en faut pas plus pour que le conseiller ou l'ami s'évade dans l'ironie, sorte d'absence dans la présence qui isole plus radicalement que la solitude. Prendre quelqu'un au sérieux, c'est ne faire qu'un avec lui ; prendre quelqu'un « au comique », c'est « faire deux » avec lui. Et le personnage devient comique par volonté, par décret, par la

passion de son égoïsme aveugle. Le « tu l'as voulu » de Georges Dandin est une condition essentielle de la comédie.

Si Molière a pu, dans cette œuvre de circonstance, dessiner en se jouant le schème parfait de sa psychologie, c'est qu'il concevait maintenant, avec une grande netteté, les traits comiques qui font partie de la figure universelle de l'homme. L'homme devenant comique par une espèce de folie, de dérèglement de la volonté, il n'y a point des sentiments et des conditions qui sont risibles, et d'autres qui ne le sont pas. La passion tragique et la passion comique peuvent avoir des causes exactement du même ordre, et de la même dignité. Seules les conséquences différencieront, et l'agencement de l'œuvre. Soucieux de s'élever en élevant la comédie, Molière était naturellement porté à choisir les causes du ridicule parmi les sentiments les plus sérieux, les plus importants. C'était dans la logique de sa carrière et de sa pensée.

Depuis quelque temps déjà — peut-être depuis la fin de 1662 — il méditait un projet audacieux et conforme à ses prétentions. Parmi les fâcheux qui gênaient alors les gens qui se jugeaient honnêtes, il en était d'une espèce toute particulière. Ils n'importunaient pas le monde en vertu de leur égoïsme, comme Arnolphe, ou Lysandre, ou Caritidès, ils l'importunaient au nom de Dieu. La Compagnie du Saint-Sacrement, fondée en 1630 par le duc de Ventadour, était une confédération générale du travail catholique. Mais c'était une confédération secrète. Elle ne se contentait pas de multiplier les œuvres, d'établir un réseau provincial comme devaient faire les Jacobins, de manœuvrer les évêques à leur insu, de jeter des

mouchoirs sur les seins des filles publiques : elle pénétrait dans le secret des familles et prétendait réformer les mœurs privées *ad majorem dei gloriam*. Son fondateur avait voué sa femme à Dieu : un tel exemple excusait tout. Ses membres s'introduisaient dans les maisons par des moyens « si impertinents et si indiscrets, dit un prêtre, que cela a été capable de causer bien du désordre et de la division dans les familles ». Bref, le « dévot » traditionnel ayant pris un nouvel éclat, les lois du ridicule le vouaient à la haute comédie.

Le type était d'ailleurs équivoque. Un avare, un bourgeois gentilhomme, un Arnolphe, on sait ce que c'est, et c'est tout d'une pièce. Un dévot fâcheux qui bouleverse les familles peut être un fripon, mais il peut être aussi un fanatique. Un fanatique, pour un chrétien, c'est ce qu'il y a de plus contraire à un fripon ; mais un fripon et un fanatique peuvent produire la *même* impression sur un homme du siècle, éveiller en lui la *même* impatience indignée. Toute la querelle du *Tartuffe* roule sur cette confusion. La question n'est pas de savoir si Molière croyait en Dieu ou n'y croyait pas : la question est de savoir s'il était assez éloigné de la vie chrétienne intense pour être importuné, irrité, indigné par un excès de religion ; s'il aimait assez la vie terrestre pour la défendre avec une sorte de patriotisme contre la haine que lui témoignaient les chrétiens exaltés. Cet éloignement, ce patriotisme, nous n'en pouvons guère douter. Nous n'avons pas le droit de penser que Molière ait conçu le *Tartuffe* autrement que ses autres œuvres.

Il trouvait chez le roi et chez les gardiens de l'État des sentiments qui s'accommodaient avec les siens.

Louis XIV, certes, était naïvement religieux, mais il était jeune, et Mademoiselle de La Vallière allait lui donner un enfant. Il ne rêvait que fêtes et que démonstrations glorieuses. Les dévôts l'irritaient aussi pour des raisons plus graves. Louis XIV se croyait volontiers en amitié, pour ne pas dire en familiarité avec Dieu. Il considérait ces zélés un peu comme un grand seigneur considère un bourgeois qui veut se montrer plus courtois que lui : il les jugeait inconvenants. Enfin il était le chef très conscient d'un grand Etat qu'il voulait plus grand encore. Il y avait une incompatibilité profonde, essentielle, entre la marche de la politique et le grand élan vers Dieu qui entraînait alors tant d'esprits délivrés de la terre. Mais cette divergence, il n'en fallait pas convenir, sous peine de troubler la symphonie monarchique. Molière soumit au roi la première ébauche de *Tartuffe*, ou du moins lui en raconta le sujet. Rien ne nous autorise à croire, comme on l'a prétendu, que *Tartuffe* ait été fait par ordre de Louis XIV, mais le roi ne fit sans doute pas d'objections à Molière. La Compagnie du Saint-Sacrement eut bruit de l'affaire, et la jugea importante. Le 17 avril, elle décida de faire supprimer la pièce. Les choses se compliquaient parce que la reine mère soutenait à la cour la cabale des dévôts, le parti des saints. Ce qui suivit est mal connu. Le roi insista-t-il auprès de Molière pour qu'il jouât sa comédie le plus tôt possible, dans l'état où elle était, à la cour, afin de juger de l'effet qu'elle produirait sur son entourage, et peut-être sur lui-même ? Ou bien Molière voulut-il profiter des grandes fêtes de Versailles que l'on préparait pour y insérer ce morceau délicat ? Toujours est-il que ces trois actes du *Tartuffe*

figuraient sur le programme des *Plaisirs de l'Île Enchantée*, entre le *Mariage* et les *Fâcheux*.

L'occasion, de toutes façons, était admirablement bien choisie. Louis XIV avait ordonné des fêtes en l'honneur des reines. Elles se déroulèrent à Versailles avec un éclat extraordinaire au début de mai 1664. Mademoiselle de La Vallière était heureusement accouchée, tout le monde savait que c'était à elle que s'adressait en fait l'hommage magnifique. Dès la fin d'avril, une foule de gens de toutes sortes s'était abattue sur Versailles : artisans, courriers, comédiens, danseurs, artificiers, musiciens et tous les services du roi. Versailles était alors beaucoup plus petit qu'aujourd'hui. Quand les courtisans arrivèrent il ne restait guère de place, et le roi ne se préoccupait point de leur en trouver. Des seigneurs aussi importants que Messieurs de Guise et d'Elbeuf « n'avaient pas quasi un trou pour se mettre à couvert ». Il ne leur restait qu'à se consoler en admirant l'or et le marbre qui se « disputaient de beauté et d'éclat ». Les théâtres se dressaient dans le parc. Dans ce spectacle divisé en journées, on se déplaçait chaque jour, pour finir devant le Palais d'Alcine où devait avoir lieu l'apothéose. Alcine, c'était une magicienne qui retenait dans la prison de son Île Enchantée les héros traditionnels de la chevalerie.

Dès la première journée un grand vent s'éleva, qui dura tout le temps de la fête, mais les constructions résistèrent et l'on n'y prit point garde. On était bien trop occupé à admirer les chevaliers infortunés et magnifiques, qui n'étaient autres que le roi, les ducs de Saint-Aignan, de Noailles, de Guise, de Foix et de Coaslen, les marquis d'Humières et de La Vallière,

le comte d'Armagnac et le comte du Lude, revêtus des habits les plus riches, montés sur des chevaux merveilleusement mis. Un « nombre infini de lumières » éclairait le spectacle et les repas, dont chacun « pouvait passer pour un festin des plus grands qu'on puisse faire ». Molière et sa troupe collaboraient avec les plus grands noms de France. Mademoiselle du Parc en habit vert brodé d'argent et de fleurs au naturel personnifiait le Printemps, montée sur un cheval d'Espagne. « Avec le sexe et les avantages d'une femme elle faisait voir l'adresse d'un homme. » La Grange, en Apollon, adressait des compliments tendancieux à la reine :

« Les droits de Charles-Quint, les droits de Charlemagne,
En elle avec leur sang heureusement transmis,
Rendront tout l'univers à son trône soumis. »

Ce qui était annoncer gentiment la guerre de Dévolution, et quelques autres. De son côté Mademoiselle Molière, vêtue en Siècle d'Or, annonçait par une aimable contradiction que la vertu de « l'épouse de Louis » bannissait les fureurs de la guerre. Quant aux « infatigables mains » dont elle nous parle, qui « travaillent sans relâche au bonheur des humains », elles travaillaient sans doute au bonheur des ouvriers de Versailles qui allaient périr dans les marais empestés pour édifier le palais que nous admirons. Des machines et des figurants complétaient le spectacle. On vit notamment des moissonneurs « vêtus d'habits conformes à leur profession, mais fort riches », et des « vieillards gelés » dont la froideur et la faiblesse avaient coûté très cher à représenter. Puis apparut « une petite montagne ou roche portée en l'air, sans

que l'artifice qui la faisait mouvoir se pût découvrir à la vue ».

Le 8 mai on représenta *La Princesse d'Elide*. Cette « comédie mêlée de danse et de musique », que Molière, après l'avoir commencée en vers, avait dû achever en prose, était tirée d'une pièce célèbre de l'Espagnol Moreto. On y voit une princesse qui a juré de ne point aimer et qui se donne au jeune prince qui feint d'avoir fait le même serment. Comédie moyenne sans grand relief mais d'un ton délicat, où des promesses de Shakespeare et de Marivaux, qui ne sont pas tenues, ne se laissent pas trop regretter. Comme Molière y jouait un rôle de bouffon quelque peu entremetteur, on a supposé qu'il y rappelait au roi les aimables services qu'il pouvait ou avait pu lui rendre. Et il n'est pas impossible que le roi ait eu recours à lui, ou que lui-même ait mis à profit son service auprès du souverain.

Beaucoup plus que la comédie, les courses de bague et surtout les courses de tête enchantèrent le roi. Dans ces dernières le cavalier mettait son cheval au galop de charge et tâchait d'embrocher de grosses têtes placées sur son chemin. Le roi brillait à ce jeu qui faisait ressortir tous les avantages d'un homme qui veut plaire. De défis en défis on le recommença plusieurs fois. Enfin la destruction du Palais d'Alcine, qui couronnait la fête, fut l'occasion d'un étourdissant feu d'artifice. La loterie ne le céda pas au reste pour la magnificence : on distribua des pierreries, de l'argenterie, des meubles précieux. Les caisses de France avaient une brèche par où fuyaient les trésors des financiers et des marchands.

C'est le 12 mai, au milieu de tous ces éclats, de

tous ces ors, à la clarté des flambeaux et des pierreries, dans cette atmosphère d'amour et d'artifice, qu'un homme vêtu de noir parut sur la scène et, d'une voix feutrée, récita les vers qui allaient bouleverser le siècle. Les spectateurs étaient enclins à toutes les indulgences. Le roi était tout occupé de Mademoiselle de la Vallière, des diamants de sa cuirasse, des plumes de feu de son casque, de ses têtes de carton ; mais il avait l'œil juste et la tête toujours présente quand il le fallait. Un spectacle est beaucoup plus frappant qu'une lecture ; les sens sont directement touchés, et le collet avait beau être commun aux hommes d'Eglise et aux gens de robe, ce n'était point le Parlement que les paroles de Tartuffe évoquaient. On lit, dans le récit des *Journées* : « Le soir, Sa Majesté fit jouer une comédie nommée *Tartuffe*, que le sieur de Molière avait faite contre les hypocrites ; mais quoiqu'elle eût été trouvée fort divertissante, le Roi connut tant de conformité entre ceux qu'une véritable dévotion met dans le chemin de Ciel et ceux qu'une vaine ostentation des bonnes œuvres n'empêche pas d'en commettre de mauvaises, que son extrême délicatesse pour les choses de la religion ne put souffrir cette ressemblance du vice avec la vertu, qui pouvaient être prises l'une pour l'autre ; et quoiqu'on ne doutât point des bonnes intentions de l'auteur, il la défendit pourtant en public, et se priva soi-même de ce plaisir, pour n'en pas laisser abuser à d'autres, moins capables d'en faire un juste discernement. » Rédaction inspirée par Molière, ou de Molière lui-même. Tout différent était le ton de la *Gazette*, quelques jours plus tard. On y disait que le roi avait jugé la pièce « absolument injurieuse à la religion et capable

que l'artifice qui la faisait mouvoir se pût découvrir à la vue ».

Le 8 mai on représenta *La Princesse d'Elide*. Cette « comédie mêlée de danse et de musique », que Molière, après l'avoir commencée en vers, avait dû achever en prose, était tirée d'une pièce célèbre de l'Espagnol Moreto. On y voit une princesse qui a juré de ne point aimer et qui se donne au jeune prince qui feint d'avoir fait le même serment. Comédie moyenne sans grand relief mais d'un ton délicat, où des promesses de Shakespeare et de Marivaux, qui ne sont pas tenues, ne se laissent pas trop regretter. Comme Molière y jouait un rôle de bouffon quelque peu entremetteur, on a supposé qu'il y rappelait au roi les aimables services qu'il pouvait ou avait pu lui rendre. Et il n'est pas impossible que le roi ait eu recours à lui, ou que lui-même ait mis à profit son service auprès du souverain.

Beaucoup plus que la comédie, les courses de bague et surtout les courses de tête enchantèrent le roi. Dans ces dernières le cavalier mettait son cheval au galop de charge et tâchait d'embrocher de grosses têtes placées sur son chemin. Le roi brillait à ce jeu qui faisait ressortir tous les avantages d'un homme qui veut plaire. De défis en défis on le recommença plusieurs fois. Enfin la destruction du Palais d'Alcine, qui couronnait la fête, fut l'occasion d'un étourdissant feu d'artifice. La loterie ne le céda pas au reste pour la magnificence : on distribua des pierreries, de l'argenterie, des meubles précieux. Les caisses de France avaient une brèche par où fuyaient les trésors des financiers et des marchands.

C'est le 12 mai, au milieu de tous ces éclats, de

tous ces ors, à la clarté des flambeaux et des pierreries, dans cette atmosphère d'amour et d'artifice, qu'un homme vêtu de noir parut sur la scène et, d'une voix feutrée, récita les vers qui allaient bouleverser le siècle. Les spectateurs étaient enclins à toutes les indulgences. Le roi était tout occupé de Mademoiselle de la Vallière, des diamants de sa cuirasse, des plumes de feu de son casque, de ses têtes de carton ; mais il avait l'œil juste et la tête toujours présente quand il le fallait. Un spectacle est beaucoup plus frappant qu'une lecture ; les sens sont directement touchés, et le collet avait beau être commun aux hommes d'Eglise et aux gens de robe, ce n'était point le Parlement que les paroles de Tartuffe évoquaient. On lit, dans le récit des *Journées* : « Le soir, Sa Majesté fit jouer une comédie nommée *Tartuffe*, que le sieur de Molière avait faite contre les hypocrites ; mais quoiqu'elle eût été trouvée fort divertissante, le Roi connut tant de conformité entre ceux qu'une véritable dévotion met dans le chemin de Ciel et ceux qu'une vaine ostentation des bonnes œuvres n'empêche pas d'en commettre de mauvaises, que son extrême délicatesse pour les choses de la religion ne put souffrir cette ressemblance du vice avec la vertu, qui pouvaient être prises l'une pour l'autre ; et quoiqu'on ne doutât point des bonnes intentions de l'auteur, il la défendit pourtant en public, et se priva soi-même de ce plaisir, pour n'en pas laisser abuser à d'autres, moins capables d'en faire un juste discernement. » Rédaction inspirée par Molière, ou de Molière lui-même. Tout différent était le ton de la *Gazette*, quelques jours plus tard. On y disait que le roi avait jugé la pièce « absolument injurieuse à la religion et capable

de produire de très dangereux effets ». La Compagnie du Saint-Sacrement passait aux actes.

Plus encore que sa mère, Louis XIV avait dû écouter l'archevêque de Paris, Hardouin de Péréfixe, son ancien précepteur. Ce prélat n'appartenait pas à la Compagnie, mais on connaît les procédés de coulisse de cette dernière. Molière, aussitôt, organise sa défense du mieux qu'il peut. Quinze jours d'un travail de chien pour divertir le roi méritent récompense, il lui faut autre chose que les deux mille livres qu'il a reçues. Il s'assure d'abord le concours de Madame, fort influente, et de Condé, qui est fort loin de partager les sentiments de son petit frère Conti. Quelques jours après l'interdiction de *Tartuffe*, comme on venait de représenter à la Cour une pièce licencieuse intitulée *Scaramouche Ermite*, le roi avait dit à Condé : « Je voudrais bien savoir pourquoi les gens qui se scandalisent si fort de la comédie de Molière ne disent mot de celle de *Scaramouche* ». Et Condé avait répondu : « La raison de cela, c'est que la comédie de *Scaramouche* joue le Ciel et la religion, dont ces Messieurs-là ne se soucient point ; mais celle de Molière les joue eux-mêmes : c'est ce qu'ils ne peuvent souffrir. » Un tel jugement était un atout inestimable pour Molière. Malgré le concours de Madame et de Condé, qui pendant toute la bataille ne lui firent jamais défaut, malgré l'avis diplomatiquement favorable du cardinal Chigi, légat *a latere*, à qui Molière lut sa pièce, malgré les entretiens de Molière avec Louis XIV, où le maître et le serviteur durent s'ouvrir l'un à l'autre avec une certaine franchise, l'interdiction ne fut pas levée.

Sur ces entrefaites, la Compagnie commit ou laissa

commettre une sottise. Roullé, curé de Saint-Barthélemy, publia un écrit d'une extrême violence contre le *Tartuffe*, où il demandait le bûcher pour l'ouvrage et pour l'auteur. Qu'on imagine les sentiments de Molière : Roullé n'est pas un hypocrite, pas plus que Bossuet ne sera un hypocrite quand il écrira les *Maximes sur la Comédie*. Molière attaqué dans son honneur, dans son existence spirituelle, dans sa dignité, n'est pas ici visé par le fripon mais par le fanatique. Et quand ce sera le tour de Bossuet, c'est la dévotion sérieuse qui lui jettera l'anathème. Est-il encore possible de maintenir la fiction du faux dévot ? Molière n'y peut renoncer. Dans son premier placet au roi, qui est environ du 15 août, il affirme nettement les droits de la comédie. Attaquer « par des peintures ridicules » les vices du siècle, c'est la tâche qu'il s'assigne. Le vice n'est point par soi-même ridicule, il faut y ajouter les couleurs du peintre. Ce placet témoigne chez Molière d'une grande confiance, sinon dans l'approbation du roi, du moins dans les libertés qu'il peut prendre en parlant au roi. On y devine le souvenir et le rappel d'entretiens privés. Roullé se fit tancer assez vertement, car on le voit s'excuser gauchement quelque temps après. Le 14 septembre, la Compagnie du Saint-Sacrement « résolut de faire exhorter une personne de capacité à ne rien écrire contre la comédie de *Tartuffe* ; et l'on dit qu'il fallait mieux l'oublier que de l'attaquer, de peur d'obliger l'auteur à se défendre ». Il est clair que toutes les sévérités n'étaient pas pour Molière. On maintient l'interdiction, sans doute pour de sérieux motifs d'Etat et de religion, mais on n'est point aux ordres de la Compagnie. Trait significatif, les dévots craignent

que Molière ne riposte : c'est donc qu'on pourrait lui en donner la permission.

Les Princes encouragent Molière. Le 25 septembre, il joue *Tartuffe* chez Monsieur, à Villers-Cotterets. Le 29 novembre, la pièce en cinq actes, « entière et achevée », est représentée au Raincy, chez la Palatine, sous les auspices de Condé. Le roi aurait quitté Villers-Cotterets la veille ou le jour même de la représentation.

La réplique que les dévots redoutaient ne se fit pas attendre. Le 15 février 1665, le Palais-Royal donnait *Dom Juan, ou le Festin de Pierre*, où l'hypocrisie est attaquée de front, pièce plus audacieuse que *Tartuffe* par sa conception et ses équivoques. On la joua quinze fois jusqu'au 20 mars. Il semble bien qu'elle ait été interrompue par ordre dès avant Pâques. Elle ne fut publiée qu'après la mort de Molière. L'élan de Molière est une seconde fois brisé. Le coup est dur. Le petit nombre des spectateurs exige un renouvellement incessant des pièces de théâtre. Chaque pièce est un capital immobilisé. Si rapide que soit le travail de Molière, les chefs-d'œuvre ne s'improvisent pas. Pour remplacer les comédies interdites la troupe est obligée de ressortir des vieilleries, qui ne font pas recette. Si grand que soit son attachement à Molière, elle ne peut manquer de regretter le temps où, le scandale de ses œuvres n'intéressant pas l'Etat, l'argent remplissait la caisse. Dans quelles régions bizarres, inconnues, s'aventure donc cet excellent ouvrier, si sûr de lui-même et des autres quand il fait rire des rassurants travers bourgeois ? Cet homme d'Eglise, ce grand seigneur, que viennent-ils faire sur la scène comique ? Ils n'y sont pas chez eux, ils détonnent, ils décon-

certent. Si encore ils étaient des héros de tragédie on pourrait frémir tout à son aise ; mais il faut rire, et le rire est gâté par l'inquiétude. Molière, maître d'un navire léger qui s'égaré dans des eaux trop profondes, Molière conscient de sa responsabilité, autant que les siens les soucis des autres le minent.

