

INFORMATION TO USERS

This material was produced from a microfilm copy of the original document. While the most advanced technological means to photograph and reproduce this document have been used, the quality is heavily dependent upon the quality of the original submitted.

The following explanation of techniques is provided to help you understand markings or patterns which may appear on this reproduction.

- 1. The sign or "target" for pages apparently lacking from the document photographed is "Missing Page(s)". If it was possible to obtain the missing page(s) or section, they are spliced into the film along with adjacent pages. This may have necessitated cutting thru an image and duplicating adjacent pages to insure you complete continuity.**
- 2. When an image on the film is obliterated with a large round black mark, it is an indication that the photographer suspected that the copy may have moved during exposure and thus cause a blurred image. You will find a good image of the page in the adjacent frame.**
- 3. When a map, drawing or chart, etc., was part of the material being photographed the photographer followed a definite method in "sectioning" the material. It is customary to begin photoing at the upper left hand corner of a large sheet and to continue photoing from left to right in equal sections with a small overlap. If necessary, sectioning is continued again — beginning below the first row and continuing on until complete.**
- 4. The majority of users indicate that the textual content is of greatest value, however, a somewhat higher quality reproduction could be made from "photographs" if essential to the understanding of the dissertation. Silver prints of "photographs" may be ordered at additional charge by writing the Order Department, giving the catalog number, title, author and specific pages you wish reproduced.**
- 5. PLEASE NOTE: Some pages may have indistinct print. Filmed as received.**

University Microfilms International

300 North Zeeb Road

Ann Arbor, Michigan 48106 USA

St. John's Road, Tyler's Green

High Wycombe, Bucks, England HP10 8HR

77-32,048

COLL, Carmen M., 1942-
MOLIERE ET LA CRITIQUE MODERNE
[French Text].

City University of New York, Ph.D., 1977
Literature, Romance

University Microfilms International, Ann Arbor, Michigan 48106

© 1977

CARMEN M. COLL

ALL RIGHTS RESERVED

MOLIERE ET LA CRITIQUE MODERNE

by

Carmen Coll

A dissertation submitted to the Graduate Faculty in
French in partial fulfillment of the requirements
for the degree of Doctor of Philosophy, The City
University of New York.

1977

This manuscript has been read and accepted for the Graduate Faculty in French in satisfaction of the dissertation requirement for the degree of Doctor of Philosophy.

Sept 2 / 77
date

Henri Peyre
Chairman of Examining Committee

Sept 2 / 77
date

Henri Peyre
Executive Officer

Bettina Knapp
Professor Bettina Knapp

Alex Szogyi
Professor Alex Szogyi

The City University of New York

A MES PARENTS

Au terme de ce long travail, je tiens à exprimer ma plus vive gratitude à tous ceux qui m'ont aidée par leur amitié et leurs conseils à mener à bien cette recherche:

Le Professeur Henri Peyre, mon directeur de thèse, a su, par son expertise et son érudition, maintenir mon enthousiasme. Ses encouragements, sa patience et ses conseils précis m'ont aidée à garder confiance en moi, particulièrement dans les moments les plus difficiles.

Le professeur Bettina Knapp, membre du Comité de lecture, m'a permis par son amitié, sa finesse et sa bienveillance, de surmonter les nombreuses frustrations qui émaillèrent cette thèse.

Le Professeur Alexandre Szogyi, également membre du Comité de lecture, a grandement contribué à l'amélioration de ce travail par la spontanéité de commentaires précieux et par la compréhension dont il a su faire preuve.

Le Professeur Robert Hartle par sa lecture critique et l'accord généreux de son temps m'a amenée à mieux maîtriser mon sujet.

Qu'ils veuillent bien trouver dans ces quelques lignes l'expression de mon respect et de ma gratitude.

TABLE DE MATIERES

Chapitre	Page
INTRODUCTION	1
I. <u>DOM JUAN</u>	4
II. <u>TARTUFFE</u>	39
III. MOLIERE ET LES FEMMES, SON ATTITUDE ENVERS LA PRECIOSITE	81
IV. MOLIERE MORALISTE	114
V. MOLIERE, CRITIQUE SOCIAL	143
VI. LE COMIQUE DE MOLIERE	174
VII. L'HOMME DERRIERE L'OEUVRE	213
CONCLUSION	243
BIBLIOGRAPHIE	246

INTRODUCTION

Malgré trois siècles qui nous séparent de Molière, ce dernier n'a cessé de faire couler de l'encre: gens de lettres, critiques, professeurs, historiens, philosophes et metteurs en scène, tous se le disputent. L'année du tricentenaire de la mort de Molière a vu surgir toute une série de livres, d'articles et d'événements culturels, d'expositions et de nouvelles mises en scène. Cette activité a donné le désir, à beaucoup et à moi-même, de faire le point sur son oeuvre. Le tableau que l'on trouvera dans les pages qui suivent couvrira principalement les années 1922 à 1973, bien qu'il ait été nécessaire de remonter un peu plus loin dans le temps afin de traiter le comique, par exemple.