Cependant les compensations arrivent, qui pour n'arranger point tout à fait les choses sont loin d'être négligeables. Louis XIV marque ses sentiments vis-à-vis de Molière, et son attitude devant la querelle, de la façon la plus juste et la plus heureuse. Il demande à son frère de lui céder les comédiens du Palais-Royal. Dans l'été de 1665 Molière, mandé à Saint-Germain, devient le chef de la troupe du Roi et reçoit six mille livres de pension. D'un autre côté, Molière n'a guère cessé de lire *Tartuffe* en privé et joue la pièce une seconde fois au Raincy. Les curiosités sont éveillées. En les entretenant comme il faut, par le voile à demi soulevé, par des bruits qui iront grandissant, on augmentera considérablement la valeur marchande de la comédie. On espère que l'interdiction n'est pas définitive. Du fond de Rome où elle a pris retraite, Christine de Suède a entendu parler du *Tartuffe*. Elle veut le faire représenter sur son théâtre privé. Hughes de Lionne lui répond que Molière ne voudrait pas hasarder de rendre sa pièce publique, pour ne pas se priver des vingt mille écus qu'il en peut tirer, « si jamais il obtenait la permission de la représenter ». Voilà qui est clair.

La déférence de Louis XIV pour les sentiments de sa mère fut peut-être une des causes déterminantes de l'interdiction du *Tartuffe*. Anne d'Autriche meurt au début de 1666. Mais Molière est malade depuis la

fin de l'automne précédent. La maladie qui l'emportera un jour l'a contraint de quitter la scène. Le Palais-Royal fait relâche depuis 27 décembre. Il ne rouvrira ses portes que le 21 février. Molière crache le sang. Il se voit condamné au lait : il lui faudra désormais beaucoup de ménagements pour soutenir l'effort quotidien de sa vie.

Tout va mal. Les bontés du roi créent des obligations nouvelles auxquelles Molière, gravement malade, ne peut faire face. Chaque pouce de terrain lâché est immédiatement occupé par l'ennemi. Aux yeux de Molière qui ne se sauve et ne gagne que par sa présence, la maladie est surtout une absence désastreuse. Et sa vie privée ne lui fournit guère de compensations. Pour un homme harcelé comme Molière, la confiance chez soi est ce qui ressemble le plus au bonheur, et nous verrons que quels que soient les torts de sa femme, Molière est méfiant, étant jaloux. Nous ne souffrons pas moins vivement, ni avec un moindre sens de la fatalité, des douleurs dont nous sommes responsables que de celles qu'on nous impose. Molière ne peut s'appuyer à rien, se détendre nulle part.

Il vient, par surcroît, de se brouiller avec Racine dans des circonstances particulièrement désagréables. Deux ans auparavant, le jeune poète lui avait porté sa *Thébaïde* que l'Hôtel de Bourgogne menaçait de garder trop longtemps dans ses cartons. Molière avait cru s'adjoindre un poète tragique selon son goût dont les œuvres, formant la contre-partie de ses comédies, compléteraient admirablement le répertoire du Palais-Royal. Corneille et Molière se contredisent trop raideement, ou du moins se neutralisent ; Molière et Racine représentent deux aspects d'un même monde

très cohérent. Les deux hommes s'étaient fréquentés intimement et, dans les cabarets de la rive gauche, avaient, en compagnie de Boileau et de La Fontaine, ridiculisé Chapelain au nom de l'esthétique nouvelle. Mais Racine, indifférent à ce qui n'était point son art et sa carrière, ne considérait le Palais-Royal que comme un pis-aller. Il préférait de beaucoup le jeu des grands comédiens à celui des camarades de Molière. Le soir de la quatrième représentation d'*Alexandre*, au Palais-Royal, le 4 décembre 1665, l'Hôtel de Bourgogne, d'accord secrètement avec Racine, joua un autre *Alexandre* devant le roi. Le procédé indigna les comédiens de Molière qui ne réservèrent point ses parts d'auteur à Racine. Molière et Racine étaient également ambitieux et arrivistes, mais ils l'étaient différemment. Le premier avait un plus grand excédent de puissance qui se dépensait en générosité ; l'autre était plus avare de lui-même. Les colères de Molière étaient chaudes et retentissantes, elles prenaient un tour social et moral, tandis que celles de Racine étaient glacées. Tous les deux pouvaient être implacables, mais alors que la sévérité de Molière ne l'épargnait pas lui-même, Racine ne semblait pas avoir assez de force, ou de courage, pour se condamner au moins ouvertement. Le procédé de Racine était autre chose qu'un acte de mauvaise camaraderie : il n'était pas douloureux pour Molière comme une méchanceté gratuite, mais comme une évidence quand elle est douloureuse. Elle portait le sceau d'une cruauté particulière, qui consistait à dépouiller une vérité pénible de toutes les formes de la sympathie, laissant les gens désarmés, découverts et sans recours.

1666 : c'est une année tout à fait dure pour Molière ;

la belle marche déliée de sa vie se ralentit, s'embrouille, se suspend ; les pièces de la machine qu'il a si bien ajustée se grippent et menacent de casser. On voit Molière rejeté sur lui-même, réduit ou contraint à nourrir son œuvre de sa propre substance, se laissant aller, lâchant son humeur, et en même temps la reprenant, la corrigeant par le plus admirable redressement comique. 1666, l'année de l'humeur noire et du chagrin profond, est aussi l'année où Molière fait rire du *Misanthrope*.

Il ne devait reprendre sérieusement l'offensive que l'année suivante. Les circonstances étaient favorables. Le roi, plus que jamais livré aux plaisirs, était assez irrité contre les dévots. M. de Montespan allait bientôt orner son carrosse de cornes audacieuses. Plus le roi péchait, plus il se montrait susceptible. Le janséniste Barbier d'Aucourt avait vitupéré *Dom Juan* : il suffisait ; et Molière n'y manqua pas sans doute, de donner aux propos d'Orgon une couleur janséniste pour rendre Louis XIV tout à fait favorable à la comédie, d'autant que sa mère n'était plus là pour s'indigner. Madame, toujours fidèle, réclamait une représentation de *Tartuffe*. On profita des fêtes de Saint-Germain pour obtenir une permission du roi, dont le moins qu'on put dire fut qu'elle était officieuse. Louis XIV ayant transporté sa gloire encombrante à l'armée des Flandres, *Tartuffe*, ou plutôt *Panulphe*, fut donné au public le 5 août. La recette fut de mille huit cent quatre-vingt-dix livres.

En même temps que de nom l'hypocrite avait changé de costume. C'était maintenant un homme du siècle, et Molière avait retranché, ou adouci, certains propos dangereux. Mais en vain. Le 6 août, un

huissier de la Cour du Parlement se présenta au Palais-Royal, de la part du Premier Président, M. de Lamoignon. La pièce, de nouveau, était interdite, en des termes qui ne laissaient guère d'espoir.

En l'absence du roi, les pouvoirs revenaient au Premier Président, qui était honnête homme, mais qui appartenait par malheur à la Compagnie du Saint-Sacrement. Il avait la grande manière du Parlement de Paris, diplomate et inflexible à la fois. Madame le fit venir mais n'obtint rien de lui, et comme il se gardait de parler de l'affaire, elle n'osa pas l'en entretenir. Molière pria Boileau de l'accompagner chez M. de Lamoignon. L'auteur du *Lutrin* nous a laissé de la scène un récit très suggestif. « Un matin, nous allâmes trouver M. de Lamoignon, à qui Molière expliqua le sujet de sa visite. Monsieur le président lui répondit en ces termes : Monsieur, je fais beaucoup de cas de votre mérite : je sais que vous êtes non seulement un acteur excellent, mais encore un très habile homme qui faites honneur à votre profession et à la France. Cependant avec toute la bonne volonté que j'ai pour vous, je ne saurais vous permettre de jouer votre comédie. Je suis persuadé qu'elle est fort belle et fort instructive ; mais il ne convient pas à des comédiens d'instruire les hommes sur les matières de la morale chrétienne et de la religion : ce n'est pas au théâtre à se mêler de prêcher l'Évangile. Quand le roi sera de retour, il vous permettra, s'il le trouve à propos, de représenter le *Tartuffe* ; mais pour moi, je croirais abuser de l'autorité que le Roi m'a fait l'honneur de me confier pendant son absence, si je vous accordais la permission que vous me demandez.

« Molière, qui ne s'attendait pas à ce discours,

demeura entièrement déconcerté, de sorte qu'il lui fut impossible de répondre à Monsieur le premier président. Il essaya pourtant de prouver à ce magistrat que sa comédie était très innocente, et qu'il l'avait traitée avec toutes les précautions que demandait la délicatesse de la matière ; mais quelques efforts que pût faire Molière, il ne fit que bégayer et ne put point surmonter le trouble où l'avait jeté Monsieur le premier président. Ce sage magistrat, l'ayant écouté quelques moments, lui fit entendre, par un refus gracieux, qu'il ne voulait pas révoquer les ordres qu'il avait donnés, et le quitta en lui disant : Monsieur, vous voyez qu'il est près de midi : je manquerais la messe si je m'arrêtais plus longtemps. Molière se retira, peu satisfait de lui-même, sans se plaindre pourtant de M. de Lamoignon, car il se rendit justice. Mais toute la mauvaise humeur de Molière retomba sur M. l'Archevêque (de Péréfixe), qu'il regardait comme le chef de la cabale des dévots qui lui était contraire. » Molière déconcerté, Molière bégayant, c'est l'acrobate qui se noue et se raidit, la plus dure défaillance. Et il se trompait sur l'importance respective de ses adversaires : il me semble que cette entrevue jette un bon jour sur son désarroi.

Mais rien ne pouvait l'empêcher d'aller jusqu'au bout. Le 8 août, La Grange et La Thorillère, les deux hommes de confiance de la troupe, prirent la poste pour aller rejoindre le roi en Flandre. Ils emportaient un second placet de leur maître, où celui-ci menaçait de briser sa plume si la cabale se montrait plus forte que la bonne volonté royale. Ils furent bien reçus, Monsieur fut obligeant à son ordinaire, et le roi fit des promesses dont la précision n'excluait pas un

certain vague. Le voyage coûta mille livres. Au même moment circulait à Paris une *Lettre sur la Comédie de l'Imposteur*, très favorable à Molière, où la théorie du ridicule était exposée avec une remarquable netteté. Dans le temps, à peu près, où Louis XIV promettait de nouveau son appui, l'archevêque excommuniait toutes les personnes qui verraient ou écouterait la pièce, *même en visite*. A vrai dire, ces foudres ne brûlaient pas beaucoup. L'excommunication n'était pas très régulière, elle devait déplaire au roi, et l'on dit que l'ordonnance de Péréfixe fut rapportée dès la fin de l'année. Mais la démonstration d'hostilité était éclatante. Le Palais-Royal ferma ses portes. Molière commençait-il de mettre sa menace à exécution, ou était-il de nouveau malade ? Le 25 décembre, « malgré la bourrasque et l'orage », dit Robinet, le Palais-Royal redonna le *Misanthrope*.

Il lui fallut attendre encore près d'un an et demi avant d'obtenir la permission tant désirée. Mais il l'obtint. Au début de 1669, la « Paix de l'Eglise » parut mettre fin à la révolte janséniste. On célébra l'évènement avec pompe. Le 5 février enfin, *Tartuffe* reparut sous son nom au Palais-Royal devant une foule qui s'écrasait. Il y eut vingt-huit représentations consécutives, et la comédie fut encore jouée vingt fois dans le courant de l'année, sans compter les visites. Les années suivantes, on devait la donner plus de trente fois avant la mort de Molière. La première édition, qui coûtait un écu, fut enlevée en quelques jours.

La cabale des dévots nous masque la signification véritable de *Tartuffe* et les sentiments de Molière. Nos descendants ne devront pas négliger la lecture

de l'*Action Française* s'ils désirent connaître ce que le patriotisme français, en 1929, pouvait produire de plus radical ; mais ils auraient tort de chercher dans ce journal des renseignements définitifs sur le patriotisme de nos hommes d'Etat. C'est dans cette mesure qu'il convient d'apprécier les pamphlets, les libelles, les excommunications et même les *Maximes sur la Comédie*. La querelle du *Tartuffe* remet en lumière, une fois de plus, l'incompatibilité profonde de la terre et du ciel. Cela ne veut point dire que Molière fût moins chrétien que Boileau, ou que le roi. Il avait pu persuader Louis XIV, et se persuader lui-même, de la sincérité de ses sentiments religieux. Si l'on remarque en lui un éloignement des choses de la religion qui lui faisait confondre, dans une même impatience, le fanatique et le fripon, si une telle confusion était intolérable aux yeux de l'Eglise de la part d'un homme qui n'en était pas, il n'en reste pas moins que le fanatisme est une grave déformation du sentiment chrétien. La réponse de M. de Lamoignon à Molière indique le vrai sens du débat. L'argument de courtoisie est présenté sérieusement comme un argument valable : on suppose à Molière les meilleures intentions du monde, mais on l'avertit poliment que la comédie n'a pas à se mêler de prêcher l'Évangile. La querelle du *Tartuffe* est une querelle de juridiction.

Mais derrière la querelle de juridiction se dissimulait un problème plus grave, entr'aperçu par les contemporains, qui se pourrait formuler ainsi : la mainmise de la comédie sur les défauts du sentiment religieux, en admettant la parfaite bonne foi de l'auteur, n'entraîne-t-elle pas un déplacement de point de vue qui trahit le sentiment religieux lui-même ? Ici l'art de

Molière répond pour sa pensée. Molière, dans la composition de ses pièces, ne disposait que d'un petit nombre de canevas. Il est probable que des relations morales semblables s'associaient dans son esprit à des scènes dramatiques semblables. Or, il est une comédie de Molière qui présente avec *Tartuffe* de frappantes analogies. C'est celle dont le héros porte justement le nom d'Orgon, à une voyelle près : je veux parler du *Malade Imaginaire*. Orgon et Argan sont une seule et même personne soumise à des hypnosés différentes. L'un est fasciné par le salut de son âme, l'autre par le salut de son corps. Cet hypnotisme littéral, dans l'un et l'autre cas, est dû à l'influence de certains professionnels qui se sont rendus maîtres des paroles et des actes de leur sujet, ou de leur victime. Argan et Orgon veulent l'un et l'autre marier leur fille à celui qui flatte leur manie, et le génie comique, dans l'un et l'autre cas, porte le tablier de servante. Toinette répond exactement à Dorine, à ce point exactement que nous retrouvons dans le *Malade* une scène copiée textuellement du *Tartuffe* ; la scène où Toinette dit à Argan : « Doucement... vous ne songez pas que vous êtes malade », et Dorine à Orgon : « Ah, vous êtes dévôt et vous vous emportez. » Il n'est pas jusqu'aux scènes entre Orgon et Cléante d'une part, entre Argan et Béralde de l'autre, qui ne se correspondent, avec cette différence que Béralde n'a pas les mêmes raisons de prudence que Cléante. Il est vrai que M. Purgon est un convaincu alors que Tartuffe est un hypocrite, mais une comédie qui eût mis en scène un M. Purgon de la religion eût-elle différé sensiblement, pour la signification comique, du *Tartuffe* que nous possédons ?

Car toute la question est là. La comédie ne reconnaît pas de vices privilégiés, c'est fort bien, mais le défaut qu'elle corrige dans *Tartuffe*, est-ce l'hypocrisie ? N'est-ce pas plutôt l'excès de religion et comme l'hypertrophie chrétienne dont Orgon est la victime ? Si Tartuffe est un hypocrite, la comédie ne servira pas à le corriger mais tout au plus à l'avertir d'avoir à montrer plus de prudence, c'est-à-dire à devenir plus dangereux encore pour les âmes faibles. S'il est sincère, Molière se voit privé de sa seule justification. Il n'en va pas de même pour Orgon. Orgon est sincère, il est abusé. Les conséquences de l'hypocrisie de Tartuffe sur la conduite d'Orgon ne sont donc pas de l'ordre de l'hypocrisie. Ce n'est point *parce que* Tartuffe est hypocrite que sa victime est comique. Entre l'hypocrisie de Tartuffe et le comique d'Orgon il y a certaines idées, certains sentiments, et pour tout dire un certain instinct que Tartuffe excite. C'est l'instinct de salut au spirituel, comme ce sera pour Argan l'instinct de salut au temporel et au corporel. C'est l'instinct chrétien.

Tout personnage comique, d'après la formule de Molière, est un hypnotisé. Son isolement, son impuissance à communiquer avec le monde raisonnable, sa surdité et sa cécité mentales, sa béatitude proviennent d'une passion fixe qui fait agir ses charmes sur lui. Tantôt, chez Molière, cette passion se nourrit d'elle-même, comme dans le cas d'Arnolphe, tantôt elle subit directement l'influence d'un groupe social comme dans le cas des *Précieuses* ; mais le plus souvent il met en scène un hypnotiseur, volontaire ou involontaire, qui manœuvre les pantins. Le Sganarelle de *l'Ecole des Maris* est le personnage comique de Molière

le plus indépendant, hypnotisé par sa propre suffisance. Agnès hypnotise Arnolphe involontairement et contre son gré. Mascarille utilise volontairement une suggestion déjà latente. Les Précieuses sont-elles moins précieuses, et moins ridicules, parce que Mascarille joue la comédie ? Orgon est-il moins ridicule, et moins chrétien, parce que Tarfuffe joue la comédie ?

Qui suit bien ses leçons goûte une paix profonde,
Et comme du fumier regarde tout le monde.
Oui, je deviens tout autre avec son entretien ;
Il m'enseigne à n'avoir affection pour rien,
De toutes amitiés il détache mon âme ;
Et je verrais mourir frère, enfants, mère et femme,
Que je m'en soucierais autant que de cela.

Isolez un moment ces vers d'Orgon, oubliez les positions prises, et surtout oubliez Tartuffe. Puis replacez-les dans le canevas comique et demandez-vous de quoi vous avez ri. Tout simplement de l'état d'âme d'un homme complètement christianisé, radicalement détaché du monde, de ce même état d'âme dont l'expression, chez Pascal, vous a fait frémir. Demandez-vous maintenant pourquoi ce qu'Orgon dit vous paraît comique : vous reconnaîtrez qu'Orgon est complètement isolé dans sa paix profonde, qu'il a rompu tout contact avec le monde naturel et raisonnable, ce qui est le propre, nous le savons, du personnage comique, mais ce qui est aussi le propre, nous devons le savoir, du personnage chrétien. « Qui se pourra garder de rire, écrit Henri Estienne, quand il lira que Saint-Macaire fit sept ans pénitence ès épines et buissons pour avoir tué une puce. » Le rire devient le signe qui départage. L'isolement chrétien

devient le type de l'isolement comique. Ce que les passions humaines deviennent lorsque l'homme perd le contrôle de soi-même, et le sens de la relativité, la passion chrétienne le devient, et dans les mêmes circonstances. Seulement, le contrôle de soi et le sens de la relativité sont des valeurs terrestres, des freins terrestres qui s'imposent ici, au point de vue religieux, tout à fait arbitrairement.

La querelle de *Tartuffe* n'est donc pas seulement une querelle de juridiction. Molière n'a pas seulement voulu, comme il l'a prétendu, corriger l'hypocrisie au même titre que les autres vices. Engagé dans cette voie il ne pouvait pas ne pas juger le sentiment chrétien lui-même en le faisant tenir dans un cadre humain. Et il s'y est pris de telle façon qu'il semble justifier l'accusation d'épicurisme qu'il ne mérite peut-être pas. La valeur d'un humanisme dépend des points d'appui qu'il choisit sur la terre pour se défendre contre l'excès de Dieu ; mais le fait même d'avoir des points d'appui le jette dans une insoluble querelle avec la religion. Car la religion permet de vivre sur terre, mais non point de s'y appuyer. Bossuet frappe juste quand il rappelle la distinction de Saint-Augustin entre l'utilité du sentiment d'une part, et l'attachement au plaisir sensible d'autre part. Mais si le sentiment, — par exemple un amour sain et vif, ou la tendresse paternelle, ou le goût de la modération — nous paraît digne de freiner la passion chrétienne, comment ne pas nous y attacher ? D'où vient ce loyalisme de Molière envers l'instinct, si émouvant parce que nous y discernons de la surprise indignée, et aussi de la nostalgie. Il songe, dans *Tartuffe*, non pas aux jouissances rabelaisiennes, mais à ces sentiments délicats

et harmonieux qui accordent ensemble quelques privilégiés du cœur. S'il les ressentait, il ne pouvait guère prétendre à les cultiver. Et la négation ou le mépris de ce qui lui paraissait la meilleure chance de l'homme devait lui être insupportable.

La psychologie comique obligeait Molière, peut-être contre son gré, à attaquer le principe même de la religion chrétienne, à appuyer l'homme sur ses propres forces et à recourir à la grâce de l'instinct. Elle faisait plus encore. Le rire, par sa fonction naturelle, décharge et vide les émotions : il produit une sorte de court-circuit qui change le signe des sentiments. Aussi est-il une admirable interprétation de la douleur. Tous les sujets de la comédie sont en eux-mêmes douloureux, ou pénibles, ou vexants, en tout cas difficilement supportables : douleur moyenne et quotidienne, qui nous gêne modérément mais continuellement, et que le rire nous permet de supporter. Voilà le point : le rire délivre. Organisez ce mécanisme en philosophie et vous opposez à la religion une autre manière de supporter le monde, ou de s'en débarrasser. Saint Ambroise s'étonnait qu'un chrétien pût *chercher* des sujets de rire. Je le crois bien. C'est la recherche qui fait toute la question, car c'est la recherche, à l'intérieur du monde, par les moyens du monde, d'un oubli, d'une délivrance. Dès qu'on cesse de subir passivement le rire comme un éternuement, dès qu'on l'utilise sérieusement pour rendre la terre habitable, on établit avec la religion une concurrence que toutes les précautions oratoires de Cléante ne parviendront pas à dissimuler.

La psychologie comique, libérée du cercle étroit de ses objets traditionnels, étendue à tous les excès

de la passion, était devenue, par la pénétration de Molière, un instrument redoutable. Plus redoutable peut-être qu'il ne l'eût souhaité. Le *Tartuffe* une fois jugé, il reste à choisir entre deux interprétations différentes. On peut imaginer un Molière libertin — il lisait *Tartuffe* chez Ninon de Lenclos — mais diplomate — il avait à conserver l'appui du roi — déguisant ses sentiments véritables sous la prétention de corriger les vices nuisibles à une société policée ; et l'on peut imaginer un Molière honnête homme et chrétien, mais animé d'une sorte de patriotisme de l'instinct devant les excès de la passion religieuse, et découvrant par là la pauvreté de son christianisme. Je penche pour ma part vers la seconde hypothèse. Les intérêts et les idées étaient trop intimement mêlés chez Molière pour qu'il ait pu céder à une intention délibérée de libertinage ; et d'ailleurs *Dom Juan*, quoi qu'on en ait dit, est bel et bien une peinture critique du libertinage, comme *Tartuffe* est une peinture de l'hypocrisie.

Homme d'humeur et d'impatience, je ne crois pas que Molière ait aperçu, au moins du premier coup, les conséquences de son horreur d'une certaine dévotion, et peut-être fut-il la dupe lui aussi, à sa manière, de l'hypocrisie, laquelle lui présentait sous un aspect condamnable des sentiments qu'il a pu croire ne pas attaquer dans leur essence : dupe à moitié avertie qui se laissait complaisamment duper. Philosophe médiocre, le juste-milieu qu'il opposait à tous les excès lui pouvait paraître une opinion tenable, d'autant que certaines impulsions peu modérées de sa nature lui faisaient de la modération un idéal qu'on souhaite et dont on a le goût plutôt qu'un bien qu'on possède.

Artiste ambitieux et officiel, il avait intérêt à prendre au sérieux les paroles de Cléante, à faire de la dévotion raisonnable non pas un masque mais une vérité, une vérité qui justifiait les hautes prétentions de la comédie.

Mais outre cette ambiguïté dont on ne sait si elle fut nettement aperçue par Molière, *Tartuffe* et *Dom Juan* témoignent d'une crise plus subtile et plus grave, d'une crise proprement de métier à laquelle je songeais quand je disais qu'avec elle le jugement comique entraînait en conflit avec la convenance comique. *Dom Juan* est le portrait d'un grand seigneur, *Tartuffe* le portrait d'un homme d'Eglise ou d'un homme qui se sert des privilèges de l'Eglise. L'un est protégé par les coutumes de la noblesse, l'autre par les intérêts de l'Eglise. Je sais bien qu'on a fait de *Dom Juan* le porte-parole de Molière, mais le scepticisme vertigineux ne devait pas lui être beaucoup plus supportable que les saints excès. Cet homme lié par l'amour de l'ordre, par la jalousie, par l'image mobile d'une seule femme, par cent préjugés bourgeois, cet homme dont toute la souplesse servait à faire excuser la raideur, qu'eût-il eu de commun avec ce seigneur disponible, avec ce gaspilleur que l'oisiveté et l'insolence ont fait sauter hors des cadres de l'humanité ? Non, ce qu'il dénonce avant tout, dans *Tartuffe* et dans *Dom Juan*, à propos de l'athéisme et de l'hypocrisie, c'est l'impunité, et une espèce ou plutôt deux espèces d'impunité qui déplaisaient à Louis XIV pour les raisons que l'on sait. Et l'impunité, poussée à ses dernières limites, pose ici un problème insoluble à la comédie.

Le thème favori de Molière, qui convenait d'ail-

leurs à l'agencement comique, c'est l'impunité punie : l'homme qui se croit hors d'atteinte et tout puissant et contre lequel se retournent, pour l'écraser, les forces qu'il a déchaînées. Afin que la leçon de la comédie — qui ne fait qu'un avec le mécanisme du comique — puisse jouer, il faut que l'impunité soit l'illusion du personnage ridicule, qui prépare lui-même sa punition sans le savoir. Le personnage ridicule étant aveuglé par un charme, il se trompe sans cesse là où le spectateur, averti par l'auteur, ne se trompe pas, l'erreur et la vérité simultanées produisant la vision double qui entraîne le rire. Ainsi le spectateur domine toujours le personnage, avec d'autant plus d'allégresse que l'impunité prétendue de ce dernier éveille, par contraste et par vengeance, ce sentiment de supériorité légère que nous exigeons de la comédie. Dans *Tartuffe* et dans *Dom Juan*, ce n'est pas le personnage ridicule qui jouit de l'impunité, et la leçon de la comédie n'y peut plus être tirée nécessairement des lois du comique. Si Orgon possède la toute puissance du père de famille, cette autorité pourrait être réduite par le jeu du mécanisme, comme dans le cas d'Arnolphe. Par contre, l'assurance de *Tartuffe* — cette assurance qui le fait comique, mais d'un comique sans rire inquiétant comme un mouvement silencieux — l'assurance de *Dom Juan* sont d'une toute autre nature que l'assurance de Sganarelle ou d'Arnolphe. Bien loin d'être ensorcelés, ce sont eux qui ensorcellent, ce sont eux qui mènent la comédie, qui jouent de la vision double que seuls l'auteur et le spectateur devraient avoir. Ils sont hors des cadres de la comédie, au même titre que l'auteur, plus que l'auteur peut-être, car celui-ci, privé de son instrument de correction, ne peut que

les suivre où ils veulent aller. D'où vient la grande différence entre les dénouements de *Tartuffe* et de *Dom Juan* et le dénouement de l'*Ecole des Femmes*. Ce dernier est artificiel mais n'est pas nécessaire ; les premiers font partie de la structure même de l'œuvre, et ils révèlent le mauvais pas où s'est jetée la comédie.

Je ne crois pas qu'on s'en tire en concluant avec Brunetière que *Tartuffe* rejoint le drame, avec d'autres que *Dom Juan*, au moins par la dignité et la puissance du héros, rejoint la tragédie ; car on peut très bien imaginer la comédie continuant d'« évoluer » dans cette direction sans renoncer au jugement ni au pinceau comiques. Et c'était sans doute l'ambition de Molière. La difficulté ne venait pas du sujet, maintes fois traité par la comédie, l'hésitation ne venait pas de la main de Molière, plus ferme ici que jamais : le fait que *Tartuffe*, et surtout *Dom Juan*, échappent aux moyens de correction dont dispose la comédie signifie seulement ceci, que les spectateurs ne possédaient pas une idée de la vérité et de l'erreur qui leur permissent de dominer tout de suite ces personnages. Ils voyaient bien que *Tartuffe* se jouait d'Orgon, et qu'il était méchant, mais ils ne le voyaient pas se duper lui-même par sa méchanceté ; ils voyaient bien qu'il était faux, mais ils ne voyaient pas que son jugement fût faux. Ils reconnaissaient ce qu'avait d'inquiétant la toute puissance et le cynisme de *Dom Juan*, mais devant cet homme plus intelligent que tous les gens de bien qu'on lui opposait, ils ne savaient plus si c'était eux ou lui qui détenaient la vérité. Aussi, quand survenait la punition *ex machina*, répondaient-ils par une colère vengeresse ou par l'étonnement, non par le rire.

La comédie repose sur la convenance comique, qui est un accord, une identité entre l'erreur et le vice, entre la vérité et la bonne conscience. Cet accord ne se fait point dans l'esprit d'un lecteur isolé et méditatif, mais dans l'opinion d'une moyenne de spectateurs assemblés. Cette raison publique et moyenne *fait partie* de la conception comique elle-même, puisqu'elle forme une des deux visions dont l'auteur a besoin pour déclancher le rire. Le poète comique de théâtre n'est pas le maître de son idéal, son idéal lui est fourni par la société qu'il n'éclaire que pour s'appuyer sur elle avec plus de fermeté. Molière aurait pu trouver cet appui pour *Tartuffe*, il l'avait même trouvé en partie, mais le sérieux et le serré de la peinture n'y était plus tout à fait compensé, comme dans *l'École des Femmes*, par l'aisance et l'assurance du rire ; et dans *Dom Juan* l'indétermination comique devient évidente. L'humeur de Molière y était pour beaucoup sans doute : le lutteur indigné et troublé, moins assuré qu'il ne le fait croire, noircit les traits et le comique tourne en satire. Mais il reste que plus Molière se prenait au sérieux dans le comique, plus il percevait l'importance d'une raison sociale, d'une mesure de la vérité extérieure à lui-même, quoiqu'il eût contribué plus qu'un autre à la former.

La raison comique et l'opinion moyenne des spectateurs ne formaient plus qu'une seule réalité. Molière avait travaillé à cette fusion de toutes ses forces. Il avait besoin de certitude pour la pleine expression de son art et de sa pensée, d'une certitude évidente afin que le jugement du rire fût instantané. Mais une telle complicité du public n'est jamais possible sans un certain compromis. La vérité, mais accommodée

aux croyances d'une société particulière ; la certitude, mais limitée et raidie par les simplifications de la masse. En contractant cette alliance nécessaire avec le public, Molière croyait pouvoir mener de front son commerce, sa carrière et son génie. Au moment même où son génie menaçait de rompre l'équilibre, des tracas de toutes sortes le retournèrent un instant contre son allié. Le *Misanthrope* est une insurrection contre la sagesse comique, contre la société représentée par le public, insurrection aussitôt étouffée, et dans l'œuvre elle-même. Car le *Misanthrope* se termine sur un triomphe du public, et de la comédie d'abord menacée. Emporté par son humeur, désuni par des soucis, des lenteurs et des échecs dont il n'avait point l'habitude, Molière s'était senti étouffer dans les cadres de la comédie. Par la même avancée audacieuse qui faisait échapper Tartuffe et Dom Juan à la correction comique, il voulut s'affranchir lui-même de l'approbation comique, et retourner contre elle ses fureurs. Mais par l'influence du public, par la nécessité de s'exprimer dans le langage qu'il avait choisi et qu'il maniait à merveille, en vertu de son entente avec la sagesse humaine et mondaine, il se vit obligé d'appliquer à son humeur anarchique ces mêmes mesures contre lesquelles elle se révoltait. Nous allons voir comment il découvrit, grâce à cette discipline sévère, en lui-même cette fois et non plus dans les autres, une raison comique plus profonde, un ridicule éternel.

CHAPITRE VI

ALCESTE

Et vous allez me voir la pousser jusqu'au bout,
Montrer que c'est à tort que sages on nous nomme,
Et que dans tous les cœurs il est toujours de l'homme.

Le Misanthrope.

Dès le début, la guerre du *Tartuffe* avait été rendue plus pénible à Molière par des chagrins intimes et par des soucis professionnels. Difficultés de répertoire, troubles au théâtre, mort de du Parc le 4 novembre, mort le 10 novembre du petit Louis, son premier-né. Puis ce furent, à la fin de l'automne, les suites tracassantes d'un vieux procès qui remontait à l'époque de l'*Illustre Théâtre*. Fardeaux plus ou moins légers qu'alourdisaient l'effort à faire pour rétablir l'équilibre menacé aux points essentiels, espoirs tronqués, retours amers du souvenir. L'année suivante, quelques moments heureux : naissance d'une fille, Esprit-Madeleine, succès de l'*Amour-Médecin*. Par dessus tout, la protection personnelle du roi. Mais la maladie le terrasse et, par moments, le doute semble le tourmenter : doute sur ses forces réelles et sur l'espoir qui lui est permis, doute sur la vérité, doute sur la sagesse comique, doute sur Armande, doute sur lui-

même. Si l'on songe que le doute est la forme intellectuelle du piétinement sur place, et que le génie comique n'a pas le droit de douter, nous devinerons quel pouvait être le désarroi de Molière. Il est de grands esprits qui ne se sentent vivre que dans l'hésitation ; Molière s'y défait, y agonise. De 1664 à 1666, en pleine crise matérielle et morale, Molière conçoit et compose le *Misanthrope*. C'est l'œuvre d'un homme qui, au moins un moment, n'a plus su où il en était concernant le bien et le vrai, et la droiture et la raison, d'un homme qui s'est débattu dans ce brouillard de l'âme que nous traversons tous à quelque saison de notre vie.

Un bruit fait remonter les premières « infortunes conjugales » de Molière aux fêtes de Versailles de 1664. Etourdie par les flatteries et les richesses, grisée par la magnificence de ses propres atours, gagnée par l'amour qui régnait sur le roi lui-même, Armande aurait succombé sans remords. On nommait le chevalier de Richelieu, Guiche, l'extraordinaire et extravagant Lauzun. De pieux biographes ont eu la joie d'établir que Richelieu et Guiche étaient loin de Versailles à ce moment-là. Resterait Lauzun, que justement la légende dit rebelle aux transports d'Armande. Mais qu'importent les caquets de cette potinière ? Était-il besoin des plus séduisants seigneurs de la Cour pour que se consommât le divorce d'âme que l'*Ecole des Femmes* annonçait si clairement ? Le désaccord de Molière et de sa femme dépendait-il de la trahison de cette dernière ? Et n'est-ce pas avec nous-mêmes que nous trompons le plus cruellement celui ou celle qui nous aime et que nous n'aimons pas ?

Il existe deux dialogues du temps qui jettent sur

les rapports de Molière et d'Armande des jours différents, peut-être contradictoires, peut-être complémentaires. Dialogues composés à la mode du dix-septième siècle, dédaigneux de la vérité historique, attentifs à la vérité morale. Ils ont inspiré tous les jugements portés sur ces recoins obscurs de la vie de Molière. Avant d'avancer le mien je veux les soumettre au lecteur.

Dans un violent pamphlet contre la femme de Molière, l'auteur anonyme imagine ou rapporte un dialogue où Molière s'ouvre à Chapelle et où Chapelle gourmande Molière sur les faiblesses de sa passion : « Chapelle, qui croyait être au-dessus de ces sortes de choses, le railla sur ce qu'un homme comme lui, qui savait si bien peindre les faibles des autres, tombait dans celui qu'il blâmait tous les jours, et lui fit voir que le plus ridicule de tous était d'aimer une personne qui ne répond pas à la tendresse qu'on a pour elle : « Pour moi, lui dit-il, je vous avoue que si j'étais assez malheureux pour me trouver en pareil état, et que je fusse fortement persuadé que la même personne accordât des faveurs à d'autres, j'aurais tant de mépris pour elle, qu'il me guérirait infailliblement de ma passion. Encore avez-vous une satisfaction que vous n'auriez pas si c'était une maîtresse, et la vengeance, qui prend ordinairement la place de l'amour dans un cœur outragé, peut vous dédommager de tous les chagrins que vous cause votre épouse, puisque vous n'avez qu'à l'enfermer, et ce sera un moyen assuré de vous mettre l'esprit en repos. »

« Molière, qui avait écouté son ami avec assez de tranquillité, l'interrompit pour lui demander s'il n'avait jamais été amoureux,

« Oui, oui, lui répondit Chapelle, je l'ai été comme un homme de bon sens le doit être ; mais je ne me serais jamais fait une si grande peine pour une chose que mon honneur m'aurait conseillé de faire, et je rougis pour vous de vous trouver si incertain. — Je vois bien que vous n'avez encore rien aimé, lui répondit Molière, et vous avez pris la figure de l'amour pour l'amour même. Je ne vous rapporterai point une infinité d'exemples qui vous feraient connaître la puissance de cette passion ; je vous ferai seulement un fidèle récit de mon embarras, pour vous faire comprendre combien on est peu maître de soi-même, quand l'Amour a pris sur nous un certain ascendant que le tempérament lui donne.

« Pour vous répondre sur la connaissance parfaite que vous dites que j'ai du cœur de l'homme, par les portraits que j'en expose tous les jours, je demeurerai d'accord que je me suis étudié autant que j'ai pu à connaître leur faible ; mais si ma science m'a appris qu'on pouvait fuir le péril, mon expérience ne m'a que trop fait voir qu'il est impossible de l'éviter. J'en juge tous les jours par moi-même : je suis né avec les dernières dispositions à la tendresse ; et comme j'ai cru que mes efforts pouvaient lui inspirer par l'habitude des sentiments que le temps ne pouvait détruire, je n'ai rien oublié pour y parvenir. Comme elle était jeune quand je l'épousai, je ne m'aperçus pas de ses méchantes inclinations, et je me crus un peu moins malheureux que la plupart de ceux qui prennent de pareils engagements. Aussi le mariage ne ralentit pas mes empressements ; mais je lui trouvai tant d'indifférence que je commençai à m'apercevoir que toute ma précaution avait été inutile, et que tout ce qu'elle

sentait pour moi était bien éloigné de ce que j'aurais souhaité pour être heureux. Je me fis à moi-même des reproches sur une délicatesse qui me semblait ridicule dans un mari, et j'attribuai à son humeur ce qui était un effet de son peu de tendresse pour moi. Mais je n'eus que trop de moyens de m'apercevoir de mon erreur ; et la folle passion qu'elle eut, peu de temps après, pour le Comte de Guiche, fit trop de bruit pour me laisser dans cette tranquillité apparente.

« Je n'épargnai rien, à la première connaissance que j'en eus, pour me vaincre, dans l'impossibilité que je trouvai à la changer. Je me servis pour cela de toutes les forces de mon esprit ; j'appelai à mon secours tout ce qui pouvait contribuer à ma consolation ; je la considérai comme une personne dont tout le mérite est dans l'innocence, et que son infidélité rendait sans charmes. Je pris dès lors la résolution de vivre avec elle comme un honnête homme qui a une femme coquette, et qui est bien persuadé, quoi qu'on puisse dire, que sa réputation ne dépend point de la méchante conduite de son épouse. Mais j'eus le chagrin de voir qu'une personne sans beauté, qui doit le peu d'esprit qu'on lui trouve à l'éducation que je lui ai donnée, détruisait en un moment toute ma philosophie. Sa présence me fit oublier mes résolutions, et les premières paroles qu'elle me dit pour sa défense me laissèrent si convaincu que les soupçons étaient mal fondés, que je lui demandai pardon d'avoir été si crédule.

« Cependant mes bontés ne l'ont point changée ; et si vous saviez ce que je souffre, vous auriez pitié de moi. Ma passion est venue à tel point qu'elle va

jusques à entrer avec compassion dans ses intérêts ; et quand je considère combien il m'est impossible de vaincre ce que je sens pour elle, je me dis en même temps qu'elle a peut-être une même difficulté à détruire le penchant qu'elle a d'être coquette, et je me trouve plus dans la position de la plaindre que de la blâmer. Vous me direz sans doute qu'il faut être père pour aimer de cette manière ; mais, pour moi, je crois qu'il n'y a qu'une sorte d'Amour, et que les gens qui n'ont point senti de semblables délicatesses n'ont jamais véritablement aimé. Toutes les choses du monde ont du rapport avec elle dans mon cœur. Mon idée en est si fort occupée que je ne sais rien en son absence qui puisse me divertir. Quand je la vois, une émotion et des transports qu'on peut sentir, mais qu'on ne saurait dire, m'ôtent l'usage de la réflexion ; je n'ai plus d'yeux pour ses défauts, il m'en reste seulement pour ce qu'elle a d'aimable. N'est-ce pas là le dernier point de la folie, et n'admirez-vous pas que tout ce que j'ai de raison ne sert qu'à me faire connaître ma faiblesse sans en pouvoir triompher ? »

Grimarest, de son côté, rapporte les propos suivants que Molière aurait tenus à ses amis Rohault et Mignard : « Ne me plaignez-vous pas, leur disait-il un jour, d'être d'une profession, et dans une situation si opposée aux sentiments et à l'humeur que j'ai présentement ? J'aime la vie tranquille ; et la mienne est agitée par une infinité de détails communs et turbulents, sur lesquels je n'avais pas compté dans les commencements, et auxquels il faut absolument que je me donne tout entier malgré moi. Avec toutes les précautions, dont un homme peut être capable, je n'ai pas laissé de tomber dans le désordre où tous ceux

qui se marient sans réflexion ont accoutumé de tomber. — Oh ! oh ! dit M. Rohault. — Oui, mon cher Monsieur Rohault, je suis le plus malheureux de tous les hommes, ajouta Molière, 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 été encore 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 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. Encore si je pouvais jouir de mes amis aussi souvent que je le souhaiterais pour m'étourdir sur mes chagrins et sur mon inquiétude. Mais vos occupations indispensables et les miennes m'ôtent cette satisfaction. » M. Rohault étala à Molière toutes les maximes d'une saine Philosophie pour lui faire entendre qu'il avait tort de s'abandonner à ses déplaisirs. — Eh ! lui répon-

dit Molière, je ne saurais être Philosophe avec une femme aussi aimable que la mienne ; et peut-être qu'en ma place vous passeriez encore de plus mauvais quarts d'heure. »

C'est sur le premier dialogue que les romantiques, Sainte-Beuve en tête, ont parié. Les confidences de Molière à Rohault étaient trop mesurées et n'étaient pas assez théâtrales pour leur plaire. Les deux dialogues correspondent peut-être à deux moments différents de l'évolution morale de Molière, ou à deux intentions différentes du mari malheureux : il arrive qu'un homme, se sentant capable de défendre sa femme plus justement que ne le pourrait faire un étranger, s'impose cette défense comme un devoir d'autant plus urgent que son humeur le porte à plus d'injustice dans les querelles privées. Et je sais que la grande faiblesse de ces témoignages est d'avoir été composés après l'*Ecole des Femmes* et le *Misanthrope*. Il n'importe. Nous ne leur demandons pas des faits établis mais des points de vue sur l'âme de Molière. Or, les confidences à Rohault me paraissent plus conformes à ce que les œuvres de Molière nous révèlent de son humeur.