Pourquoi choisir Molière plus particulièrement? Je ne peux répondre que subjectivement à une telle question: il a toujours exercé, sur moi, une espèce de fascination; ayant fait toutes mes études en France, j'ai été nourrie, comme tant d'autres Français, de Molière et s'il semble, à première vue, d'accès facile, à un deuxième niveau il contient une extraordinaire richesse qui se cache derrière un masque--ce qui a engendré foule d'écrits qui n'ont pas

suffi à le percer, laissant encore une ombre planer sur lui, d'où son attrait d'autant plus grand. De plus, Molière est l'un des écrivains auxquels la critique revient sans arrêt, de sorte qu'il est permis de le placer au rang de Shakespeare et de Balzac.

Il n'est nullement question ici de faire une recherche exhaustive du sujet, mais plutôt de nous limiter à certains noms d'auteurs significatifs, car "il faudrait des années pour lire les multiples analyses, critiques, études, commentaires qui ont paru sur . . . Molière."¹ Les sources, dans cette étude, ne se limiteront pas aux critiques universitaires qui, elles, sont en général trop spécialisées mais iront plutôt vers des critiques qui touchent davantage le grand public et qui tout en étant moins éclectiques, en sont peut-être plus actuelles et apportent un renouveau d'idées. D'autre part, cette recherche ayant lieu de l'autre côté de l'Atlantique, éliminera la critique dramatique--qui ne pourrait se faire qu'à travers des comptes rendus très partiels, dans la presse de province ou les quotidiens--pour se concentrer sur celle qui est écrite; elle s'adresse, par conséquent, davantage à ceux qui lisent Molière qu'à ceux qui le voient joué, ainsi seuls les metteurs en scène qui ont écrit sur Molière seront de notre

¹ Fernand Ledoux, *Le Tartuffe ou l'Imposteur de Molière* (Paris: Seuil, 1953), p. 7.

ressort. Le but assigné, dans cet ouvrage, est de voir s'il y a eu une évolution dans la façon de présenter Molière pendant ces cinquante dernières années. Parmi la multiplicité des biographes, des critiques qui abondent en points de vue différents, contradictoires, nous nous demanderons s'il existe des données, des lignes nettes selon lesquelles Molière apparaît aux yeux des gens du XXe siècle et par là éclairer la contemporanéité de Molière. Deux pièces occupent une place singulière: il s'agit de Dom Juan et de Tartuffe; nous avons jugé bon de leur accorder une attention particulière puisqu'elles ont joué un rôle notoire dans l'oeuvre et la vie de Molière aussi bien que dans celle des critiques. La méthode utilisée est non pas de prendre les pièces l'une après l'autre, mais à partir de quelques vues directrices--c'est-à-dire Molière et les femmes, le côté moraliste, critique social, comique et enfin l'homme derrière l'oeuvre--d'examiner les commentaires variés de la critique qui s'y rapportent, d'en prescrire la validité et d'émettre, s'il y a lieu, notre point de vue modeste sur la question.

DOM JUAN

"On ne peut tout détruire sans
se détruire soi-même."

Albert Camus

C'est avec le tricentenaire de la naissance de Molière, en 1922, que Dom Juan se vit à nouveau porté sur l'affiche. Etrange destinée de cette pièce que Molière était loin de soupçonner, lui qui l'avait conçue après l'interdiction de Tartuffe dans l'espoir de faire remonter les fonds de son théâtre.¹ Peu de pièces ont donné suite à une polémique aussi vive; chaque époque l'a interprétée selon ses besoins et ses goûts, et même si elle a pu disparaître pour un temps, il semble qu'un renouveau soit apparu depuis le début du siècle, preuve de l'attrait évident qu'exerce cet étrange drame. Si le XVIIe siècle l'accepte avec grande difficulté, le XVIIIe le fait avec froideur; le XIXe, lui, porte des appréciations diverses, par contre le XXe essaye de restituer à la pièce le rôle et la place qui lui paraissent dûs.²

¹Pierre Brisson, Molière, sa vie dans ses oeuvres (Gallimard, 1942), p. 132.

²Pendant presque deux siècles, la pièce représentée était une transcription en vers, faite par Thomas Corneille et jouée, pour la première fois, le 12 février 1677; elle cédait, toutefois, la place à la véritable comédie de Molière en 1841.

D'où vient cette signification prêtée à la pièce? Molière n'a pas inventé le sujet. Il l'a puisé, indirectement, chez un Espagnol Tirso de Molina. Le personnage de Dom Juan est passé de là en Italie: Cicognini donne son Il convitato di pietra qui inspire les Italiens à Paris et ils en tirent un scénario comique. Puis deux dramaturges français s'en emparent, Villiers et Dorimond, transformant Dom Juan en pièce sérieuse. Molière, peut-être soumis à cette double influence, française et italienne, décide d'écrire son Dom Juan, poussé probablement par sa propre troupe qui partageait à l'époque la salle du Petit-Bourbon avec la troupe des Italiens. N'oublions pas cependant qu'il venait d'écrire Tartuffe qu'il n'arrivait pas à faire jouer. Il avait besoin d'une pièce un peu commerciale, dont le sujet serait d'intérêt actuel; mais n'y a-t-il pas mis autre chose, n'est-ce pas une contre-attaque après l'échec essuyé avec Tartuffe? N'en profitait-il pas pour se venger et attaquer les dévots ainsi qu'un certain aspect de la religion? A vrai dire, le Dom Juan de Molière a pour résultat d'avoir une toute autre allure et projette une ombre différente de celle des autres pièces. Il va bien au-delà de ceux de ses prédécesseurs. Son nouvel aspect, sans doute, a dépaysé critiques et metteurs en scène. On y a vu tous les genres: du Dom Juan comique, au Dom Juan tragique pour aboutir au tragi-comique. Pièce énigmatique à première vue parce qu'elle manque, somme toute, de cette structure ordonnée;

pièce insolite et incohérente--que l'on attribue à un travail hâtif. Molière écrit cinq actes qui n'ont d'unité ni de lieu, ni de temps, ni d'action, où l'on trouve tous les styles. Le cadre est la Sicile mais on y voit aussi bien se déplacer des seigneurs espagnols que des paysans avec des noms bien français qui parlent un patois de l'Ile-de-France, ou encore un marchand de la rue Saint-Denis. La Sicile n'est donc qu'un prétexte puisque tous ces personnages sont "on-ne-peut-plus-français" dans leurs réactions aux événements. D'autre part il est intéressant de noter que l'atmosphère de cette partie de l'Italie n'y est point rendue: aucune mention de la couleur locale, aucun détail sur l'architecture, le parler, le climat. Quant à l'unité de temps, elle est loin de se plier à la règle classique qui s'en tient aux vingt-quatre heures, puisque notre pièce va jusqu'à atteindre les trente-six heures, d'ailleurs bien remplies par une vague d'événements--ce qui lui donne un tour picaresque.

Dom Juan reste encore l'oeuvre la plus troublante et la plus paradoxale de Molière, d'autant plus que l'auteur, lors de sa parution, était au milieu de sa carrière avec seize pièces à son compte mais aucune d'elles semblable à celle-là. Bien que déroutante au premier abord, elle n'en a pas moins fasciné, intrigué de nombreux critiques, et elle donnera lieu aux interprétations les plus contradictoires que nous essayerons de récapituler en les regroupant autour

de la personnalité de Dom Juan. A cet effet, nous établirons trois distinctions: le comportement amoureux, social et religieux, analysé surtout d'un point de vue psychologique et métaphysique, ceci pendant les cinquante dernières années (1922 à 1973).

Quels sont les traits principaux de ce personnage? Dom Juan, par son origine même, prend des allures de grand seigneur: il a reçu une bonne éducation, révèle un goût affiné, une certaine élégance dans la façon de s'habiller; Pierrot le décrit ainsi: "il a du dor à son habit tout depuis le haut jusqu'en bas . . . en glieu d'haut-de-chausse, [il porte] un garde-robe aussi large que d'ici à Pâques; en glieu de pourpoint, de petites brassières . . . ; et en glieu de rabats, un grand mouchoir de cou à reziau" (II, i). A certains égards, il se conduit en gentilhomme chez qui des restes de bravoure et de savoir-vivre reviennent à la surface (voir III, iii où il vole au secours de Dom Carlos en danger). Il a en lui un air de supériorité qui se traduit par son orgueil. Il plaît beaucoup aux femmes qui le trouvent même beau et bien fait (II, i); il exerce un certain magnétisme et le philtre d'amour chez ses admiratrices est, dirait-on, assuré d'un pouvoir durable: c'est ainsi qu'Elvire l'aime encore après son départ et que Charlotte et Mathurine ne se laissent pas décourager, bien que Dom Juan se soit joué d'elles plusieurs fois; elles se le disputent jusqu'au bout. Dom Juan apparaît, donc, comme un séducteur

d'autant plus dangereux qu'il a une grande facilité d'adaptation à chaque situation: en face d'Elvire, il adoptera une attitude de sa caste, alors qu'en présence des paysannes --de Charlotte en particulier--il parle un langage moins châtié, attise leur vanité, montre de la patience et va jusqu'à s'abaisser à leur baiser les mains afin de les mettre en confiance. Cette faculté d'adaptation a été qualifiée par Joseph Palau de "mimétisme",³ ce qui lui permet "d'élargir à l'infini son panorama féminin."⁴ Dom Juan fait preuve d'une instabilité évidente, incapable de fidélité à long terme. "Don Juan est l'infidèle que l'infidélité choque au point qu'il ne veuille pas d'un engagement qui survive à la fidélité."⁵ L'inconstance chez Dom Juan traduit, peut-être aussi, un manque d'assurance, la peur de se voir rejeté par l'autre, ce qui expliquerait qu'il n'ait pas le courage de viser à la constance dans les choses du coeur. Ce sentiment qu'il éprouve devant chaque conquête, peut-on le taxer d'amour? "Cet amoureux de toutes les femmes n'en aime aucune," nous dit A. Adam.⁶ Ce besoin

³ Joseph Palau, "Idées pour un Don Juan," La Table Ronde, nov. 1957, p. 131.

⁴ Joseph Palau, op. cit., p. 132.

⁵ Micheline Sauvage, Le Cas Don Juan (Ed. du Seuil, 1953), p. 90.