Molière, croyons-nous, était d'humeur jalouse et inquiète, et nous en voyons la preuve dans le choix qu'il a fait du caractère de Dom Garcie lorsqu'il voulut s'essayer dans le genre sérieux, à une époque où il pouvait encore garder bien des illusions sur Armande. C'est là, semble-t-il, le fait d'un homme qui, afin de peindre en traits plus graves, plus dramatiques, la nature humaine, se met soi-même devant le miroir. Non certes dans l'intention de crier sa souffrance, mais pour utiliser ce qui le trouble dans un drame

qu'il veut émouvant. Cette inquiétude jalouse, cette inquiétude créatrice de monstres paraît avoir donné à la vie sentimentale de Molière sa couleur et son mouvement. Le souci d'élever sa femme était bien une intention de jaloux. Puis vint la découverte d'une incompatibilité de nature, du mécanisme naturel et de son ironie, de l'impitoyable indifférence de la passion de l'un à la passion de l'autre. Dans les deux dialogues on retrouve cette même idée de l'impuissance de la raison dont témoigne toute l'œuvre de Molière. Dans les deux dialogues c'est l'incompatibilité de nature qui est donnée comme l'origine du malentendu, et il est notable que dans le pamphlet où Armande se voit chargée de tous les crimes, Molière parle de la passion d'Armande pour Guiche, et non point de son infidélité. Humeur jalouse, effort raisonnable afin de s'assurer contre elle, dérision de l'effort, dérision de la jalousie elle-même puisque le jaloux ne parvient ni à s'imposer ni à se détacher : voilà quelques repères qui ne risquent point, je crois, de nous égarer.

La question de savoir si Armande a trompé ou non son mari est secondaire. L'infidélité matérielle n'aurait pas ajouté beaucoup à l'infidélité morale. Et d'ailleurs peut-on parler d'infidélité alors qu'il semble n'y avoir jamais eu fidélité ? Sous le désaccord moral le malentendu physique se devine, si grave pour un homme du tempérament de Molière. La jalousie n'est pas toujours aussi égoïste qu'on le pense. Souvent, le jaloux souffre moins de partager avec le monde les grâces d'une femme que de n'être pas, pour cette femme, la source de toute joie. Le jaloux de donner éprouve sans doute une douleur plus cruelle que le jaloux de recevoir, par le sentiment immédiat de son

impuissance. Ce qui peut-être irritait davantage Molière dans la coquetterie d'Armande, ce n'était pas qu'elle se plût dans la compagnie des autres, c'était qu'elle pût se passer de lui. Et il souffrait peut-être encore davantage des effets de ce drame conjugal sur sa vie intérieure. Nous perdons le goût de nous-mêmes lorsque nous devons renoncer à réaliser dans notre nature l'unité qui est dans notre esprit.

Si Molière fut amené à reconnaître la fatalité des sens et l'impuissance de la raison, du fond du cœur il n'y consentait pas. La peinture comique, nous l'avons vu, suppose une conception très arrêtée, très ferme de la vérité, afin que la représentation du vrai nous puisse faire juger immédiatement faux les actes du personnage. Le monde comique est le monde des vices mais c'est aussi le monde de l'erreur. C'est donc un monde en quelque sorte dessiné par la raison qui en accuse avec complaisance les incohérences, et en vertu de la vision double qui entraîne le rire, on peut dire que, dans la comédie, c'est la vérité qui sert à exprimer l'erreur. Dans cette mesure, et considérée dans ses sources humaines, la comédie est un pis-aller ou une défaite de la raison : la raison ne s'impose pas au monde, mais se venge du monde en l'exprimant dans toute son absurdité. Il n'est point de vision comique sans une opposition assez violente de la raison et de la réalité et sans l'impuissance de cette même raison à réformer la vie. D'où vient l'équivoque de la fameuse prétention de la comédie à corriger les hommes. Elle peut les corriger sans doute en leur apprenant à dissimuler leur ridicule, mais pour ce qui est de supprimer ce qui rend ridicule, elle ne peut qu'y prétendre, et pour se donner une raison d'être

sociale. On voit peut-être par ces remarques comment chez Molière la conception poétique et le tempérament de l'homme sont inséparables. C'est parce qu'il avait à la fois le goût et le sens de la raison, et le sentiment profond de l'impuissance de la raison à gouverner les hommes, qu'il a pu produire les chefs-d'œuvre que nous admirons. C'est parce qu'il avait une raison et une humeur également raides mais qui se heurtaient violemment au lieu de s'accorder. C'est parce qu'il disposait d'un public restreint où régnait l'unanimité en ce qui concerne le vrai et le faux. C'est enfin parce que tous croyaient, à cette époque, à l'immobilité du monde. Que les apparences ne nous abusent point : le règne de Louis XIV est le règne du scepticisme¹; le château de Versailles, une comédie de Molière, une tragédie de Racine expriment également la magnifique retraite de la raison qui ne gouverne pas plus les hommes qu'un président d'honneur ne gouverne une assemblée. Elle est une forme, elle n'est plus une norme, et cette forme prête finalement sa noblesse à la glorification de l'instinct. Mais chez Molière la raison ne cède pas tout à fait. Se venger c'est tout de même une manière de se satisfaire. On aperçoit toute la complexité des conditions, psychologiques et sociales dont la réunion est nécessaire pour porter la vision comique à son point de perfection. C'est pourquoi les malheurs privés de Molière ont une importance si considérable pour l'histoire même de la comédie. Le *Misanthrope* est une aventure de l'esprit comique, et c'est du même coup une aventure de Molière.

1. Je veux parler, naturellement, d'un scepticisme de la raison.

Cette aventure est l'entrée de l'auteur dans le monde comique qu'il a créé et dont il reconnaît qu'il fait partie. Ayant aperçu dans sa propre nature les contradictions qu'il dénonçait chez les autres, il se donne à lui-même le baptême du ridicule. Nous avons vu le doute, mortel au comique, planer sur *Tartuffe* et surtout sur *Dom Juan*. Le drame de ce doute, et sa suppression par la correction comique, fait le sujet du *Misanthrope*. La raison d'Alceste est en conflit avec la raison comique, et si nous doutons parfois lorsque nous lisons le *Misanthrope*, les contemporains de Molière ne doutaient pas. Alceste n'est pas en bien ce que Tartuffe est en mal, Dom Juan en « par delà le bien et le mal » : il est un personnage strictement comique de la lignée d'Arnolphe. Il est tout le temps dominé par le spectateur du dix-septième siècle. Alors que dans *Tartuffe* et dans *Dom Juan* la méchanceté et le vice étaient plus forts que la sagesse sociale, ici la vertu est toujours plus faible que la société. Mais ce n'est pas parce qu'il défend comiquement la vertu qu'Alceste est ridicule, ou du moins que son ridicule est justifié ; ce n'est pas non plus parce qu'il aime une coquette : Célimène et la société ne sont que l'occasion de découvrir en lui un ridicule plus intime, inhérent à sa nature. C'est à l'œuvre, une fois de plus, que nous allons demander de nous éclairer sur la pensée de Molière et sur la courbe même de sa vie.

Molière a tiré le nom d'Alceste d'un mot grec qui signifie homme fort, vigoureux champion. Cette vigueur, cette force est une des marques essentielles du personnage. Voyez le mouvement du premier acte, la charge du second, la grande scène du quatrième. Alceste est un homme qui charge, qui bourre, ce

qu'en argot de boxe on appelle un cherreur. La scène du sonnet est menée comme un combat : suites de directs de plus en plus courts et efficaces, rythmés par le martèlement des vers.

Alceste est un homme qui se décharge, tout d'un coup et sans nuances. Sa densité rend tout léger et transparent par contraste. Il est aussi rapide que fort, aussi spirituel que violent. Il trouve les mots justes avec une vitesse foudroyante.

Et ce n'est pas à vous que je pourrais songer
Si par un autre choix je cherche à me venger

Que répondre à ce coup droit ? Alceste se donne la permission de casser les vitres, toutes les vitres, sans égard aux conséquences, la seule permission à laquelle Molière ne pût prétendre. En ce sens Alceste est le contraire du Molière professionnel et courtisan, du Molière réduit aux subterfuges pour faire passer ses jugements, à « visiter » ses juges pour tâcher de gagner ses procès, du Molière qui, nous dit Donneau de Visé, « par une adresse qui lui est particulière, laisse partout deviner plus qu'il ne dit. » Mais justement parce qu'il est le contraire de Molière, Alceste représente un Molière délivré de ses chaînes, un Molière à qui son rang permet le franc parler et qui peut se payer le luxe de rompre en visière à tout le genre humain, au lieu de s'en venger indirectement en le faisant tomber dans les pièges comiques. Molière assailli, arrêté à tous les tournants par la foule gesticulante des Fâcheux, Molière obligé de se contenir par la prudence et par l'ambition, comment pourrait-il satisfaire une bonne fois, en pleine liberté, tant d'humeur et tant

d'impatience accumulées ? Comment pourrait-il se raidir une bonne fois de toutes ses forces, comme d'autres se détendent ? Il le peut, il le fait dans les éclats d'Alceste.

Ce n'est là que le premier temps. Cette humeur qui explose ainsi, l'ouvrier qui a son métier à faire, son bon sens à conserver, l'homme chargé de responsabilités de toutes sortes s'y abandonne mais ne l'aime pas. Elle l'irrite, le tourmente et le déconcerte. Il connaît bien la gêne particulière de ces harcèlements. Elle est toujours produite par un excès quelconque. Mais c'est ordinairement les excès des autres dont il souffre. Pour cette fois c'est lui-même qui s'excède en quelque sorte. Parmi les Fâcheux, il en est un qui ne le lâche pas lors même qu'il a su échapper à tous les autres, qui le poursuit jusque dans son privé, qu'il retrouve jusque dans la solitude. Dans son effort instinctif pour s'en débarrasser, il ne songe pas d'abord à l'origine de sa passion. Humeur de vertu, inflammation de raison, il n'importe : à peine se voit-il excessif que par habitude de métier il se voit déformé. Il ne peut se concevoir ainsi dérégulé que sous une forme comique. Il ignore l'art de cultiver son humeur, comme un Jean-Jacques, et d'en tirer un monde nouveau. Point d'autre débouché que le ridicule. L'humeur sera condamnée dans le temps même où elle s'exprimera, et condamnée par le jugement qui règle la comédie. Il faut que le fracas d'Alceste aille se perdre et comme s'annuler dans le fracas plus retentissant du rire.

Molière et Alceste se partagent les rôles. La complixité de la raison et de la passion, d'où résulte la création comique, est rompue. Alceste et Molière se dédoublent. Alceste est un Molière qui a perdu le sens du

comique, c'est-à-dire qui a perdu la force de garantir son jugement contre son humeur. Il ne peut rire de lui-même pas plus qu'il ne peut rire des autres. Avec une vision du monde toute pareille à celle de Molière, il ne peut en faire une comédie. Aussi présente-t-il tous les caractères d'un personnage comique, mais d'une façon toute nouvelle. Le personnage comique était isolé du monde par sa déraison, alors que c'est sa raison et sa vertu qui isolent Alceste du monde. Ses excès de raison et de vertu, sans doute, mais dont la société est la cause autant pour le moins que son propre tempérament.

« Je veux qu'on soit sincère et qu'en homme d'honneur
On ne lâche aucun mot qui ne parte du cœur. »

Voilà une humeur de vertu qui se fonde en raison, mais c'est une raison qui n'est point compatible avec la raison comique que forme la société qu'il vitupère. L'innovation est capitale. La comédie sociale est toujours une critique de l'individualisme, et le personnage comique est toujours un individu ; mais c'est un individu dérisoire incapable de tenir un instant sur ses pieds. Voici au contraire un homme ridicule tout armé de raison, et d'une raison défendable, un individu complètement achevé et refermé sur lui-même, qui défend une interprétation de soi opposée à l'interprétation comique.

« Par la sambleu, Messieurs, je ne croyais pas être
Si plaisant que je suis. »

C'est dans des défis comme ceux-là qu'il faut aller chercher le secret du Misanthrope. du champion qui

avait déclaré à Philinte, dès le début : « Tant pis pour qui rirait. » S'il n'a point le sens du comique, il a parfaitement conscience qu'il peut être tourné en ridicule. Et il est là pour démontrer qu'on est capable de résister au comique, de le vaincre, et que la vertu est plus forte que la société.

Mais Alceste se trompe, et la société est plus forte que la vertu. Non point par une lâche flatterie de l'auteur au public, mais par une loi inéluctable. La société, ou la raison comique, renvoie à l'homme son image. Alceste ne veut point de ce miroir déformant : il ferme les yeux en même temps qu'il serre les poings. Mais du coup il cesse de se voir tout à fait, et comme il cesse de se voir il cesse de se mesurer. Sa raison, sa vertu n'ayant d'autre soutien que lui-même, il ne sait plus distinguer ce qui vient d'elles et ce qui vient de soi. Ses différences personnelles lui apparaissent comme des révélations de la raison, ses impatiences comme des inspirations de la vertu. Le « Je veux qu'on me distingue » qu'il lance à la tête de Philinte lui est aussi essentiel que le « Moi, je veux me fâcher... » Sa sagesse s'est fondue dans son humeur, il se l'approprie. Il a commencé par vouloir qu'on ne soit point méchant, il veut maintenant qu'on ne soit point raisonnable. Par là ce réformateur enflammé finit par faire le jeu de ses ennemis. Il contribuera plus qu'un autre à maintenir le monde comme il est. Telle est la première victoire de la société.

Elle s'en réserve une seconde, beaucoup plus sévère. Un individu peut encore avoir assez de force pour briser le miroir d'une société, au lieu de fermer les yeux, afin d'en mettre un autre à la place. La société dont les lois condamnent ou maltraitent le meilleur

de l'homme on peut toujours la changer, dira-t-on plus tard. Mais la contradiction intime, indélébile que l'homme d'abord illusionné découvre dans sa conduite, quelle révolution pourrait l'effacer ? Que le Misanthrope reconnaisse en lui cette contradiction, que sa haine « immortelle » et sa fuite dans le désert soient en partie commandés par sa déception sur son propre compte, c'est là un fait capital qu'on a trop négligé. Autrement dit Alceste évolue ; il n'est pas à la fin, à ses yeux même, l'homme qu'il était au commencement ; et lorsqu'il cède il est vaincu par son propre jugement autant que par celui de la société.

L'histoire d'Alceste est avant tout l'histoire de la faillite d'une volonté. Voyez, dans les premiers actes, comme il s'exprime avec insistance, avec furie, dans le langage volontaire : « Je veux qu'on soit sincère », « Je veux me fâcher. » Il ne paraît pas douter qu'on ne puisse régler sa conduite sur son vouloir, et c'est ce qui aggrave singulièrement le jugement qu'il porte sur les hommes. Cet homme fort porteur d'une raison méconnue, ce n'est pas seulement pour la raison qu'il se bat ; c'est afin d'arracher Célimène à un monde pervers, et il lutte ainsi parce qu'il a confiance en lui-même, et il a confiance en lui-même parce qu'il se croit aimé. On ne saurait donner trop d'importance à ces répliques d'Alceste et de Philinte :

« Vous croyez donc être aimé d'elle ?

Oui, parbleu

« Je ne l'aimerais pas si je ne croyais l'être. »

C'est la volonté cornélienne qui intervient dans la vie sentimentale, projetée dans l'avenir comme une possibilité que l'homme s'attribue, dont il fait sa

raison d'être. Il parie sur sa volonté. Il fait plus : il vit sur les avances d'un capital d'héroïsme qu'il considère comme certain. Les pièces s'ajustent : de la conduite d'Alceste devant Célimène dépend la justification de son attitude dans toute la pièce. Mais voici la trahison de Célimène, suivie d'une réaction terrible d'Alceste. C'est le moment pour lui d'être ce qu'il croit être. Aussi commence-t-il par « commander » à ses sentiments, dans un mouvement de furie superbe, en offrant son cœur à Eliante. Entre Célimène : elle feint, elle joue, elle mesure ses chances, elle se moque, elle élude et le prend de haut, elle fait tout ce qu'il faut enfin pour confirmer les décisions d'Alceste. Mais que pèsent alors les décrets de la volonté ? Les vers de *Dom Garcie*, comme ils sont à leur place maintenant, comme ils sont nécessaires, et, parce que les voici fondés en vérité, comme ils sont dérisoires ! C'est encore Arnolphe devant Agnès, mais cette fois sans l'appareil comique extérieur : le ridicule ne fait plus qu'un avec le jeu inflexible des sentiments.

La faillite d'Alceste éclate dans la scène finale :

Et quoique avec ardeur je veuille vous haïr,
Trouvé-je un cœur en moi *tout prêt à m'obéir ?*

(A Eliante et Philinte)

Vous voyez ce que peut une indigne tendresse,
Et je vous fais tous deux témoins de ma faiblesse.
Mais, à vous dire vrai, ce n'est pas encore tout,
Et vous allez me voir la pousser jusqu'au bout,
Montrer que c'est à tort que sages on nous nomme,
Et que dans tous les cœurs il est toujours de l'homme.

Ce n'est plus le même homme, non seulement parce qu'il souffre brutalement dans son amour, mais parce

que cet amour vient de lui révéler sa parenté avec les monstres du gouffre où triomphent les vices. Complicité du fait qu'il y a « de l'homme en lui » et qu'il vient de perdre la foi en sa volonté. Et dans les conditions dernières que pose Alceste et que Céli-mène refuse, ne pourrait-on voir une ruse demi-conscience d'Alceste pour retrouver sa raison d'être, et comme une permission dérobée qu'il se donne de parler à nouveau le langage de la volonté et de paraître lui obéir ?

Cette fin d'Alceste, c'est la fin de toute une époque, la fin de la volonté créatrice et de l'amour-admiration. Rousseau, tout occupé à briser le miroir, a méconnu l'enseignement essentiel du *Misanthrope*, qu'il y a en chacun de nous un invariant comique, des raisons de contradiction et de défaite qu'aucune métamorphose sociale ne saurait effacer. Thalie se venge bien d'ailleurs quand elle nous montre le misanthrope de Montmorency s'inspirant de vertus très douteuses pour accuser Molière d'avoir trahi Alceste. Evidemment, si Alceste veut vraiment imposer sa raison il faudra qu'il se prenne au sérieux, et qu'il prenne le monde au sérieux du même coup. Devenu Jacobin, au lieu de fuir dans un désert le monde, il fera du monde un désert. Il ne comprendra plus que la raison s'emploie à rendre supportable ce qu'il veut précisément corriger par la raison.

Le Misanthrope fut représenté pour la première fois le 4 juin 1666. La comédie semble avoir plu au public des lettrés et de la cour, mais elle ne maintint pas son succès bien longtemps. Il est entendu que c'est la pièce des connaisseurs, mais quand on voit un connaisseur aussi éclairé qu'André Gide gêné par

ce chef-d'œuvre, on se demande si le *Misanthrope* ne pêcherait pas par autre chose que par un excès de finesse. A vrai dire, cette comédie où le principe même de la comédie est mis en péril enferme une équivoque qui ne nous échappe pas. Les cris d'Alceste crèvent la toile. Molière faisait rire sous l'habit vert, mais le public d'aujourd'hui ne rit plus du *Misanthrope*. Constater cela, c'est aussi important et aussi péremptoire que de constater qu'un tableau a noirci, avec cette différence que le noircissement du *Misanthrope* est dû à l'altération de notre esprit. *Le Misanthrope* fut écrit en collaboration avec une société que Molière pouvait croire immobile. L'évolution sociale a tout changé. Une œuvre peut s'altérer de deux façons différentes : en ne résistant point au temps, comme une tragédie de Voltaire, ou bien en rendant un son nouveau au contact d'une sensibilité nouvelle. Dans ce dernier cas, qui est celui du *Misanthrope*, il semble que la raison du changement soit presque toujours l'impossibilité où nous sommes de maintenir le sujet dans la forme esthétique qui lui a été donnée. Nous n'admettons plus qu'on l'exprime comme nous le voyons exprimé.