⁶ A. Adam, Histoire de la Littérature Française au XVIIe siècle (Ed. Mondiales, 1962), tome III, p. 328.

constant d'une femme se double d'une impossibilité de se contenter d'une seule. Et même une fois le désir satisfait, celui-ci se renouvelle et semble inassouvissable. Cette conduite peut-elle s'expliquer par l'impuissance, ou bien serait-ce une forme d'homosexualité latente? Les adeptes de Freud se sont ralliés à la première hypothèse, y lisant une espèce de frigidité. Le Professeur Gregorio Marañon trouve la virilité de Dom Juan équivoque, lui qui aime les femmes, tout en étant incapable d'en aimer une, et il pousse son raisonnement jusqu'à y voir la forme d'un instinct retardé dans son développement où la femme est vue comme genre non comme individu.⁷

Dom Juan poursuit l'amour abstrait à travers ses conquêtes, il ne s'intéresse pas à l'autre mais plutôt à sa propre personne. Poussé par le désir, il laisse tomber sa proie, l'abandonne dès qu'elle s'est faite sienne. Charlotte et Mathurine ne sont que des objets dont la présence satisfait le plaisir de Dom Juan; une fois le plaisir passé, il se tourne vers le lendemain, à la recherche d'un nouvel instant qui lui procurera un autre moment de plaisir. Ainsi qu'une abeille, il vole de fleur en fleur; son butin achevé, il tend tout son être vers le futur en quête d'une nouvelle récolte. La femme est pour lui un moyen d'atteindre

⁷ Don Juan, Espasa-Calpe Argentina, éd., 1947, pp. 70-77; cité par Micheline Sauvage, op. cit., p. 34.

à une forme de supériorité et de solitude qui le grandit et le détache des autres personnages dans la pièce. Son goût des conquêtes multiples nous permet de définir le personnage en termes de "libido sentiendi."⁸ Jacques Arnavon reconnaît en lui un égoïste,⁹ prisonnier de sa propre cellule, empoisonnant ainsi l'amour qu'il "dépouille" et "mutile." Cela va sans dire que l'égoïsme conduit au narcissisme et par conséquent "le seul amour que connaisse Don Juan c'est l'amour de lui-même."¹⁰ C'est son bien le plus précieux et il se fera un devoir de le préserver par tous les moyens. Le fait d'être tendu vers lui-même et non pas vers l'autre, de traiter l'autre comme un moyen, accentue la "déshumanisation"¹¹ du personnage sur laquelle nous reviendrons au cours de ce chapitre. Son mépris pour l'autre, la contemplation de son moi, ce côté narcissique se double d'un côté vicieux: il a besoin d'un obstacle à vaincre, à renverser, le couvent dans le cas d'Elvire, Pierrot dans le cas de Charlotte.¹²

⁸Molière, Oeuvres complètes, éd. Georges Couton (Gallimard, 1971), t. II, p. 18.

⁹J. Arnavon, Le Don Juan de Molière (Copenhague, 1947), p. 111.

¹⁰J. Arnavon, op. cit., p. 115.

¹¹Henri Gouhier, "L'inhumain Don Juan," La Table Ronde, nov. 1957, p. 70.

¹²Lionel Gossman, Men and Masks, A Study of Molière (Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1963), p. 43; où l'on lit: "What he really (I, 2) desires is not to possess the girl but to dispossess the man. Any love between others is in fact a challenge to the Dom's absoluteness, because it excludes him, it reduces him to contingency."

Son plaisir vient surtout du fait qu'il dérobe quelque chose qui ne lui appartient pas. Lorsqu'Elvire apparaît (IV, vi), Dom Juan affirme qu'il éprouve à sa vue un nouvel "agrément dans cette nouveauté bizarre, et que son habit négligé, son air languissant et ses larmes ont réveillé en [lui] quelques petits restes d'un feu éteint" (IV, vii, 1.1530-33)--ceci, au moment où Elvire vient auprès de lui comme messagère de Dieu pour essayer de le ramener sur le droit chemin. Dom Juan ressent un attrait un peu trouble et par là il annonce un aspect de la littérature du XVIIIe siècle: Valmont des Liaisons Dangereuses. Son plaisir a une valeur d'autant plus grande qu'il est illégitime; s'il ravit une fiancée ou bien l'épouse de la cause de Dieu, c'est en retirant le plaisir à autrui qu'il peut par intermédiaire éprouver une plus grande jouissance--mais une fois l'objet conquis, Dom Juan s'en désintéresse. "Don Juan est un joueur qui triche, . . . il ne se contente pas de cueillir le plaisir: il se le procure par fraude."¹³ En d'autres termes, nous pouvons affirmer que la perversion forme le trait essentiel de Dom Juan, "c'est-à-dire le bon plaisir à la fois libéré de toute morale et incapable d'attachement réel."¹⁴

¹³ Henri Gouhier, op. cit., p. 69.

¹⁴ Charles Mauron, Des Métamorphoses obsédantes au mythe personnel (Paris: Corti, 1962), p. 289.

Son plaisir manque de spontanéité, il est l'oeuvre d'une intelligence calculée et précise; Dom Juan est un cérébral; on retrouvera cette intellectualisation du désir chez Laclos. Cette machination lui permet d'assurer sa victoire. En effet ce qui importe pour lui est de sauver la face, de ne jamais se laisser prendre à son propre jeu, de jouer au chat et à la souris (voir la scène avec M. Dimanche ou celle avec Pierrot) et pour garder son masque, tous les moyens lui sont bons. "Il est l'homme qui aime le mal pour le mal, qui aime à faire le mal parce que faire du mal est amusant: il est néronien."¹⁵ Dom Juan affecte une certaine indifférence ou répond par un silence à l'attaque de ses ennemis: lors de sa rencontre avec Elvire (I, iii) qui vient lui arracher un aveu, une justification, une promesse d'amour, il réagit par une dérobade en forçant son valet à répondre à sa place. Pendant ce temps, Elvire furieuse et déçue, attaque Dom Juan dans sa vanité (I, iii, l.306: "J'ai pitié de vous voir la confusion que vous avez") et de cette façon lui fournit les armes dont il se servira. A l'acte II, iii, Dom Juan a recours à une attitude évasive et même agressive: non seulement il refuse la discussion mais il y joint coups et soufflets.

¹⁵ Emile Faguet, En lisant Molière (Paris: Hachette, 1914), p. 184.

"Le silence de Don Juan a une double fonction. D'abord, il joue son rôle habituel de dérobadé, il fait que Pierrot n'a aucune prise sur lui. D'autre part, il permet à Charlotte de s'expliquer librement."¹⁶ A certains moments il ira même jusqu'à disparaître physiquement lorsqu'il sentira trop de résistance (voir III, v, l.1237: "Allons, sortons d'ici"). Cette attitude se perpétue à l'égard de Sganarelle auquel il pose des questions, mais "ce sont des questions en creux, des vides dans lesquels vient basculer son interlocuteur";¹⁷ de même (III, iv) Dom Alonso et Dom Carlos discutent le sort de Don Juan qui se retranche derrière le masque du silence pour mieux prendre du recul et étudier la situation de façon plus objective--ce qui a amené Jules Brody à voir en Don Juan un "spectateur amusé."¹⁸ Par son attitude, "il transforme celle d'autrui en spectacle."¹⁹ En créant une gamme de silences, Don Juan sort toujours victorieux d'une situation; il retrouve sa supériorité grâce à la distance établie entre lui et ses interlocuteurs et sauve en même temps son identité.

¹⁶J. Guicharnaud, Molière, une aventure théâtrale (Gallimard, 1963), p. 233.

¹⁷J. Guicharnaud, op. cit., p. 194.

¹⁸Jules Brody, "Don Juan and Le Misanthrope, or the esthetics of individualism in Molière," PMLA, May 1969, p. 565.

¹⁹J. Guicharnaud, op. cit., p. 265.

Nous avons mis l'accent sur le rôle du silence dans son comportement avec les autres. Il utilise une autre tactique qui consiste à créer un climat d'illusions. Si nous avons mentionné, au début de ce chapitre, certains traits propres à Dom Juan, en particulier son air de grand seigneur, nous constatons à ce niveau que ce rôle n'est pas gratuit: s'il déborde d'affabilité mondaine, d'hospitalité, c'est dans l'espoir de désarçonner notre pauvre bonhomme Dimanche, pris au piège que lui tend Dom Juan. Sa courtoisie et sa volubilité créent ainsi un climat d'illusions, de gestes qui ne sont qu'apparences.²⁰ Remarquons qu'il s'agit d'une volubilité savante: Dom Juan "sait manier les mots et les formules."²¹ Le monde d'illusions que crée Dom Juan est à double tranchant--d'une part, nous l'avons vu, cela lui permet de rester fidèle à sa propre identité et de sauver la face,--d'autre part, il induit son entourage en erreur: ainsi Dom Louis (IV, iv), qui voudrait convertir son fils, finira par se laisser prendre au jeu de Dom Juan lorsque ce dernier consentira à épouser les idées de son père. L'important pour lui est de sauver les apparences.²² De même, M. Dimanche se laisse leurrer par celles-ci, n'ayant pas assez de courage pour passer outre ce voile de

²⁰ Jules Brody, op. cit., p. 563.

²¹ J. Guicharnaud, op. cit., p. 196.

²² James Doolittle, "The Humanity of Molière's Don Juan," PMLA, June 1953, p. 523.

faux-semblants et de civilité extrême; "il me fait tant de civilités et tant de compliments, que je ne saurais jamais lui demander de l'argent," dit-il (IV, iii, 1.1362-63). "Cette 'présence-absence' de Dom Juan, la vision de son indépendance, . . . réduisent autrui à un voeu fondamental de destruction" dans bien des cas car ". . . il les empêche d'être eux-mêmes, dans la satisfaction de leurs appétits particuliers, il les frustre des univers qu'ils se sont bâtis. . . . Il leur faut détruire Dom Juan pour se retrouver."²³ Le personnage apparaît comme étant en marge de la société, à part des autres,²⁴ à qui il s'oppose par sa présence qui, elle, est "corrosive" dans le sens où il les démunie de leur habit d'apparat pour leur faire saisir la réalité, une fois dénudée des principes et des conventions.²⁵

De la vision que nous avons présentée de Dom Juan se dégage une note légèrement démoniaque: personnage se suffisant à lui-même en apparence, ne reculant devant aucun danger, annihilant tout principe afin de sauver la face. Cet aspect démoniaque s'est dégagé de l'étude faite du

²³J. Guicharnaud, op. cit., p. 220.

²⁴James Doolittle, op. cit., p. 529.

²⁵James Doolittle, op. cit., p. 528: "Don Juan's presence burns away from the true metal of their individual characters the disfiguring incrustations imposed thereon from without. It strips them of the uniforms of the conventions they profess, revealing them naked to themselves and to us, in their strength, in their shame."

rapport de Dom Juan avec le monde. Il serait bon d'envisager la relation Dom Juan-Sganarelle afin de voir son fonctionnement. Dom Juan se montre-t-il différent à l'égard de Sganarelle et ce dernier renforce-t-il les traits dominants du personnage Dom Juan?