Aujourd'hui, par exemple, nous sommes très pointilleux sur l'interprétation des sentiments nobles. Non que nous soyons plus vertueux qu'au dix-septième siècle, mais nous avons le respect, la crainte et le snobisme de la vertu. Et nous n'admettons point que les valeurs suprêmes soient rabaissées devant une société que nous jugeons à la fois méprisable et modifiable, en quoi nous sommes plus religieux qu'au temps de Molière. Nous ne nous sentons plus emprisonnés, nous disposons de beaucoup de portes de sortie ;

peut-être que ces issues ne fonctionneraient pas en cas de besoin, mais de les savoir là nous rassure. C'est une mauvaise habitude. A force de croire que tout s'arrange, ou se déränge, nous finissons par ne plus voir ce qu'il y a d'inarrangeable en chacun de nous, et notre niveau s'en trouve abaissé.

Il y a plus. On a vu, dans l'*Ecole des Femmes*, combien sont tendus les sentiments d'Arnolphe : tension que compense la rigueur du jugement comique, mais qui se laisse sentir. Dans le *Misanthrope* cette tension augmente et va parfois jusqu'à la crampe. Or, la comédie traditionnelle favorise la détente et le relâchement. Le rire atténue ou supprime la douleur par la complicité de la raison : il est donc naturel qu'il fasse partie de l'arsenal d'une philosophie qui prétend employer la raison à écarter la douleur. Cette philosophie est l'épicurisme. Tout le bien et tout le mal résident dans la sensation, nous dit Epicure, mais nos habitudes nous obligent à faire appel à la raison pour admettre ce point essentiel. Tout plaisir est un bien, mais les conséquences du plaisir peuvent entraîner un mal plus grand que le bien des plaisirs. Nouvelle intervention de la raison pour choisir et apprécier les biens de ce monde. Comme il faut avant tout éviter l'« orage de l'âme », libérer le corps de la douleur et l'esprit de la confusion, la prudence apparaît comme le plus grand des biens. Le sage préfère la vertu parce qu'elle est la condition de tout plaisir durable. Et il ne peut préférer et choisir que parce qu'il est libre. La raison épicurienne crée un monde en retrait du monde, où tous les bruits sont amortis et réglés par une sage musique, où les sensations ne parviennent que décaitées de leur substance trouble et douloureuse. Chez

Lucrèce, que Molière connaissait bien, on voit comment l'esprit comique se rattache à l'épicurisme ; car ce moins comique des hommes nous invite à considérer les agitations humaines comme « de la nourriture pour le rire et de pures moqueries ». La volonté raisonnable ayant éloigné le monde du sage, celui-ci ne voit plus qu'une suite de scènes dont le caractère tragique se fond dans une incohérence doucement risible. La comédie nouvelle des Grecs et sa descendante latine admettent à prix réduits le spectateur dans le Jardin d'Epicure. Sur la scène comique tous les liens sont relâchés, les différences s'évaporent, rien ne mène à rien, tout se fond dans tout. Nous voilà loin d'une comédie comme le *Misanthrope*, où le sage, Philinte, se mêle à l'action, où le personnage ridicule incarne la vertu, où cette vertu fait craquer par endroits le vernis comique, où la démonstration comique elle-même se fait serrée, inexorable. Schlegel n'aimait pas cet ajustement sévère, qui lui paraissait trahir les vertus comiques ; il lui préférait les farces de Molière, et dans ces farces les passages de pure fantaisie.

Mais la critique de Schlegel ne porte que si l'on s'en tient à une idée purement abstraite de la comédie. Dès qu'un génie comique paraît, Aristophane, Cervantès ou Molière, il bouscule la théorie, et en bousculant la théorie il donne la vraie formule du comique, du comique organisé, vivant, vraiment sorti de l'homme aux prises avec le monde. Car la fonction du génie comique est de créer des valeurs, moins hautes, moins éclatantes que les valeurs des autres génies poétiques, mais plus précieuses peut-être d'être plus intimement mêlées à notre vie quotidienne.

Longtemps, on a prétendu que le *Médecin malgré lui*

— qui sous le titre du *Médecin Imaginaire* ferait un beau pendant au *Malade* — avait été joué pour faire remonter les recettes compromises par le *Misanthrope*. Le contraste faisait bien. Le *Registre* de La Grange remet les choses au point. La première du *Médecin malgré lui* est du 6 août, date où l'on jouait le *Misanthrope* depuis assez longtemps déjà. Après vingt et une représentations, *Alceste* commençait à avoir épuisé son public, et cela était tout naturel. *Le Misanthrope* n'est d'ailleurs pas le chef-d'œuvre technique de Molière. Mais c'est une œuvre essentielle, une œuvre mûre, une de ces œuvres qui menaçant l'équilibre et l'harmonie d'un genre, témoignent du poids spirituel de ceux qui les ont créées.



Simon «Fecit»

Le vray Portrait de M^r de Moliere en Habie de Sganarelle.

CHAPITRE VII

LE TRIOMPHE DE LA SOCIÉTÉ

« Molière, dieu des Ris. »

Dès la fin de décembre 1666, Molière et sa troupe furent appelés à Saint-Germain pour y préparer de nouvelles fêtes. Plus que jamais il fallait ménager le roi, dont dépendait le sort de *Tartuffe*, et le flatter dans son goût des plaisirs. Car on commençait à s'inquiéter de la faveur grandissante de Lulli, de l'autre Jean-Baptiste, ce souple Florentin roi des concerts et de la danse. Maître Jacques de la comédie, Molière passait tantôt l'habit du moraliste, tantôt celui du divertisseur, jusqu'au jour peu éloigné où il se résoudrait, ou se résignerait, à se vêtir mi-partie.

On décida de célébrer par un ballet allégorique le contrôle général des arts et des lettres que Colbert, d'accord avec Louis XIV, avait institué. Mnémosyne fut conviée à venir admirer ce grand roi qui traitait ses filles si honorablement, et qui de plus leur fournissait des sujets plus éclatants que tous ceux qu'elles avaient traités avant lui. Chaque Muse fut honorée dans une entrée particulière dont le thème rappelait ses attributs. Quand vint le tour de Thalie, les comédiens du

roi représentèrent les premiers actes de *Mélicerte*, comédie héroïque dont Molière avait emprunté le sujet au *Grand Cyrus*. Le Comique allait chercher son bien chez ses victimes. Au reste, au cours de ces fêtes, Molière se moque agréablement de lui-même et de son travail. *Mélicerte*, comme elle était, ayant fait sa partie et plu au roi, demeura inachevée et fut remplacée par une *Pastorale comique* où Molière se jouait des bergeries sentimentales. Il y donnait, de façon très plaisante, la réplique à d'Estival, la plus belle basse du royaume.

Comme on s'amusa beaucoup et comme les comédiens avaient reçu l'ordre d'être infatigables, il y eut plus d'entrées que de Muses et vers la fin de février Molière joua une petite pièce de son crû, le *Sicilien ou l'Amour Peintre*. C'est une œuvre charmante où l'auteur se donne toutes les libertés qu'autorisaient les circonstances. Les scènes changent comme dans Shakespeare. Les caractères sont joliment tracés, la langue est du meilleur ton. Ces œuvres impromptu ou tronquées que Molière sème ainsi au vent de Saint-Germain et de Versailles peuvent être considérées comme des croquis où, sans égard aux règles, s'ébauchent toutes sortes de techniques nouvelles ou renouvelées. Son imagination est d'une grande fertilité. Ces esquisses bâclées avec une audace nonchalante de permissionnaire laissent une idée de ce qu'aurait pu être un Molière shakespearien, plus nettement peut-être que *Dom Juan*. Molière fut récompensé honnêtement : la pension de sa troupe fut augmentée de six mille livres. Il avait eu fort à faire. Tous avaient concouru à ce ballet où dansait le roi : les Espagnols de la troupe qui jouait à l'Hôtel

de Bourgogne, les grands comédiens eux-mêmes, Lulli enfin, surtout Lulli qui avait paru dans le rôle d'Orphée, et qui, comme il convenait, avait charmé les spectateurs.

Le héros de *Mélicerte* était un petit berger qui tournait la tête aux plus jolies filles du monde. Molière avait composé le rôle, et sans doute la pièce entière, à la gloire d'un garçon de treize ans, beau comme un dieu, pour qui c'était un début magnifique. Le jeune dieu avait failli faire tout manquer. Un soufflet d'Armande l'avait chassé de la maison de Molière ; il s'était refusé à y rentrer et n'avait songé à rien de moins qu'à se placer sous la protection du roi. Le petit Baron ne manquait pas d'aplomb : orgueil ou certitude d'être aimé, il s'entendait à occuper les autres de sa personne.

Celui qui allait devenir le plus grand tragédien de la fin du siècle n'avait pas débuté chez Molière. Sa beauté, son charme, la passion de son jeu, surprenante chez un enfant de douze ans, en avaient fait l'étoile de la petite troupe du Dauphin, que la Raisin dirigeait. Cette grande amoureuse — elle se ruinait pour un officier du Prince de Monaco — se trouvant dans l'embarras malgré les recettes que Baron lui assurait, était venue prier Molière de lui prêter son théâtre pendant trois jours. Molière, attiré par la réputation du prodige, s'était fait transporter, quoique malade, au Palais-Royal. Après le spectacle, il avait emmené Baron chez lui, l'avait contemplé longuement, puis lui avait fait donner un souper et un lit. Un bruit veut que ce lit ait été le lit de Molière : ce soir-là, ou plus tard, on ne précise point. Quoi qu'on choisisse d'en penser, il apparaît que Molière éprouva pour

Baron, jusqu'à sa mort, une tendresse qui tenait de l'amour paternel, de l'orgueil du maître et d'un attachement enveloppant et mal défini. Il souffrait loin de lui, s'appuyait sur lui, l'admettait dans sa solitude. Il lui permettait le franc langage d'un enfant gâté, comme en témoigne la scène que nous rapporte Grimarest, où Baron bouscule sans façons le médecin Bernier qui se complaisait trop à ses récits de voyage. Molière, dans les dernières années de sa vie, semble avoir espéré de Baron à peu près tout ce qu'il attendait encore des hommes.

Je sais bien qu'on peut voir les choses sous un autre aspect. Molière avait perdu son fils ; il ne lui restait qu'une fille ; voilà qu'un fils lui tombait du ciel, joli comme le jour. Molière se plaisait à former au métier de comédien les êtres jeunes et qu'il aimait. Quel qu'ait été son succès avec Armande, Baron la surpassait de loin, et dans le genre tragique où Molière n'était pas riche. Mais je sais bien aussi que la frappante ressemblance des rapports de Molière et de Baron avec les anciens rapports de Molière et d'Armande laisse dans le doute, quoiqu'on en ait. Proust aurait pu rappeler à ce propos une idée qui lui était chère : le transfert d'un amour malheureux sur un autre sexe. On croit entrevoir, dans la nature de Molière, le besoin d'aimer en dominant et parce qu'on domine, le besoin d'admirer les progrès de l'être aimé plutôt encore que sa réussite achevée, le besoin de se relever, de se purifier par la hauteur des conseils qu'on donne, et à côté de cela le besoin d'une chair fraîche et chaude que l'on caresse au moins du regard. Ajoutez la fatigue d'un homme mûri et sensuel qui le conduit à s'émerveiller de toutes les grâces de la

jeunesse réunies en un vivant faisceau. Nous sommes si mal renseignés sur les détours de la vie sentimentale de Molière que cette esquisse hésitante il faut l'effacer aussitôt. Si l'on transpose ce qui vient d'être dit dans le registre de l'amitié, d'une amitié dont on n'arrêtera pas trop la figure, on ne risquera guère de se tromper.

Molière ne put représenter *Le Sicilien* au Palais-Royal que le 10 juin suivant. Entre temps il avait fait une rechute grave. En pleine guerre du *Tartuffe*, et comme il épiait l'occasion prochaine, son médecin Mauvilain lui prescrivit définitivement le régime du lait. C'est vers cette époque, certainement, qu'il loua, dans le village d'Auteuil, un petit appartement de quelques pièces attenant à l'hôtel de Grou de Beaulort, au coin de la rue de la Planchette et de la Grand' Rue. Pour quatre cents livres par an il avait en plus la jouissance du parc des Beaufort. Il ne renonçait pas à sa demeure de Paris. Ce n'était qu'un lieu de retraite, de détente et de méditation, un coin de campagne où il venait respirer l'air frais et boire le lait des fermes voisines. Riche d'un revenu d'environ trente mille livres de l'époque, il pouvait se permettre le luxe d'un peu de retraite et de recul. On prétend que lorsqu'il s'allait reposer à Auteuil il n'était pas souvent accompagné d'Armande. On date même à peu près de ce temps-là une sorte de brouille qui aurait tenu les époux séparés l'un de l'autre dans le privé. Peut-être en s'éloignant d'Armande, si le fait est vrai, Molière s'éloignait-il de lui-même. On dirait que l'achèvement du *Misanthrope* a desserré les liens qui le rattachaient à la vie, l'a désintéressé de son salut.

Et de fait, dans l'année 1668, il compose et joue trois pièces qui témoignent à la fois d'une ingéniosité

admirable et d'un certain détachement contemplatif : *Amphytrion* le 13 janvier au Palais-Royal, *Georges Dandin* le 18 juillet à Versailles, *L'Avare* le 9 septembre au Palais-Royal, illustrent toutes les trois, de très diverse manière, le retour à la comédie et le triomphe de la société, ou le triomphe du spectateur.

Jouée avec succès à Paris et à Versailles jusqu'à Pâques, reprise à Versailles à la rentrée, la comédie d'*Amphytrion* est la comédie du délassement. Molière ne s'était point détendu depuis l'*Ecole des Femmes*, et cette tension aiguë, augmentée par les tracas de sa carrière et de sa vie privée, était allée jusqu'à la crampe. Molière s'était intéressé de plus en plus à ses sujets, il avait mis dans son œuvre, de plus en plus, de ses passions et de ses humeurs, au point que la sagesse comique s'était trouvée mise en péril. Ses dernières comédies étaient si proches de la vie, j'entends de la vie brute, non stylisée, qu'elles en présentaient l'angoissante indétermination. Le redressement fut-il volontaire, ou l'homme de métier s'inclina-t-il devant le plaisir du roi et du public ? *Le Misanthrope* proclamait, non sans peine, la victoire de la convenance comique. Molière ne cessait point de croire que le ridicule fût un critère universel. Mais il avait appris que certains sujets entraînent trop loin, troublent l'opinion des spectateurs, et ne peuvent atteindre, par suite, à ce point de visibilité parfaite que chaque art doit viser dans la sphère qui lui est propre. Le public, à la comédie, a besoin de dominer son sujet, de n'être ni serré de trop près par lui, ni jeté dans le doute sur ses convictions. On ne voit bien que ce dont l'existence ne fait pas question.

La tradition gréco-latine lui fournissait une aide

précieuse. Nous ignorons, ou peu s'en faut, de quel œil les Romains voyaient Jupiter cocufier Amphitrion, mais nous savons que les Français de Louis XIV, accoutumés à l'allégorie, n'y voyaient qu'un aimable divertissement comique. Par son sujet bien connu et bien classé, par ses grâces décoratives, par son air de sourire de tout ce dont elle fait rire, la comédie d'*Amphytrion* recréait cette atmosphère de détente molle, de plaisante indifférence aux embarras des hommes, qui fait flotter le monde, toutes amarres rompues, devant les yeux mi-clos des spectateurs. Le public se retrouvait dans le Jardin d'Epicure. Quant à Molière, Plaute et Rotrou le dispensant à peu près d'inventer, il n'avait travaillé qu'à la mise en scène et à la mise en vers. Il avait fait œuvre d'artiste et non de moraliste. Il avait mis La Fontaine au théâtre. Le vers libre, plus souple que l'alexandrin, surtout que l'alexandrin de Molière, se prête aux demi-teintes et décompose minutieusement l'action. La parole suit de près les mouvements du corps et de l'âme, cependant que les différences de longueur font passer sans cesse des cris aux murmures, et que les jeux du rythme enserrant dans un fin réseau d'ironie jusqu'aux passions qui voudraient éclater. *Amphytrion* est une fable grandeur nature jouée par des ombres dorées : c'est sur une moralité de La Fontaine, non de Molière, qu'elle se termine ou plutôt s'évapore.

La vision comique, dans *Amphytrion*, apparaît à l'état de représentation pure. Je veux dire qu'elle ne sert point à démontrer ni à corriger, qu'elle se joue purement d'elle-même. La vision double, essence du comique, est le thème essentiel d'*Amphytrion* : ces moi, deux par deux, qui se confondent et se dédoublent

et glissent l'un sur l'autre et font loucher si plaisamment, c'est bien l'ambiguïté du rire, ou mieux du sourire, qui se complaît en elle-même sans chercher plus loin. Et remarquez que l'impunité, ici, n'est pas davantage punie que dans *Tartuffe* ou dans *Dom Juan*. Mais cela n'a plus d'importance. J'imagine que pour un génie urgent comme celui de Molière, si puissamment intéressé à vivre, cette nonchalance devait ressembler fort au renoncement. Renoncement où le poète renaisait des cendres de l'homme et revoyait le monde de plus loin et de plus haut.

Dans une salle de verdure du parc de Versailles où « l'or éclatait » une fois de plus, parmi les cascades qui jaillissaient de tous côtés, devant la cour et le nonce, la troupe du roi représenta *Georges Dandin*. Molière avait remis en scène sa vieille farce de *La Jalousie du Barbouillé*, dont le sujet était tiré de Boccace. Quand on nous dit que *Georges Dandin* est la comédie la plus cruelle de Molière, nous remarquons en effet que l'impunité n'y est point punie, et que le personnage ridicule y est « corrigé » un peu bien sévèrement pour une faute qui n'est pas un vice, qui peut à peine passer pour un défaut. *Georges Dandin* est tout bonnement victime de l'état social. L'injustice innocente et sereine des Sottenville ne ressemble en rien à la sagesse au nom de laquelle le ridicule, même vertueux, était confondu. La société, comme elle est, triomphe, et comme elle est chacun doit être. Nous voici loin de l'identité de la vérité et de la bonne conscience, du vice et de l'erreur. *Georges Dandin* signifie que si le comique doit se fonder sur une vérité et une erreur *certaines*, il doit renoncer à les associer à des valeurs morales. Il ne s'agit plus que d'accepter

ce qui existe, de s'en accommoder comme on voudra, ou comme on pourra. Et c'est là sans doute une leçon cruelle.

Mais attention. La forme de la comédie nous renseigne assez sur les intentions de Molière. *Georges Dandin* est une farce, et cette farce n'est pas un masque grimaçant collé sur un visage douloureux. Elle est conçue de telle sorte que les choses s'y passent loin de nous, dans un autre monde, dans un monde aussi détaché de nous que celui d'*Amphytrion*. Une farce n'est pas autre chose qu'un sujet comique où s'accuse la convention du théâtre par un raidissement, une outrance et une simplification du thème humain. Dans *Georges Dandin*, l'admirable vérité de la peinture est rendue par des gestes et par des voix de marionnettes. Chaque scène est la démonstration de quelque point : impunité des gentilshommes vis-à-vis des bourgeois, ou vanité de la morale de l'honneur ; mais en même temps le burlesque des personnages et du thème principal détourne vers le rire toutes les émotions que le sujet pourrait faire naître. Qui se moque les premiers, et en toute franchise, de cette satire de la noblesse ? Les nobles de la cour, aux yeux desquels les Sottenville sont avant tout ces provinciaux, ces « voisins de campagne » dont ils n'ont jamais fini de se gausser. Et Georges Dandin devant la porte fermée, Georges Dandin à genoux impose au public une ancienne silhouette de berné beaucoup plus nette et plus forte que l'injustice de son sort. Les couleurs comiques recouvrent tout et forment un vernis qui isole complètement le spectateur du fond humain représenté. Ce comique ambigu, ou pour mieux dire ce comique à la deuxième puis-

sance, nous l'avions déjà remarqué dans les *Précieuses*, mais ici il prend un autre sens. Ce n'est plus une simple manœuvre diplomatique qu'accomplit Molière, c'est un refuge, ou un alibi qu'il se ménage. L'artiste peint d'un trait sûr et comme indifférent. L'homme ne proteste plus.

Fait significatif, et qui paraît confirmer ces vues, le thème comique de la volonté est devenu jeu pur dans *Georges Dandin*, comme le thème comique de la représentation double était devenu jeu pur dans *Amphytrion*. La faillite de la volonté d'un Arnolphe ou d'un Alceste était un drame, une crise, et pour la victime une découverte qui faisait l'action de la comédie. Un Sganarelle n'avait pas conscience du retournement contre soi de sa volonté. Le « tu l'as voulu » de *Georges Dandin* est au contraire posé dès le début comme un signe conventionnel au spectateur pour l'avertir que les filets sont jetés, que le poisson est pris. Et comme c'est la victime elle-même qui annonce la loi comique — de cette voix pâle qui n'est pas tout à fait humaine, ou qui ne l'est déjà plus — son douloureux refrain s'apparente à ces chants rituels qui expriment des souffrances ou des joies réglées. *Dandin* représenté par Molière se représente lui-même, se donne pour comique, sans rire certes, mais aussi sans révolte, sans avoir conscience d'être comique sans doute, mais avec une si totale acceptation d'une loi qui ne peut que le faire ridicule que l'homme se résorbe entièrement dans le personnage.

Georges Dandin est un des chefs-d'œuvre de Molière. Paris lui fit un aussi bon accueil que Versailles. Quand on le donna au Palais-Royal, en novembre, avec la

Folle Querelle de Subligny qui était une parodie d'*Andromaque*, on jouait l'*Avare* depuis déjà deux mois.

L'*Avare* est la moins originale des grandes œuvres de Molière. Il n'est presque aucune de ses scènes, ou de ses idées scéniques, qui ne soit empruntée à Plaute, aux canevas de la *Commedia dell'Arte*, à l'Arioste, à Larivey ou à Bois-Robert. C'est une comédie toute comédie, une caricature toute caricature, qui achève d'enfermer Molière dans son métier, de lui fournir un système de signes conventionnels, comme les signes musicaux, destinés à frapper l'esprit d'une certaine façon. Les scènes de l'*Avare* sont du déjà vu ; tout l'effort de Molière a consisté à les faire mieux voir ; et dans ce travail d'accommodation il a fait preuve d'un génie extraordinaire.

Le jugement comique joue ici le rôle que jouait la représentation dans *Amphytrion*, la volonté dans *Georges Dandin*. Chacune des paroles, chacun des gestes, chacun des mouvements d'Harpagon est une peinture critique de son caractère ; et cette peinture est de telle sorte qu'elle déshumanise le vieillard, qu'elle en fait un animal mythologique, de la famille des chimères ou des centaures. Nous l'acceptons pour vraie et en même temps nous la rejetons comme folle, de manière que notre esprit, après la secousse du rire, ne retient plus que la vérité et rejette la défroque humaine qui la lui a rendu sensible. Harpagon, c'est à quoi devait aboutir logiquement la psychologie moliéresque du personnage comique, une fois acceptée franchement la différence de nature entre la scène et le monde. Isolé, sourd, aveugle, comblé par sa passion, mitraillant le monde et frappé inexorablement par tous les projectiles qu'il a lancés, le personnage

comique s'achève ici dans la démence. Harpagon est un fou. Nous retrouvons en lui les traits de l'avarice exactement comme nous retrouvons chez certains aliénés les traits de notre volonté de puissance. Aussi ses actes n'ont-ils point de conséquence humaine en dehors du trouble matériel qu'ils causent. La fameuse scène qui oppose le père et le fils a fait frémir. Mais remarquez qu'Harpagon n'est point touché par elle. Il n'y voit qu'une invitation à surveiller son fils de plus près. Il traverse la comédie dans une hallucination ; et, puisqu'il a retrouvé sa cassette, il en sort sans avoir été sérieusement atteint. Si l'on voit avec Goëthe du tragique dans l'*Avare*, il faut remarquer que ce tragique est aussitôt transformé en comique. Le cynisme de la peinture est corrigé, ou plutôt allégé par l'excès voulu et constant des couleurs. C'est d'ailleurs à peu près la seule correction dont on puisse parler ici. Une pareille outrance est hors la réalité par définition ; un fou peut faire beaucoup de mal, mais il n'en peut faire bien longtemps ; et la société n'a pas grand mérite à regagner ses droits sur lui. L'indignation vengeresse, la punition plus subtile qui résulte d'un désaccord intime dans la nature d'un homme pareil à nous ou peu s'en faut, sont ici remplacées par l'élimination automatique du personnage. Harpagon était condamné d'avance, comme *Georges Dandin*, et condamné au théâtre, comme les fantômes d'*Amphytrion*.

Quand il avait souhaité de corriger le monde, Molière avait rapproché le théâtre du public, invitant celui-ci à s'intéresser à l'action comme à une affaire qui se fût passée chez lui. Soit fatigue, soit découragement, soit retour aux lois traditionnelles de la comédie,

ses dernières œuvres témoignent d'un autre esprit. En même temps qu'il atténue les ressemblances extérieures entre le spectacle et le spectateur, il se désintéresse de la leçon morale de la comédie. Ce n'est plus le monde bourgeois, à la fois intéressé et généreux de ses premières grandes pièces, ce n'est plus le monde gambadant et frais de l'*Etourdi*, du *Dépît*, de *Sganarelle*, c'est un monde cynique, indifférent au bien et au mal que nous présentent *Amphytrion*, *Georges Dandin*, *l'Avare*. Et c'est par un subterfuge que l'outrance de la peinture nous dispense de nous en indigner. La caricature théâtrale fournit au spectateur un alibi qui lui permet de rire sans gêne, de dominer le sujet de haut. Cela est très sensible dans *M. de Pourceaugnac*, applaudi à Chambord au mois d'octobre 1669, farce plus conforme au comique latin et italien que les œuvres précédentes de Molière. On y voit deux intrigants qui se félicitent d'avoir détroussé ou fait pendre leurs semblables ; un apothicaire s'y réjouit que le médecin qu'il recommande ait tué proprement trois de ses enfants. Le personnage berné justifie à peine son rôle de victime. Le vice de *M. de Pourceaugnac*, qui ne vaut guère moins que les amants douteux qui le dupent, c'est en somme d'être un provincial. La farce joue sur la vraisemblance. Comme elle n'a point d'autre prétention que de nous distraire par des situations bouffonnes, elle choisit ces situations comme elle veut, sans crainte de compromettre notre sécurité. D'où vient que les farces peuvent être plus cruelles et plus implacables que les comédies, étant dépouillées de toute apparence de sérieux.

M. de Pourceaugnac eut beaucoup de succès à la Cour et à la ville, ce qui semble montrer que ce n'est

pas le fond de l'*Avare* qui avait déplu. On sait que cette dernière comédie, après un médiocre début, ne fut par la suite, malgré un assez grand nombre de représentations, qu'un demi succès. Les contemporains, dit-on, n'aimaient pas qu'une comédie à grandes prétentions fût écrite en prose. Surtout l'exposition, d'une lenteur lourde et embarrassée, étonnait chez l'auteur de *Tartuffe*. Enfin *M. de Pourceaugnac*, à la différence de l'*Avare* et comme *Georges Dandin*, était encadré dans un ballet. Le lâcher d'apothicaires aurait pu suffire au succès de la pièce. On raconte que Lulli, qui faisait le pitre avec les autres, un jour, lors d'une reprise de la farce, se laissa choir sur un clavecin qu'il mit en morceaux, à la grande joie de Louis XIV. Molière, dans *Pourceaugnac*, avec son juste-au-corps de velours bleu, ses jarrettières vertes, la plume verte de son chapeau et son écharpe de taffetas vert, victime éclatante du ridicule, dépayisait, je pense, comme un clown nous dépayse. A le voir seulement, tout devenait permis.

Le ballet prenait une place de plus en plus importante dans les divertissements de la cour. Toujours à la mode depuis le seizième siècle, il tendait à être le spectacle par excellence, à imposer son unité aux autres formes de délassement. La *Gazette* ne mentionne guère les comédies-ballets de Molière, y compris le *Bourgeois Gentilhomme*, que comme des accessoires de la danse et du chant, parties d'un tout plus riche, plus digne de la gloire du roi. Le ballet, sous Louis XIV, c'est le délassement de la guerre, c'est la guerre elle-même qui se contemple et d'elle-même se joue. Les manœuvres des guerriers, les passes d'armes, les exploits héroïques se prolongent et se délivrent par

les mouvements de la danse. C'est aussi l'éclatement de l'instinct de puissance et de luxe qui s'exprime par un réalisme minutieux et matériel dans un vif contraste avec le goût poétique du temps. On prend dans le ballet les permissions qu'on se refuse ailleurs. La suggestion, la demi-teinte et toutes les pudeurs en sont bannies : le plus littéral, le plus appuyé, le plus détaillé, le plus riche, voilà ce qui est applaudi. Il n'est pas de corps de métier qui ne soit nécessaire pour contribuer à l'effet d'ensemble. Chefs-d'œuvres de mécanique et non de poésie, où la mer remue, où les rochers s'envolent, où les dieux sont asservis au divertissement des mortels. Chassé des arts supérieurs, le merveilleux ici triomphe, mais il triomphe à ses dépens. Il y est matérialisé, assimilé aux portants, aux machines, rendu complètement tangible, et par là dépoétisé. Si un Voltaire montre une aussi totale insensibilité au surnaturel poétique, c'est peut-être aux opéras, successeurs des ballets, qu'il le doit.

Le *Divertissement Royal*, donné à Saint-Germain en 1670, marque l'apogée du genre. Le roi, heureux à la guerre, heureux en amour, avait eu l'idée de réunir tout ce que les machines et les hommes pouvaient produire de plus émerveillant. Chacun de ses ballets était ainsi une petite campagne qu'il dirigeait entre les grandes, avec ce même goût de puissance et de ruine qui le distinguait. Comme sujet-prétexte il proposa à Molière la rivalité amoureuse de deux princes qui luttent de magnificence à qui l'emportera sur le cœur d'une princesse. Molière inventa un troisième larron, brave général de condition inférieure, qui se fait aimer d'Eryphile et l'épouse grâce à un subterfuge qui n'était pas monté pour lui. C'était l'époque de la

passion de Mademoiselle d'Orléans pour Lauzun. La princesse assistait au spectacle. Elle put y prendre les leçons d'une comédie qui finalement flattait sa fantaisie. Molière y esquisse une satire assez significative de l'astrologie. L'apparition de Vénus y dénoue l'intrigue, mais cette machine est aussi machine dans la pièce elle-même, montée par l'astrologue pour servir un des princes. Ainsi la terre est hermétiquement close. Les issues nous sont données pour de fausses fenêtres.

Molière jouait, dans *Les Amants magnifiques*, un bouffon psychologue qui lui ressemble comme un frère. Désabusé mais point pessimiste, considérant l'humanité comme un ensemble de machines ni plus ni moins merveilleuses que les rochers truqués et que les dieux de carton doré, il répond aux machinistes de la coulisse en pressant où il faut les ressorts du cœur. La psychologie mécanicienne d'un Marivaux s'annonce ici très nettement, déjà rehaussée de ce vernis sensuel dont le dix-huitième siècle s'est fait une spécialité. On voit aussi Molière s'amuser à doser la prudence et l'audace dans des répliques et des apartés qui donnent, je crois, une bonne idée de sa situation à la cour à cette époque. « Paix, s'écrie Clitidas, se parlant à lui-même. Ne savez-vous pas bien que l'astrologie est une affaire d'Etat, et qu'il ne faut point toucher à cette corde-là ? Je vous l'ai dit plusieurs fois, vous vous émancipez trop, et vous prenez de certaines libertés qui vous joueront un mauvais tour... » Ce rôle de Clitidas pourrait déceler quelque changement chez Molière : moins d'ardeur et d'appels de pied, plus de nonchalance et de promptitude à lâcher sa proie ; l'ironie, fondée sur l'accep-

tation de ce qui est, l'emportant sur la satire, qui refuse d'accepter ; de la fatigue et peut-être une ombre de renoncement lucide.

On ne sait de quel cœur Molière acceptait cette rivalité des machines et de la musique. Les avis diffèrent, suivant les tempéraments. Dans une scène fameuse du *Bourgeois Gentilhomme* la comédie, divertissement suprême, se moque des divertisseurs. Mais Molière ne devait pas être sans inquiétude. Il avait un rival, plus dangereux qu'une mode parce qu'il créait les modes, un rival plus jeune et mieux portant. Deux Jean-Baptiste à la fois, cette vision double ne le faisait pas rire. Molière estimait Lulli, mais comment ne pas redouter ce furieux ambitieux qui se démenait comme un démon, prêt à tout, à sauter sur un clavecin comme à en tirer les sons les plus délicieux, à grimacer de tout son corps comme à briguer un poste de secrétaire du roi ? Lulli, l'omniprésent et l'omnifaisant Chiacheron, c'était la *Commedia* incarnée mais policée au goût du jour, l'acrobate qui conquiert ses lettres de noblesse authentiques, un Molière sans entraves dont la souplesse jamais ne s'ankylose. Le roi lui sourit, le roi le félicite. Molière malade et bientôt mourant, n'étant plus unique, ne se sent plus indispensable.

Mais il fait front avec courage. Les hommes de ce temps étaient des bâtisseurs, des metteurs au point. Ministres, preneurs de villes, faiseurs de comédies, chacun allait son chemin tant qu'il pouvait, partie d'un tout plus réel que lui-même. Comme un Vauban, Molière est un serviteur, imbattable dans son service. Qu'il ait souhaité ou non la servitude du ballet, il tâche d'en tirer le meilleur parti. Et ce parti est admi-

nable. Le ballet présentait pour la comédie ce grand avantage qu'il lui ménageait partout des portes de sortie. Elle pouvait s'échapper, revenir, se relâcher et se reprendre à son gré. Devant aboutir au divertissement comme le feu d'artifice au bouquet, on n'avait pas besoin de lui inventer une fin selon les règles : elle se dénouait au sens propre et s'allait perdre dans la mascarade. Le dénouement comique était difficile parce qu'on exigeait qu'il fût l'arrangement vraisemblable d'une histoire qui ne l'était guère, le retour à la réalité d'une peinture poussée jusqu'à l'irréel. Le ballet est pour la comédie ce qu'est la mort pour la tragédie : le saut dans l'au-delà, l'accomplissement de la trajectoire, l'élan suivi jusqu'au bout, sans retour, sans réaccommodation factice à l'optique du monde. L'absence de séparation entre la comédie et le ballet, l'habitude du spectateur de voir les signes dramatiques se transformer en signes de danse et de musique, permettent à l'auteur une transposition plus complète de son analyse dans le registre du théâtre. C'est ce que Molière fit, et fit excellemment.

Un Turc nommé Soliman, assez petit personnage, avait visité Paris et la Cour. Le roi s'était couvert de diamants afin de l'éblouir. Mais le Turc avait fait la moue. Il en avait vu bien d'autres dans son pays. La mode fut quelque temps aux turqueries. Le chevalier d'Arvieux, qui avait servi d'interprète à Soliman, fit rire Louis XIV et Madame de Montespan en leur contant ses voyages en Orient. Le roi songea qu'une cérémonie turque ferait un très plaisant ballet. Il commanda à d'Arvieux de s'entendre avec les deux Jean-Baptiste afin de monter ce divertissement. Le chevalier alla trouver Molière à Auteuil et les trois

hommes se mirent au travail. Ainsi naquit le *Bourgeois Gentilhomme*.

Le ballet fut donné à Chambord au mois d'octobre 1670. Après la chasse au gros gibier, la chasse au ridicule, beaucoup plus dispendieuse que l'autre : le divertissement, tous frais compris, ne coûta pas moins de quarante-neuf mille livres. On connaît l'anecdote célèbre : le roi n'ayant point ouvert la bouche après la comédie, les courtisans auraient blâmé le *Bourgeois*, disant que Molière baissait beaucoup. Après la représentation suivante, Louis XIV aurait dit à Molière qu'il n'avait rien fait de plus excellent. Ne croyons point trop à l'anecdote et félicitons le roi de son jugement. Molière avait rarement fait mieux que cette œuvre merveilleuse. Et cette fois le succès répondit à la qualité. Représenté au Palais-Royal à partir du 23 novembre, le *Bourgeois Gentilhomme* fit de grosses recettes. Il est vrai qu'il était donné avec tout le divertissement et que Molière n'avait pas joui seul du succès. Le roi avait vivement félicité Lulli qui s'était surpassé dans le personnage du Mufti de la cérémonie turque.

Le *Bourgeois Gentilhomme* est une de ces œuvres où les divers génies d'un homme trouvent leurs justes proportions. Berné comme Pourceaugnac, M. Jourdain l'est en vertu de son caractère, à la différence du Limosin, et sans que le voir duper nous afflige. Comme Harpagon c'est un fou, mais c'est un fou léger, un fou épanoui. L'avarice resserre, raidit, noircit son homme, la vanité déleste le sien de tout le poids de la terre. L'acide comique, dosé par Molière, durcit les sentiments, mais cela tient aux sentiments, car la peinture est toujours vraie. La vanité ridicule aboutit

à l'effet contraire, à proportion justement que la peinture est plus poussée. Molière peut appuyer de toutes ses forces sans crainte de faire mal. D'où vient que le *Bourgeois Gentilhomme*, qui est tout le temps comique, est tout le temps divertissant.

Point d'efforts pénibles pour rendre l'histoire vraisemblable. On est en plein délassement, on n'aurait que faire de ces précautions bonnes pour la comédie sérieuse. Mais délassement pour Molière ne signifie point incohérence. Débarrassé du réalisme il ne songe qu'à la vérité. Chaque scène du *Bourgeois* est une démonstration, merveilleusement juste et gaie, d'un trait de caractère ou de sentiment, réduit aux lignes essentielles. Et ces lignes sont rendues sensibles par des jeux de théâtre qui annoncent les figures du ballet. La transparence est extraordinaire : le sens nous parvient par les sens directement, sans discours.

Le *Bourgeois Gentilhomme* marque le triomphe de la société. L'homme comique de Molière se retranchait de ses semblables par un vain défi à la société. C'est le contraire que fait M. Jourdain. Il aspire à la société de tout son cœur. Au-dessus des bourgeois il y a tout un monde, un monde des sons, des idées, des grâces et des honneurs : M. Jourdain est devant ce monde à la fois comme un enfant et comme un étranger. Il en écorche le langage, d'un accent ridicule, mais en même temps il s'y démène avec les mouvements du nouveau-né. Etranger malgré lui, son comique est adouci par la fraîcheur de ce qui s'éveille. M. Jourdain est toujours émerveillé par ce qui le fait ridicule. M. Jourdain ne souffre pas. M. Jourdain veut se conformer. On ne lui en veut pas, on le protège, on

l'aime un peu. Quand la chasse touche à la fin on lui fait grâce de l'hallali.

De chaque côté de M. Jourdain, au premier plan mais légèrement en retrait, ces deux créations inoubliables : Dorante et Madame Jourdain. Dorante est un Dom Juan atténué qui a recours aux expédients pour payer M. Dimanche. Son impunité étant compensée par ses besoins, il est devenu personnage de comédie, bien qu'il tire encore les ficelles. Déjà engagé dans le dix-huitième siècle, il n'est plus qu'à peine une force, il sera bientôt un caractère. Mais comme sa voix est encore libre et claire, et d'une impertinence tranquille ! Admirable musicien de l'âme, Molière nous a conservé le timbre des voix disparues dans ces comédies qui valent mieux que des « archives de la parole ». Feuilletons le *Bourgeois* et écoutons la voix de Madame Jourdain : phrases brèves, pointues, chantantes et proverbiales. Cette femme carrée, les poings aux hanches, fait un pas en arrière quand son mari fait un pas en avant. Elle se rattache au peuple par ses dictons tandis que M. Jourdain balbutie ses phrases galantes. Chose curieuse, ni Monsieur ni Madame Jourdain ne parlent le langage de leur classe. Leur bourgeoisie est une espèce de corde sur laquelle ils tirent, l'un vers le haut, l'autre vers le bas. Dans le *Bourgeois* on assiste aux mouvements mêmes de la société sous les aspects d'une querelle de ménage. Et ce n'est pas là une métaphore.

Une fée manquait à la naissance de M. Jourdain : la fée qui avait inspiré *Tartuffe* et le *Misanthrope*. Mais tel qu'il est le *Bourgeois* tient sa place au premier rang des œuvres comiques. Chef-d'œuvre de détente, de récréation, il fait un digne pendant à l'*Ecole des*

Femmes, ce chef-d'œuvre de tension. Dans les deux années qui lui restent à vivre, Molière pourra faire aussi bien, il ne fera pas mieux. Il est maître absolu de son métier, un des plus précis et des plus solides que l'on connaisse.

Au cours de sa carrière, au hasard des polémiques, il en a établi ou fait établir la théorie. Deux idées seulement, fortement conçues : une idée du ridicule, une idée de la mise en scène. Le coup de génie de Molière a été de souder ensemble ces idées de façon qu'elles n'en formassent plus qu'une seule. Tout évènement ridicule est un évènement théâtral, tout jeu de scène est une peinture morale. Le ridicule étant à la fois un aspect de la vérité et un jeu de scène, la comédie est le genre le plus propre à représenter les hommes sur le théâtre.

Le ridicule est un aspect de la vérité, c'est la vérité rendue sensible. Dans la *Lettre sur la Comédie de l'Imposteur* on dit que c'est une « forme extérieure et sensible que la providence de la nature a attachée à tout ce qui est déraisonnable ». Voilà qui est clair. Quand nous rions nous percevons l'erreur non point par une idée, mais par des manifestations sensibles, musculaires et autres. Le rire est une sensation de la raison.