A première vue, Dom Juan est en scène 23 fois et Sganarelle 26, sur 27 scènes au total, de sorte qu'il ne tient pas plus de place que son valet. Comment nous apparaît celui-ci? Avant tout, comme un complice: "il éprouve une sorte de délectation à décrire les vices de son maître, . . . il éprouve de la fierté à servir un si beau monstre."²⁶ S'il lui sert de complice, il déteste en même temps son maître qui le fait exister, car Dom Juan exerce sur lui une attraction en même temps qu'une répulsion. Sganarelle est pris dans un dilemme qu'il lui est pratiquement impossible de résoudre: s'il quitte son maître, il n'est rien, c'est grâce à Dom Juan que Sganarelle prend forme, il vit dans l'ombre de son maître et il a besoin de celui-ci pour se donner l'impression d'être. Sganarelle, ainsi pris dans une cellule qu'il lui est difficile de faire éclater sans s'anéantir lui-même, met en valeur le personnage Dom Juan "libéré de toute contrainte et dans l'abandon à ce qu'il aime."²⁷ Dom Juan est celui qui avance, qui progresse,

²⁶ A. Adam, op. cit., p. 331.

²⁷ J. Guicharnaud, op. cit., p. 192.

alors que Sganarelle se casse le nez et s'entête à convertir son maître aux lois régies par la société, sans essayer de comprendre sa nature. Sganarelle par son attitude constante, tournée vers le passé (peur des conséquences par exemple), accentue l'attitude inverse de Dom Juan qui, lui, est tourné vers l'avenir (I, ii). Sganarelle, en disant non à Dom Juan, s'emprisonne "dans des codes ou des ordres que l'évidence même de son existence rend illusoire"; en disant oui à Dom Juan, il renie "toute solidarité, toute certitude, c'est accepter un monde d'où se sont enfouies les valeurs."²⁸ D'une façon comme d'une autre, Sganarelle se trouve prisonnier d'un monde dans lequel il vit, et où il se meut, dans l'orbite de son maître, dont il semble tirer un faux-semblant de courage (avec le pauvre, avec M. Dimanche), d'intelligence (magie du vêtement). Charles Mauron traduit l'attitude du valet qui singe son maître en l'équivalence d'un "moi inférieur, déchu, subordonné ou asservi, privé d'autonomie en matière amoureuse, témoin ou ombre des amours d'autrui."²⁹ Dom Juan a besoin de la présence de Sganarelle pour accuser sa forte personnalité, son mépris des convenances, des principes, des codes, des croyances, tout ce dont est formée la société. Ainsi il se détache du reste des autres personnages; et par ce

²⁸J. Guicharnaud, op. cit., p. 232.

²⁹Charles Mauron, op. cit., p. 296.

contraste il acquiert plus de poids et de force. La relation Dom Juan-Sganarelle, indirectement, nous montre l'impossibilité pour les deux de coexister tout en gardant leur individualité.

Molière, avait-il besoin de mettre sur scène un personnage aussi puissant que Dom Juan pour nous faire prendre conscience des Sganarelle qui peuplent le monde? Serait-ce une leçon pour nous mettre en garde contre une conduite aussi abêtissante, et pour nous permettre de faire un retour en arrière sur notre propre comportement? Et par là de mettre le doigt sur la nature nocive de toute attitude extrême--l'une allant jusqu'à l'abrutissement, l'autre au rejet de toute forme de société codifiée en se posant en maître d'un libertinage absolu; somme toute, de nous amener à réfléchir sur une voie médiane, un juste milieu empreint d'authenticité. Dom Juan, en se coupant des autres, veut peut-être montrer la vanité, la fragilité du monde dans lequel nous vivons--fait d'apparences et de fausses réalités qui nous aveuglent et nous font porter un jugement de valeur sur ce qui n'en a pas.

Après avoir brossé un tableau aussi négatif de Dom Juan, nous est-il permis de parler de son humanité? Henri Gouhier répond ainsi à la question: "Dans le méchant homme, la méchanceté semble avoir tué l'homme: tout ce qui est

humain lui est devenu étranger."³⁰ James Doolittle adopte un point de vue tout à fait différent, mais cependant intéressant: humain est pris dans un sens particulier, il s'agit de tout ce qui est contraire aux conventions qui, elles, sont artificielles et abstraites, et relèvent du domaine de l'inhumain.³¹ L'humanité de Dom Juan consiste à fonctionner en tant qu'homme non en tant qu'ange ou bête.³² Il n'y a rien d'inconséquent, ni de contradictoire entre le traitement d'Elvire, en apparence vicieux, celui des paysans, de M. Dimanche, de Dom Louis et des autres, et sa générosité à l'égard du pauvre et de Dom Carlos,³³ ni dans son hypocrisie qui lui permet pour un temps d'adopter les conventions qui autrement seraient contraires à son but. Peut-on entrevoir, cependant, dans sa conduite une pointe de générosité pour contrecarrer le point de vue de H. Gouhier qui le dit sec, dépourvu de sensibilité? Si l'on se réfère à l'épisode où Dom Juan vient au secours de Dom Carlos, (III, iii), il est tout à fait plausible d'y lire, à un premier niveau, un geste généreux; à un deuxième niveau, cet acte ne s'avère plus gratuit mais traduit tout

³⁰ Henri Gouhier, op. cit., p. 69.

³¹ James Doolittle, op. cit., p. 520.

³² James Doolittle, op. cit., p. 531.

³³ James Doolittle, op. cit., p. 532.

simplement un moyen de se défendre,³⁴ et de créer par là une dette de reconnaissance. De la même façon, son offrande au pauvre n'est telle qu'en apparence. Elle traduit une certaine forme de mépris de la part de Dom Juan; il cherche à dominer, par l'orgueil, le pauvre qu'il rencontre sur son chemin. Ce geste est donc loin de ressembler à de la vraie pitié. Cette scène du pauvre, placée en plein coeur de la pièce, est riche en résonnances diverses; nous nous limiterons, ici, à l'interprétation qui nous semble la plus valable. "Amour de l'humanité est un compromis entre l'amour de Dieu que l'impie n'éprouve pas et le péché contre l'amour de Dieu qu'il aurait voulu récompenser."³⁵ C'est un moyen de justifier son mépris en avilissant le pauvre--peut-être aussi de le priver de sa liberté ou, du moins, de l'interrompre. L'amour est pour Dom Juan un exercice de provocation: à l'égard des femmes qu'il pousse dans le plaisir jusqu'à ce qu'elles cèdent, à l'égard du pauvre qu'il méprise à cause de son air de se conformer à des rites, des gestes qui font partie du code de la morale. La "libido sentiendi" ne sert que de tremplin à la "libido dominandi," charnière autour de laquelle se meut le personnage. "Dom Juan n'accepte jamais qu'on tente de le faire rentrer dans la norme."³⁶ Il se refuse à vivre d'après les règles de la

³⁴Jules Brody, op. cit., PMLA, p. 566.

³⁵H. Gouhier, op. cit., p. 67.

³⁶J. Guicharnaud, op. cit., p. 255.

société, secouant et rejetant le joug des contraintes; or, chose paradoxale, à certains moments, il utilise des codes qui règlent cette société, comme la courtoisie, l'hypocrisie (voir la scène avec M. Dimanche et celle avec son père), mais dans le seul but de mieux repousser ces individus intégrés dans le système. Dans la scène du pauvre, Dom Juan apparaît comme le tentateur, le diable: il tente la raison du pauvre en essayant de lui montrer l'inefficacité de ses prières; il représente aussi la tentation de la chair en lui offrant un louis d'or qui lui permettrait de manger un morceau de pain.³⁷ Son marché avec le pauvre est un jeu, parallèle à la façon dont il séduisait les femmes. Il offre gratuitement "une démonstration de sa supériorité d'homme qui sait récompenser, alors que le Ciel ne le peut ou ne le veut."³⁸ Nous sommes bien loin du sens attribué par J. Arnavon, il n'est point question de bienveillance, ni de pitié envers la souffrance;³⁹ il s'agit, ici, d'une fausse générosité, l'un des masques lui permettant de gagner la partie.

³⁷J. Guicharnaud, op. cit., p. 236.

³⁸Robert Horville, Dom Juan de Molière, une dramaturgie de rupture (Larousse, 1972), p. 163.

³⁹J. Arnavon, op. cit., p. 123.

Si l'on croit voir des éclats d'humanité en Dom Juan dans son courage,⁴⁰ dans son silence devant la statue, le poids n'en est pas assez fort pour détruire son mécanisme de suffisance et de satisfaction.⁴¹ Cette forme d'auto-satisfaction, de rejet des autres, serait-ce une sorte de faiblesse, un moyen de se protéger contre le code moral que l'on trouve dans toute société organisée? Est-ce pour lui le seul moyen de conserver son intégrité, en se détachant ainsi des autres, de survivre dans une société où en se comportant en être normal, ordinaire, il serait englouti par le poids des conventions? Nous trouvons un peu facile la conduite rebelle d'un personnage qui, pour arriver à ses fins, pour satisfaire ses désirs et ses besoins physiques, prétend se moquer des conventions et les détruire sans penser une seule fois aux autres, aux conséquences de ses actes, sans prendre ses responsabilités mais plutôt en se laissant guider par son instinct, en se voulant seul jusqu'au bout--en se faisant "monstre de la nature";⁴² quoi de plus naturel que cette mort foudroyante, seule fin

⁴⁰ On fait grand cas de son intervention pour sauver Dom Carlos (III, iii), mais n'oublions pas que sa tentative de rapt à la fin de l'acte I n'était guère courageuse puisqu'il avait prévu une barque et des gens pour attaquer le fiancé.

⁴¹ W. G. Moore, Molière, A New Criticism (Oxford Univ. Press, 1949), p. 96.

⁴² Georges, Gendarme de Bévoitte, La Légende de Don Juan (Paris: Hachette, 1911), vol. 1, p. 127.

désirable pour un être aussi amoral. "La fin de Don Juan est à la fois la conséquence et le châtement de sa déshumanisation."⁴³ Jusqu'au bout il assumera sa révolte individuelle: "c'est une affaire entre le ciel et moi, et nous la démêlerons bien ensemble" (I, ii, l.185), . . . "il ne sera pas dit, quoi qu'il arrive, que je sois capable de me repentir" (V, v, l.1816).