Mais comment se fait-il que la vision double, qui déclanche le comique, soit de l'ordre de la raison, du jugement ? Par exemple : un observateur a remarqué l'incohérence d'un de ses semblables. Un jour il l'entend citer Sénèque, avec éloges, sur la colère, un autre jour il le voit succomber à cette passion. Ce sont là de ces observations qui forment en s'accumulant la connaissance des hommes. Disséminées dans le temps,

cachées les unes aux autres par les ondulations de la vie, ces attitudes incohérentes perdent beaucoup de la vivacité de leur opposition. Mais il suffit que notre observateur se souvienne, ramasse ses observations en un seul acte de pensée pour que l'incohérence s'accroisse et devienne comique, puisqu'elle lui donne du même homme deux images incompatibles. Il se souvient et forme un jugement, et c'est ce jugement qui fait le ridicule de la conduite observée. Il faut donc que l'observateur, afin de rendre sensible le ridicule, rende sensible son jugement lui-même tel qu'il est, avec la forme logique qui lui est propre. Il placera l'accès de colère du philosophe immédiatement après l'énoncé pompeux de la théorie contre la colère, afin de rapprocher les événements dans la réalité comme il les a rapprochés dans sa mémoire. Mais cela ne suffit pas encore : il établira un lien plus étroit, logique, entre la théorie contre la colère et la colère : le philosophe s'emportera parce qu'on méprise sa profession qui est d'enseigner le mépris de l'emportement. Toutes les conditions de l'événement comique seront réunies : la préparation qui éveille notre intérêt et rend l'événement réel (profession de foi pompeuse du philosophe), la dérisoire colère qui provoque la glissade du rire ; et ce sera la scène du maître de philosophie dans le *Bourgeois Gentilhomme*. Remarquez que cette scène est la projection du jugement de l'observateur. Le rapport ridicule de cause à effet est une opération de l'esprit qui s'insère dans le réel pour lui donner, si je puis ainsi dire, la forme de la raison.

Mais ce jugement animé se trouve être une action, et une action de théâtre dont les caractères sont par-

ticulièrement conformes à l'optique de la scène. L'acte de pensée, qui a rassemblé en une sorte de raisonnement absurde les diverses attitudes d'un homme, a composé du même coup un jeu de scène. L'action poétique n'est pas seulement copie fidèle de l'apparence : c'est à sa signification, aux percées morales qu'elle découvre qu'elle doit sa rondeur, sa masse, son intérêt. Mais l'action de théâtre n'est point soutenue, comme l'action du roman, par l'analyse et par les libertés du récit. Elle ne tire que d'elle-même sa signification et sa portée. Il lui faut s'expliquer dans le moment même où elle s'accomplit. La mise en scène d'un jugement, et d'un jugement qui provoque le rire pour les raisons que nous savons, est donc théâtrale au plus haut degré.

Molière appliqua ce procédé à la peinture des caractères et des passions. Son art est une imitation critique, où la signification des actes nous est immédiatement donnée, une pure transparence au vrai et au faux. C'est la mise au théâtre du chapitre des *Faux Raisonnements* de la *Logique* de Port-Royal. Gardons-nous cependant de confondre Molière avec les fabricants de modèles mécaniques qui nous présentent sur la scène de simples illustrations de leurs théories. Rapportés au vrai et au faux, les personnages de Molière ne sont pas des « exemples ». Ce sont des êtres vivants qui se sont imposés à Molière — nous l'avons vu à propos des *Fâcheux* — avec toute la violence d'un choc. Et leur mise en jugement, qui ne fait qu'un avec leur mise en scène, est comme une vengeance de l'homme traqué. Les personnages de Molière font partie de la vie de Molière, formes successives qu'il a revêtues pour se défendre ou pour attaquer.

D'où cet air de réalité qui achève la comédie. M. Bergson a remarqué profondément que le moindre mot d'esprit est un jeu de scène ébauché. Et pour cause. Observez un homme drôle : il n'a jamais l'air de composer ses traits ; il a l'air de se laisser surprendre par eux. Subterfuge nécessaire. Tout l'effet comique résulte en fin de compte de cette pasquinade de la pensée qui revêt le déguisement du réel, afin de se donner un alibi dont la découverte entraîne le rire. Mais il n'y a de grande comédie que lorsque l'auteur a vécu sérieusement sa surprise, lorsqu'il a vu la caricature dans les choses, lorsque l'alibi a été pour lui, ne fût-ce qu'un moment, réel.

Toutes ces remarques reviennent à dire — pourvu qu'on s'entende bien sur les mots — que Molière est avant tout un metteur en scène prodigieux. On sait qu'il prend son bien où il le trouve. Ce qui l'intéresse, ce n'est pas le contenu, le sujet, ce sont les rapports moraux et scéniques. En ce siècle mathématicien les relations seules importent. Un sujet repris, resserré, accommodé à une optique et rendu transparent paraît plus original que l'invention des idées et même du langage. Loin d'être blasé le public aime à retrouver, dans un état de perfection, les plaisanteries et les cabrioles traditionnelles, et les idées, les effets portent mieux quand ils sont familiers. Aristophane, les Latins, les fabliaux, les farceurs, les conteurs de France et d'Italie, Rabelais, Boccace, Cervantès forment un répertoire inépuisable et quelquefois un banc d'essai précieux. Molière s'est cultivé comme un excellent spécialiste le doit faire. Une mémoire vigilante, des livres sous la main, une habitude de régisseur, voilà pour les sujets. Le travail important commence à

la mise en scène. Dès ce moment-là, l'auteur, le régisseur et l'acteur ne font plus qu'un. Les comédiens d'abord : à chacun son rôle suivant ses talents, son physique, ses difformités, les sentiments qu'il inspire à Molière. Le choix des acteurs fait partie de la création de l'œuvre, le parfait contrôle de Molière sur ses camarades facilite la composition des personnages. Les idées scéniques ne sont, on l'a vu, que des idées critiques mises au point.

Mais il ne suffit pas de les communiquer telles quelles au public. L'action théâtrale ne doit pas seulement s'expliquer au moment même où elle s'exprime ; elle doit en outre se rendre sensible aux spectateurs et si j'ose ainsi dire se faire remarquer. On dit souvent que le théâtre ne dispose que de peu de temps et qu'il doit frapper fort. C'est là une demi-vérité. Si l'on remarque que chaque pièce répète un grand nombre de fois les mêmes effets, on s'apercevra que le théâtre dispose de beaucoup plus de temps qu'on ne pense. Ce qu'il faut, c'est que l'effet scénique soit complètement « sorti », complètement achevé du premier coup, sans hésitations, sans bavures ; mais une fois qu'il est sorti il lui faut se répéter et en quelque sorte rebondir sur lui-même afin, comme on dit, de passer la rampe. L'art de la répétition est un des secrets du génie de Molière.

Prenez la fameuse tirade de Cléante :

Les bons et vrais dévôts qu'on doit suivre à la trace,
 Ne sont pas ceux aussi qui font tant de grimace.
 Hé quoi ? Vous ne ferez nulle distinction
 Entre l'hypocrisie et la dévotion ?
 Vous les voulez traiter d'un semblable langage,
 Et rendre même honneur au masque qu'au visage,

Egaler l'artifice à la sincérité,
 Confondre l'apparence avec la vérité,
 Estimer le fantôme autant que la personne,
 Et la fausse monnaie à l'égal de la bonne ?

Des commentateurs ont vu dans cette répétition le signe des scrupules de Molière, qui aurait voulu s'exprimer clairement sur un point délicat. Il a simplement voulu s'exprimer, se faire entendre, par un procédé commun à l'éloquence et au théâtre. On connaît la délicieuse scène du balcon dans l'*Ecole des Femmes*. Il est amusant d'en chercher la première ébauche, ou une des premières ébauches, dans une nouvelle de Scarron intitulée la *Précaution Inutile* : « En achevant ces paroles, les deux Cavaliers firent chacun une révérence à l'Espagnole, qui ne leur coûta pas peu de peine à conduire à bonne fin. Sur tout, Dom Père fit la sienne avec une telle contention de tout son corps qu'il se pensa donner un tour de reins. La Dame du Balcon leur en fit une qui n'était point mauvaise, sur laquelle Dom Père et son compagnon renchérirent de deux autres. » De ce passage, Molière a retenu ces mouvements ébauchés des révérences qui s'appellent les unes les autres pour monter son mécanisme de répétition :

Un jeune homme bien fait, qui, rencontrant ma vue,
 D'une humble révérence aussitôt me salue :
 Moi pour ne point manquer à la civilité,
 Je fis la révérence aussi de mon côté.
 Soudain il me refait une autre révérence :
 Moi, j'en refais de même une autre en diligence ;
 Et lui d'une troisième aussitôt repartant,
 D'une troisième aussi j'y repars à l'instant.

Un grand nombre de dialogues de Molière sont ainsi des répétitions de forme habilement variées destinées à imprimer l'idée scénique dans la mémoire des spectateurs. C'est le rôle de ces innombrables « il est vrai », « cela va sans dire », « on ne peut mieux parler », qui soutiennent la répétition développée de l'interlocuteur et lui servent de tremplins.

Car l'effet se développe en se répétant. Il y a plus à l'arrivée qu'au départ. Quand Dorine, dans la fameuse scène du « pauvre homme », dit à Orgon qu'elle va annoncer à Elmire la part qu'il prend à la maladie de sa femme, le caractère d'Orgon a été « démontré » par les répliques précédentes, qui renchérisaient l'une sur l'autre jusqu'au point final. Presque toujours, le caractère ou le sentiment à démontrer est en quelque sorte statique : je veux dire qu'il est fixé une fois pour toutes, qu'il n'évolue pas, d'où vient qu'il se répète en s'affirmant ; mais la répétition fait l'effet d'un verre grossissant qui le rend complètement, indéniablement visible. Ce procédé d'analyse comique est renforcé par le rythme du dialogue, dont la coupe est extrêmement variée, mais qui consiste toujours en ceci, que les répliques se partagent l'idée comme les différents pas se partagent le thème d'un ballet. La tirade d'Agnès est un dialogue de révérences. L'art de Molière, ici, consiste à mesurer, avec une oreille de régisseur, la juste durée de chaque développement rythmique. Une scène de Molière est à la fois une danse et une démonstration.

Un jugement précis, simplifié mais d'autant plus théâtral, un art de la composition scénique aussi rigoureux que le jugement, les heureuses dispositions du public qui se contente d'une humanité peu com-

plexe et saisie dans ses traits essentiels, voilà les pièces démontables du métier de Molière. Le reste échappe à l'analyse. Molière est un prodigieux imitateur, non pas seulement des caractères, ou comme on dit du « général », mais des individus rencontrés, de leur son fondamental, de leur manière indéfinissable. Et non pas seulement des individus mais de leur passé. Imiter à la façon de Molière, ce n'est pas surtout créer des types, c'est-à-dire des individus représentant un grand nombre d'individus contemporains : c'est rendre sensible dans un individu toutes les générations qui l'ont formé, c'est lui faire une voix ramassée de toutes les voix de son histoire. Les dictons de Madame Jourdain sont symboliques : tout dans le sens et dans le son des répliques de Molière est proverbial. Pour faire un Molière il faut bien plus qu'un génie critique et dramatique : il faut la tradition d'un peuple qui se condense dans chaque parole, dans chaque geste inventé. Et c'est par là qu'il se dérobe aux définitions, que son art si logique retient la mystérieuse et pure présence de la vie.

Ce qu'on ne saura jamais, et ce qu'on eût tant aimé savoir, c'est si Molière avait assez de vanité pour jouir de son génie. Quand il ménageait de si ingénieuses sorties à Harpagon et à Argan — l'un pour son argent, l'autre pour son ventre —, quand il tirait si bien partie de la petite Louison, quand il mettait au point un jeu de scène de telle manière qu'il unissait la réalité de l'action et l'évidence de l'intelligible, oubliait-il Armande, Lulli, son mal et la triste figure du monde ? La légende ne retient point cet espoir. Le Molière de 1670, raconté par ses amis et pas trop déformé par ses ennemis dans l'*Elo-*

mire Hypochondre, c'est le Molière d'Auteuil, qui ressemble par plusieurs traits à celui que nous connaissons : la méditation, la tristesse et la verve alternées, le silence, la sagesse arrangeante et fine. Mais, s'il parle peu, il tousse chaque jour davantage. Le vigoureux artisan est affaibli et comme atténué par la maladie.

C'est environ l'époque où Baron lui revient pour jouer l'Amour dans *Psyché*. *Psyché*, c'était Armande vêtue de toile d'or, de dentelles et d'argent fin. On juge si leur duo, leur élégance, la beauté de Baron et leurs murmures précieux firent parler. Cette rencontre eut lieu dans la grande salle des machines du Palais des Tuileries au début de 1671. Corneille, qui avait écrit la plus grande partie de la pièce, ne fut pas insensible aux charmes de Mademoiselle Molière. Ce n'est pas sans une certaine ironie respectueuse que nous retrouvons Corneille au Palais-Royal. Ce rapprochement était une suite logique de la brouille de Molière et de Racine. Les choses du monde s'arrangent comme dans une comédie. Corneille n'était point le tragique fait pour Molière qui d'ailleurs n'en recueillit point les plus beaux éclats. *Attila*, *Tite et Bérénice* joués sur la scène comique dispensent de commentaires. Du moins le père de *Cinna* retrouva-t-il sa verve précieuse et naïve pour chanter délicieusement la jalousie et les tâtonnements du premier amour.

Baron n'était point homme à refuser aucune bonne fortune. Il faut croire que l'attendrissement qu'on prête à Armande est une invention, ou que Molière éprouvait cette lassitude de soi qui décharge les autres de nos soins et de notre jalousie, car le berger devenu grand ne quitta plus son maître jusqu'à la mort de

celui-ci. Molière semble même s'être appliqué à proposer à Baron de jolis modèles de sagesse pratique et quotidienne. Un jour il couvre de bienfaits le vieux comédien Mondorge et fait collaborer Baron à sa bonté. Une autre fois, Boileau, La Fontaine, Chapelle ayant voulu s'aller noyer après avoir bu plus que de raison, Molière les fait patienter jusqu'au lendemain en leur représentant que ces choses-là doivent se faire de sang-froid et en pleine connaissance de cause, ce qui constitue à la fois un bon service et une charmante raillerie de la volonté. Molière reçoit Bernier, d'autres amis, des étrangers. On vient le voir, on aime à l'entretenir, à le consulter. Il est parvenu à ce point de la connaissance des hommes où le conseil pratique est aussi ferme que s'il s'appuyait sur des textes de loi. Une sorte d'avoué du cœur et de la conduite : tel nous apparaît Molière à la fin de ses jours.

Et pendant ce temps le métier allait son train. Le Palais-Royal subissait de grandes transformations. On y refaisait le dedans pour y disposer une machinerie plus perfectionnée. On voulait y représenter *Psyché* avec tout son appareil. Du 24 juillet au 25 octobre les représentations de la comédie ballet rapportèrent trente-trois mille livres de recette. Le spectacle enchantait la ville. Parmi les nouveautés dignes de remarque, signalons que les « musiciens » chantaient mêlés aux comédiens, à visage découvert. Jusque-là ils avaient exigé d'être enfermés et cachés dans des loges grillées afin de marquer les distances. Pendant qu'on transformait le théâtre, Molière avait donné, le 24 mai, une farce imitée de Térence, dont le succès n'avait pas été très grand. Les *Fourberies de Scapin* révèlent un Molière toujours tourné vers la comédie

latine et la farce gauloise, faute de temps, sans doute, pour travailler un sujet selon sa formule, mais peut-être aussi parce qu'à ce moment-là il est plus sûr de ses effets quand il exploite les effets traditionnels.

Le 1^{er} décembre 1671, fut reçue à Saint-Germain la nouvelle duchesse d'Orléans qui remplaçait l'amicale protectrice de Molière. Le roi voulut lui donner le spectacle d'un grand ballet composé des plus belles parties des ballets précédents. Molière y joignit une *Pastorale* et, suivant sa coutume, une comédie. La *comtesse d'Escarbagnac* est une ébauche, une sorte de crayon balzacien qui annonce la comédie cynique du dix-huitième siècle, plus nettement encore que le *Dorante du Bourgeois*. C'est une œuvre du Molière peintre et imitateur qui ne prend point la responsabilité du monde dont il fait la caricature. Restés à Saint-Germain jusqu'au 7 décembre, les comédiens du Palais-Royal y revinrent le 9 février. Le 17, Molière ne tint pas ses rôles dans le divertissement du *Ballet des Ballets*. Il avait été brusquement rappelé à Paris où Madeleine Béjart venait de mourir.

Elle avait eu le temps de composer sa fin. Elle avait fait venir un prêtre. Elle avait eu tous les remords d'usage en ce temps-là, principalement chez les comédiens, et qui étaient pour ainsi dire rituels. Elle avait aussi fondé des messes à perpétuité. Molière suivit son corps à Saint-Germain-l'Auxerrois et puis à l'église Saint-Paul, où Madeleine avait demandé à être inhumée. Les pensées, les images, les souvenirs de Molière durant ce trajet, on pourrait les deviner sans trop de peine, mais nous nous garderons de saisir cette excellente occasion de faire du roman à bon marché. Rappelons seulement que c'était un

homme malade, très malade, un homme mourant qui suivait une morte, et que cette morte avait été mêlée, presque autant que lui-même, à sa carrière, à son existence la plus privée.

Peu de temps avant la mort de Madeleine, Molière avait distribué les rôles des *Femmes Savantes*. Il en avait obtenu le privilège dès la fin de 1670 et le projet de la pièce remontait peut-être à 1668. Deux jours avant la première représentation, Molière fit une annonce où il pria les spectateurs de ne point voir, dans les *Femmes Savantes*, d'attaques personnelles contre l'un ou l'autre de ses contemporains. C'était une manière agréable d'éveiller la curiosité du public. Les recettes, au début surtout, furent bonnes, la première rapporta mille sept cent trente-cinq livres. On se réjouit d'entendre deux poèmes de l'abbé Cotin récités tout crus par Trissotin, et de voir sur la scène la fameuse bataille qui avait mis aux prises Cotin et Ménage, chez Mademoiselle de Montpensier. Les vers bien rythmés avaient une portée remarquable. On retrouvait avec plaisir la vieille manière de Molière ; une heureuse alliance de la verve des *Précieuses* et du fini poétique de *Tartuffe*.

Dans les *Femmes Savantes* Molière renoue l'alliance du vrai et du bien, du faux et du mal, alliance qui lui tenait à cœur et que sa lucidité, et sa fatigue, sans cesse rompaient ou menaçaient de rompre. C'est un de ces sujets heureux, point compromettants, où l'auteur peut sans mauvaise foi flatter le goût de sécurité morale des spectateurs. Nous sommes loin du comique aigu et tendu de l'*Ecole des Femmes*, des pointes audacieuses du *Tartuffe*, de *Dom Juan*, de l'ambiguïté du *Misanthrope*, mais nous sommes pour-

tant dans la haute comédie. La pièce est composée comme *Tartuffe* : intérieur de bourgeoisie aisée, air de réalité qui rapproche la scène du spectateur, folie régnante exploitée par un intrigant, et finalement triomphe de la droiture et du bon sens. Mais l'intrigue est adoucie et détendue. La science y tient le rôle que tenait la religion dans *Tartuffe*, l'amour dans *l'Ecole* : sujet moins grave, moins dur, plus modeste ; et l'impunité de Trissotin ne nous fait jamais frémir. Il n'est que de chercher pourquoi le subterfuge du dénouement n'eût pas été possible dans *Tartuffe* pour mesurer la différence.

Il y a dans cette comédie deux thèmes entrelacés qu'on distingue l'un de l'autre à l'œil nu, tous les deux tirés des *Précieuses* et approfondis. C'est d'abord une reprise de l'attaque des hommes « vraiment nus » contre lesquels les *Précieuses*, et maintenant les *Savantes*, ne veulent point coucher. Thème cher à Molière, que son tempérament maintenait chez lui à l'état d'indignation pour ainsi dire. Ici la charge est sévère. Frappées sans arrêt et sans pitié, aucune des trois savantes ne l'est autant qu'Armande. Aujourd'hui nous dirions qu'Armande est un cas de sublimation manquée. Sans rien vouloir déboursier, étant au ciel, elle ne veut rien perdre de ses profits terrestres. Aussi n'est-elle point folle comme sa mère et sa sœur. Tout le temps corrigée non seulement par le public, mais par Henriette et par Clitandre, il faut qu'elle le sache et qu'elle en souffre. C'est dans des vengeances de cette sorte, et non pas dans les tirades gnomiques, qu'il faut chercher la morale de Molière. Morale des honnêtes gens, a-t-on dit, ou morale de la nature. Peut-être, mais surtout morale de la vérité. Molière

est un des rares esprits — rares dans tous les temps — que l'erreur indigné. On a vu que la difficulté pour lui commençait lorsque la société, qui collaborait à son œuvre, n'apercevait point l'erreur où il la voyait. ou lorsque lui-même n'en n'avait pas une vue nette. Mais ici la conscience du public et sa propre colère, faisant cause commune, donnent à la peinture beaucoup de relief et d'éclat. Le personnage d'Armande est un frappant exemple de la façon dont un portrait d'âme un peu subtil peut être dessiné à grands traits simples de théâtre.

L'autre thème des *Femmes Savantes* est une satire de la vie littéraire. Avec un tact admirable Molière n'en a pas fait le sujet central. L'écrivain est un mauvais sujet de comédie, il faut l'aller frapper dans les manies de la société des Lettres, et mieux encore dans son influence sur les sots. Les *Femmes Savantes* sont la satire du *salon* ; c'est la comédie de salon qui se réfléchit sur elle-même et se juge. On a dit que c'était déjà un cercle du dix-huitième siècle. Je crois que les salons de tous les temps présentent les mêmes ridicules : importance exagérée accordée aux « intellectuels » qui y font la loi, boulimie du savoir chez les dames qui en font partie, perte du sens de la relativité. Molière liquide un passé de querelles et surtout venge la comédie et le comédien. Vengeance littéraire dont la portée ne fait plus question. La comédie a conquis ses droits et simplement les fait valoir.

En faisant du père des *Précieuses* le mari de Philaminte Molière a transformé une satire sociale en comédie de mœurs. La folie de Philaminte est d'une espèce particulière : c'est la folie d'une femme appelée à tenir le rôle de son mari, moins peut-être par goût

que par les défaites constantes de celui-ci. Cas de déséquilibre social qui retentit sur le moral et le désunit. Cette œuvre est moins la comédie des femmes savantes que la comédie des femmes sans hommes. Œuvre brillante, admirablement composée, c'est le testament comique de Molière. La poésie, la vision y tiennent moins de place que dans quelques-unes de ses autres comédies ; on y parle beaucoup et les discours ne sont pas le meilleur de Molière ; mais à cause de cela il s'y explique mieux, et c'est peut-être, de toutes ses œuvres celle dont on a tiré le plus grand nombre de proverbes.

On reproche à Molière d'avoir appuyé son humanisme sur des sentiments bourgeois assez bornés. La plate-forme d'où ses sages disent leur fait à la science, à l'amour, à la religion paraît dérisoire à tous les gens qui vivent d'aimer, de connaître ou de croire. On lui reproche de nous dépouiller de toutes les valeurs précieuses pour ne nous laisser que quelques dictons. Ces reproches sont fondés dans la mesure où l'on répète les sentences de Molière sans tenir compte de la façon dont il les a conçues, ni des conditions de son métier. Il y a un drame de la sagesse et une satisfaction de la sagesse qu'il importe de ne point confondre. Henriette n'est pas une jeune fille que Molière a possédée et dont il nous peint béatement les charmes ; c'est une jeune fille qu'il aurait voulu rencontrer et qu'il n'a possédée qu'en rêve. Cet Ariste n'a pas trouvé de Léonor, et Célimène ne vaut pas Agnès. Songez aussi que l'éthique d'une famille bourgeoise était alors quelque chose de plus sérieux, de plus solide, de plus épuré, de plus conforme au vrai que les valeurs du monde, et qu'une telle famille était pour Molière

un idéal dont il n'avait réalisé, à peu près, que les apparences. Considérez enfin qu'un homme capable de concevoir les maximes de la sagesse, ou même du simple bon sens, dans les tourmentes, dans les détresses du cœur et des sens, dans la défaite et le renoncement, fait preuve d'une trempe bien rare. De plus grandes élévations sont aussi de plus grandes consolations. Il est naturel de vouloir donner le plus grand prix à sa souffrance. Juger sa propre passion à la Clitandre, voire à la Chrysale, cela peut être héroïque. Que ceux qui en doutent s'y essayent honnêtement.

On a vu que les conditions de son métier faisaient une obligation à Molière de penser et de voir avec netteté. Tous les sentiments problématiques, tous les sentiments en opposition à la société ou seulement en formation devaient être ramenés, afin de passer la rampe, à des sentiments connus, classés, en un mot *visibles*. D'où le choix, parmi les sentiments à combattre, des sentiments manqués ou faux, afin de les mettre en contraste avec des sentiments reconnus pour vrais. Mais ces derniers se trouvent associés, le plus souvent, à des représentations traditionnelles, d'autant que les souvenirs unissent la réalité du vécu à la pureté de l'idée. D'où la tendance de la comédie à chercher derrière elle ses points d'appui. Etant à la fois image et jugement, la comédie est conservatrice par les lois de sa structure, qu'elle le soit à la façon de Molière ou à la façon d'Aristophane.

Quand nous considérons le dix-septième siècle, je crois que nous sommes souvent victimes d'une illusion d'optique. Nous confondons les différentes époques, nous le jugeons un alors qu'il était multiple, nous le voyons immobile alors qu'il a évolué, comme

Alceste, et à peu près de la même manière. Il avait commencé par croire à l'amélioration de l'homme, ou du moins à son élévation par les actions conjointes de la raison et de la volonté. L'humanité de Descartes, de Corneille, de Poussin, de Port-Royal est une humanité qui se veut et se construit. L'idéal est pour elle l'achèvement et comme la fine pointe de la réalité. Cependant la connaissance de l'homme comme il est, dans son désordre et son automatisme, force l'attention de ceux qui le veulent réformer : par l'anarchie publique ; par le contraste entre le vœu pur de la religion et l'égoïsme humain ; par Pascal qui confond l'humanité sans Dieu avec l'humanité de Montaigne ; par la réflexion sur eux-mêmes des esprits à la fois excités et éclairés par l'idéal de raison qui les anime. Ainsi vient à s'accuser, au contact des faits, et par le mûrissement de la raison elle-même, l'abîme qui sépare la raison de la réalité : celle-ci soumise à des forces aveugles, celle-là forme peu à peu vidée de sa substance et qui va rejoindre les formes magnifiques que la grammaire et la poétique avaient construites à son image. Vers le tournant du siècle on voit partout cette confrontation d'une raison et d'une réalité qui ne se compénérent point, qui restent comme en suspens l'une devant l'autre.

La vie de Molière coïncide avec cette évolution. C'est d'abord un homme du métier qui entre joyeusement, avidement dans sa carrière, qui entend mener sa fortune avec honnêteté et habileté. Avec ses tréteaux, ses comédiens et sa gloire, il introduit dans la haute poésie l'humanité nue et boueuse, le fond sans apprêt, l'envers du décor. Mais il respire l'air de son temps. Il a son art et sa vie à édifier. Il s'emploie à

ordonner ce désordre, à tirer l'homme de sa bassesse, en un mot à l'ennoblir par la comédie, comme Corneille par la tragédie, comme Descartes par la méditation philosophique. La tâche n'est pas petite. Descartes et Corneille voyaient la raison dans les choses. Molière, comme Pascal, ne l'y voit pas. Et comme il est privé du recours à Dieu, il ne conçoit point de vérité derrière l'apparence. Ce qui est vrai c'est l'homme comme il est et ce n'est pas un beau spectacle. Mais cette réalité, cette vérité sans noblesse, aura l'air fausse grâce au subterfuge comique : la raison, exclue du réel, prête sa forme au réel afin d'en dénoncer l'incohérence. En découvrant l'absurdité des actions humaines, on fera croire que le vrai est autre chose que ce qui se passe sous nos yeux. Mais où est-il ? Molière s'indigne, ses raisonneurs parlent, mais la raison n'apparaît que sous le déguisement des choses. La peinture des déformations devient la peinture par la déformation.

Et pourtant Molière aima la sagesse et la raison, Alceste en fait foi. Sa simple et noble idée d'hygiène morale, il eut le grand mérite de la concevoir et de la défendre en dépit de son passé, de son milieu, des malentendus auxquels il s'exposait. Il y avait deux hommes en lui : un bourgeois prudent quoique passionné, raisonnable quoique bousculé, dans les moments de vigueur et de confiance ; un cynique lucide et d'une amertume étouffée dans les moments de fatigue et de désespoir. Mais il n'aimait pas le cynisme. Il n'aimait pas le désespoir. Un fond de vigueur lui rendait la souffrance plus intolérable qu'à un autre, Et jamais son jugement ne céda. Cet homme plein d'humeur et d'impatience ne se laissa jamais duper

par lui-même. Toutes les fois que nous voulons, en nous changeant nous-mêmes, changer quelque chose dans le monde, toutes les fois que, n'ayant plus rien à perdre, nous parions sur nos passions, toutes les fois que nous faisons l'aveugle pour obtenir plus de lumière, Molière nous gêne, nous paralyse, et nous choisissons de dire qu'il nous rapetisse. Mais sa méthode est incomparable pour déceler les faux progrès, les fausses révolutions, pour dénoncer l'attachement à tout prix à soi-même, pour révéler ce qu'il y a d'inchangeable dans l'homme intérieur et dans l'homme social. Je doute que le plus délicat, le plus subtil, arrive à se connaître parfaitement sans le secours de Molière. S'il fallait résumer son enseignement je dirais qu'il enseigne l'art incroyablement difficile de se voir malgré soi. De telles lumières sont bien autre chose, et d'une bien autre qualité que cette morale du juste milieu dont on nous rebat les oreilles. La morale de Molière ne pourrait à aucun titre former un humanisme complet ; mais aucun humanisme jamais, ne sera complet sans Molière.

Cette vie menée si bravement devait finir dans les difficultés moroses. Au mois de mars 1672, Lulli lui porta un coup terrible en obtenant le monopole de la musique et des ballets pour son Académie. Les dépenses faites peu de temps auparavant afin d'aménager la salle du Palais-Royal devenaient inutiles. La troupe, étant donné la vogue des ballets, perdait l'espoir de bénéfices considérables. Mais le trait était particulièrement dur, venant du roi. Quoique Louis XIV, après *Britannicus* et les *Amants Magnifiques*, eût renoncé à la danse, le spectacle des ballets l'enchantait toujours. Le privilège de Lulli privait

Molière d'un de ses plus sûrs moyens de plaire. Il ne paraît pas exact que le roi ait montré moins de plaisir aux comédies de Molière, mais en accédant au désir de Lulli il semblait céder à un plaisir plus grand. « Dans les conseils de la monarchie, écrit Fustel de Coulanges, Colbert représentait les aspirations de l'opinion publique, le besoin d'ordre et l'amour du travail ; Louvois représentait les aspirations qui sont assez naturelles à la royauté, le besoin d'éclat, de grandeur, de gloire. Louis XIV, après avoir balancé quelques années entre ces deux hommes, pencha vers Louvois. » Nous serait-il permis de retrouver ce balancement du roi dans les spectacles et les plaisirs, de reprendre le parallèle entre un Molière amoureux de l'ordre, du redressement, du travail et un Lulli qui sacrifiait tout à l'éclat et à la gloire ? Les dates correspondraient assez bien. Evidemment, Molière eût sans discuter joué le rôle de Lulli, mais ce dernier, en plus de tous ses avantages, avait le génie du plaisir éclatant et léger qui ne force jamais la réflexion.

Par leurs protestations, les comédiens du Palais-Royal obtinrent une permission de douze violons et de six chanteurs. Dans ce maigre équipage ils ne pouvaient songer à donner à la cour la comédie-ballet du *Malade Imaginaire*. Elle fut représentée au Palais Royal le 10 février 1673, avec succès, quoique le divertissement eût été réduit à des dimensions modestes. Lulli avait fait valoir ses droits.

Molière jouant le *Malade* et mourant presque sur la scène, un symbole si extraordinaire semble autoriser toutes les licences de l'imagination. Mais justement parce que le symbole est trop tentant, il faut s'en

défendre, opérer le même redressement que Molière, faire rentrer le *Malade Imaginaire* dans les cadres de la comédie. La comédie était pour lui bien plus qu'une discipline, elle était une expression, la seule véritable et complète expression de soi. Il ne se concevait et ne se percevait que dans la mesure où il avait trouvé la formule comique de ses sentiments. Cela ne veut point dire qu'il ne fût capable de se sentir différemment, de pressentir les autres directions qu'aurait pu prendre son élan vital, mais l'invention comique était pour lui ce qu'est le raisonnement pour le logicien, l'effusion pour le lyrique : l'achèvement, l'explication de ses tendances. Mais Molière était malade et Argan ne l'est point ? Sans doute, mais ce qui comporte le jugement comique, ce n'est pas l'état réel du malade, ce sont les effets de l'attachement éperdu au salut corporel. Un malade, sur une scène comique, ne peut être qu'imaginaire, mais la crainte de la mort, l'enlèvement dans la passion de se raccrocher à la vie ne le sont pas. Il est peu douteux que Molière ait connu cette passion, ait commencé de lui céder. Le coup de frein, le redressement et la correction comique ont ici la même signification que dans le *Misanthrope* : c'est bien moins pour faire son métier que pour se voir et s'exprimer dans le langage qui est le sien que Molière conçoit Argan.

Molière est ici tout proche de Montaigne. De même son scepticisme à l'égard de la science médicale ressemble beaucoup au scepticisme de Montaigne à l'égard de la science rationnelle. Depuis longtemps déjà il avait vu tout le parti que la comédie pouvait tirer de la médecine et des médecins. Très bien renseigné par ce Mauvillain pour le fils duquel il demandait

une grâce dans le troisième placet du *Tartuffe*, il savait qu'une grande partie de la Faculté refusait de reconnaître les découvertes récentes de la physiologie, notamment la circulation du sang. Il avait devant les yeux les médecins de la famille royale, et l'on sait que les médecins des familles royales ne sont pas toujours choisis parmi les meilleurs. *Dom Juan*, *l'Amour Médecin*, *Le Médecin malgré lui*, *M. de Pourceaugnac* se font l'écho d'entretiens plaisants entre un médecin intelligent et un patient plein d'impatience. La maladie de Molière était de celles qui ne pardonnent guère, ce qui était fait pour confirmer dans son scepticisme un homme qui ne croyait pas, ou qui ne croyait plus à la volonté. Il savait en outre que le médecin, comme le cocu, fait rire à coup sûr.

La mort de son second fils, âgé d'un mois, en octobre 1672, n'avait pas été pour lui rendre confiance dans l'art de la médecine. De ce que Molière avait eu un enfant à cette époque, on en a conclu qu'il s'était réconcilié avec sa femme. Il faudrait d'abord prouver qu'il vivait séparé de corps avant ce rapprochement. Un enfant peut naître dans un ménage désuni, et d'ailleurs les désunions totales sont aussi rares que les unions totales : une suite de brouilles et de raccommodements, de froideurs et d'attendrissements, le jeu des sens, les surprises de la passion, les distractions de l'habitude, cela ressemble plus à la vie que cet « enchaînement » de théâtre qu'on a imaginé après coup. Armande avait fait souffrir Molière, Molière avait fait souffrir Armande, le mur entre eux n'avait point disparu, mais l'habitude fait bien des brèches et à force de vivre à côté l'un de l'autre, on finit par éprouver les effets de l'union que l'on figure. Grima-

rest, qui semble assez exact toutes les fois qu'il met Baron en scène, nous montre Molière proche d'Armande et lui ouvrant son cœur comme à une vieille amie, ou du moins comme à une vieille habituée de sa vie.

Frappé par le succès de Lulli, harcelé par la maladie, par la fatigue, par l'impossibilité de se détendre et de se laisser vivre, Molière, alors, semble avoir connu une sorte de désespoir. Le 17 février, comme il donnait les signes d'une grande lassitude, il dit à sa femme et à Baron : « Tant que ma vie a été mêlée également de douleur et de plaisir, je me suis cru heureux ; mais aujourd'hui que je suis accablé de peines sans pouvoir compter sur aucuns moments de satisfaction et de douceur, je vois bien qu'il me faut quitter la partie ; je ne puis plus tenir contre les douleurs et les déplaisirs, qui ne me donnent pas un instant de relâche. » Armande et Baron le prièrent de renoncer au théâtre pour ce jour-là. « Comment voulez-vous que je fasse, répondit-il, il y a cinquante pauvres ouvriers, qui n'ont que leur journée pour vivre ; que feront-ils si l'on ne joue pas ? Je me reprocherais d'avoir négligé de leur donner du pain un seul jour, le pouvant faire absolument. »

Ayant dit aux Comédiens de se tenir prêts à quatre heures exactement, sans quoi il ne jouerait pas et il leur faudrait rendre l'argent, Molière put tenir jusqu'au bout le rôle d'Argan. Jusqu'au bout il put faire rire des sottises d'un homme que son salut affole. Mais dans la cérémonie du *Malade Imaginaire*, en prononçant le *Juro*, il fut pris d'une convulsion qu'il dissimula sous un rire forcé.

« Quand la pièce fut finie, rapporte Grimarest, il prit sa robe de chambre, et fut dans la loge de Baron,

et il lui demanda ce que l'on disait de sa pièce. M. Baron lui répondit que ses ouvrages avaient toujours une heureuse réussite à les examiner de près, et que plus on les représentait, plus on les goûtait. « Mais, ajouta-t-il, vous me paraissez plus mal que tantôt. » « Cela est vrai », lui répondit Molière, « j'ai un froid qui me tue ». Baron après lui avoir touché les mains, qu'il trouva de glace, les lui mit dans son manchon, pour les réchauffer ; il envoya chercher ses porteurs pour le porter promptement chez lui ; et il ne quitta point sa chaise, de peur qu'il ne lui arrivât quelque accident du Palais-Royal dans la rue de Richelieu, où il logeait. Quand il fut dans sa chambre, Baron voulut lui faire prendre du bouillon, dont la Molière avait toujours provision pour elle ; car on ne pouvait avoir plus soin de sa personne qu'elle en avait. « Eh non », dit-il, « les bouillons de ma femme sont de vraie eau forte pour moi ; vous savez tous les ingrédients qu'elle y fait mettre : donnez-moi plutôt un petit morceau de fromage de Parmesan. » La Forest lui en apporta ; il en mangea avec un peu de pain ; et il se fit mettre au lit. Il n'y eut pas été un moment qu'il envoya demander à sa femme un oreiller rempli d'une drogue qu'elle lui avait promis pour dormir. « Tout ce qui n'entre point dans le corps » dit-il, « je l'éprouve volontiers ; mais les remèdes qu'il faut prendre me font peur ; il ne faut rien pour me faire perdre ce qui me reste de vie. » Un instant après il lui prit une toux extrêmement forte, et après avoir craché il demanda de la lumière. « Voici », dit-il, « du changement ». Baron ayant vu le sang qu'il venait de rendre, s'écria avec frayeur. — « Ne vous épouvantez point, » lui dit Molière, « vous m'en avez

vu rendre bien davantage. Cependant », ajouta-t-il, « allez dire à ma femme qu'elle monte ». Il resta assisté de deux sœurs religieuses, de celles qui viennent ordinairement à Paris quêter pendant le Carême, et auxquelles il donnait l'hospitalité. Elles lui donnèrent à ce dernier moment de sa vie tout le secours édifiant que l'on pouvait attendre de leur charité, et il leur fit paraître tous les sentiments d'un bon chrétien, et toute la résignation qu'il devait à la volonté du Seigneur. Enfin il rendit l'esprit entre les bras de ces deux bonnes Sœurs ; le sang qui sortait par sa bouche en abondance l'étouffa. Ainsi quand sa femme et Baron remontèrent, ils le trouvèrent mort. »

Ce récit, quoi qu'on pense du reste de l'ouvrage, rend un son de vérité. C'est un des très rares documents biographiques sur Molière dont on peut supposer qu'il soit autre chose qu'une invention de circonstance. Et il suffirait de l'examiner d'un peu près pour deviner, sans trop de fantaisie, les relations du grand homme avec les deux personnes de son intimité.

La coutume de l'Eglise refusait la terre sainte aux comédiens qui n'avaient point, avant de mourir fait amende honorable devant un prêtre. C'était une formalité à laquelle nul acteur ne se dérobaît, quand il en avait le temps. Dans sa requête à l'archevêque, Mademoiselle Molière se plaint que les prêtres de Saint-Eustache (paroisse de Molière qui était venu loger rue de Richelieu peu de temps avant sa mort) aient refusé de se déranger quand on vint les quérir. Lorsqu'un confesseur, mené rue de Richelieu de gré ou de force, était arrivé, Molière était déjà mort. Toute l'affaire tourne autour de ce

retard. Légèlement, Molière n'avait pas droit à la terre sainte. Louis XIV, sollicité par Armande et par Baron, fit connaître sans doute son sentiment à l'archevêque, lequel prescrivit une enquête et à peu près en même temps autorisa les funérailles nocturnes. Le mardi 21 février 1673, à neuf heures du soir, le cortège funèbre quitta la rue de Richelieu à la lueur des torches que tenaient les amis de Molière. Quatre prêtres soutenaient la bière de bois recouverte du poêle des tapissiers. Six enfants vêtus de bleu portaient des cierges dans des chandeliers d'argent. Une foule s'était amassée dans la rue. Soit pour apaiser la malveillance, soit pour répondre à une coutume, Armande leur fit distribuer des livres. Aux portes du cimetière Saint-Joseph commence le mystère. La tombe, « élevée d'un pied hors de terre », était située au milieu du cimetière, près de la croix. Un vieux chapelain, plus tard, fit des confidences qui donnèrent à penser que Molière n'avait pas été enterré dans cette tombe, mais dans une partie non consacrée de la terre des morts.

Louis XIV, vers la fin de son règne, se plaisait à en contempler la longue perspective. Un jour, il demanda à Boileau quel était, à son avis, le meilleur écrivain de leur temps. Boileau déclara sans hésiter que c'était Molière. « Je ne le croyais pas, répartit le roi, mais vous vous y connaissez mieux que moi. »

TABLE DES MATIÈRES

BIBLIOGRAPHIE.....	7
AVANT-PROPOS.....	9
CHAPITRE I. — Le Départ	11
CHAPITRE II. — Apprentissage	25
CHAPITRE III. — Tragédien ou Comédien ?.....	63
CHAPITRE IV. — L'ascension de la Comédie	94
CHAPITRE V. — Les Audaces de la Comédie ...	134
CHAPITRE VI. — Alceste	170
CHAPITRE VII. — Le triomphe de la Société.....	192



ACHEVÉ D'IMPRIMER
LE 1^{er} JUIN 1929
PAR F. PAILLART A
ABBEVILLE (SOMME)

BIBLIOTECA
CENTRALĂ
UNIVERSITARĂ "CAROL I"
BUCUREȘTI