Si l'oeuvre de Molière nous montre le comportement d'un être qui méprise la morale établie, elle n'en traduit pas moins une préoccupation métaphysique. Ce mépris systématique de la morale révèle chez Don Juan une soif de liberté qui mène à sa propre destruction--fin logique pour une époque où la religion avait prise sur la société, il aurait été difficile à Molière de lui donner une autre destinée. Nous allons voir comment le problème de la liberté est lié à celui de l'existence de Dieu. Si Don Juan a une attitude impie, peut-on en conclure qu'il est athée? Les avis sont partagés. A. Adam part du principe que Don Juan est "athée." "Le Don Juan de Molière croit seulement que deux et deux font quatre. . . . Le sceptique, l'athée Don Juan ne refuse pas d'entrer en rapport avec le préternaturel. Devant une statue qui remue la tête, il ne dit pas: impossible, il dit: nous verrons bien."⁴⁴ Jacques

⁴³H. Gouhier, op. cit., p. 71.

⁴⁴A. Adam, op. cit., pp. 329-331.

Schérer, dans son ouvrage Sur le Dom Juan de Molière (1967) va plus loin puisqu'il en fait un réquisitoire contre l'athéisme, mais admet qu'il faut que Dieu existe un peu pour qu'on puisse le défier. D'autres critiques ont traduit cet athéisme par un nihilisme au sens le plus moderne du mot: Dom Juan ne croit plus à rien parce qu'il n'est plus lié à rien. C'est vraiment un homme sans foi ni loi.⁴⁵

Cependant si Dom Juan ne croit pas en Dieu, quel est le but de toute cette révolte, à quoi bon passer toute une vie à lutter contre une croyance qui ne fait pas partie de son être? Cela n'aurait aucun sens et dévaloriserait le défi lancé par Dom Juan à diverses reprises dans la pièce, si bien que nous sommes amenés à nous opposer à la conception d'un Dom Juan athée et à nous rallier au point de vue de Micheline Sauvage qui met le doigt sur une erreur de forme, de sens: si Dom Juan est impie, cela ne le met pas nécessairement dans la catégorie des incroyants. Thierry Maulnier avait senti cette nuance puisqu'il affirme: "Don Juan ne nie pas Dieu puisqu'il le combat; si Dieu n'existe pas, la bravade de Don Juan s'effondre dans le vide, . . . il peut se faire que Don Juan dise que Dieu n'existe pas, mais il le dit pour offenser Dieu."⁴⁶ Là encore nous

⁴⁵Gabriel Marcel, "Don Juan, le déraciné?" Nouvelles Littéraires, 27 novembre 1962, cité par Léon Thoorens, Le dossier Molière (Gérard, 1964), p. 288.

⁴⁶Thierry Maulnier, "Le Dom Juan de Molière et le nôtre," Figaro littéraire, 21 février 1948.

rejoignons le thème de la provocation. François Mauriac exprimera la même idée: "Si Don Juan était un athée véritable, il n'y aurait pas de drame. Mais il parle à celui qu'il nie, et il ne le nie que pour mieux le braver."⁴⁷ Nous pouvons envisager une autre explication au refus, chez Dom Juan, d'admettre l'existence de Dieu. En effet s'il reconnaissait Dieu, il se verrait dans l'obligation de renoncer à trop de choses dont il ne peut se passer et cela mettrait une entrave à sa liberté. Louis Jovet va jusqu'à voir en lui un sens véritable: "l'angoisse de l'homme vis-à-vis de son destin."⁴⁸ Dom Juan marche avec le temps, tourné vers le futur, se refusant de vivre avec son passé. Son seul but est de séduire, il met en acte "une éthique de la quantité."⁴⁹ Il se projette tout entier dans le futur; par conséquent s'il s'en tenait à une seule femme, il se ferait prisonnier du temps et fixerait par là le moment présent dans le durable, en le rattachant indirectement au passé. Il passe donc d'une femme à l'autre et se cherche à travers ces créatures; plus il en a et plus le vide est grand, ce qui lui donne l'air d'un panier percé. Ainsi le passé ne compte pas pour lui, d'où peut-

⁴⁷ François Mauriac, Figaro Littéraire, février 1958.

⁴⁸ Louis Jovet, Témoignages sur le théâtre (Flammarion, 1952), p. 32.

⁴⁹ Albert Camus, Le Mythe de Sisyphe (Gallimard, 1943), pp. 100-102.

être une anticipation de l'existentialisme de Sartre.

"Comme la conscience sartrienne, la conscience donjuanesque n'est pas portée par un Moi puisque ce Moi se fait à chaque rencontre et se défait dans le rire de chaque délaissement, . . . les femmes de Don Juan ne commencent pour lui d'exister qu'au moment de son projet. Durant qu'il l'accomplit, elles assument toute sa conscience. Dès qu'il l'a achevé, elles cessent d'être. . . . Don Juan, héros sartrien, est bien un démiurge. . . . Don Juan refuse le regard de l'autre, y compris et surtout celui de ses conquêtes. Il refuse même cette autre prise qu'est la parole, il tient à ses femmes des discours tout préparés."⁵⁰ Il ne se laisse pas non plus attendrir par ses expériences précédentes, il a l'âme d'un "aventurier" pour reprendre le terme propre à M. Sauvage. Dans ce sens il est contraire à l'essence de l'être humain, car "la temporalité de l'homme quelconque est orientée vers l'arrière, à cause de notre refus spontané du temps," incompatible avec la philosophie de l'aventurier qui, lui, se refuse le passé--forme d'esclavage à ses yeux, entrave à sa liberté, à cet éternel renouveau de l'homme en face d'une nouvelle femme. Don Juan est un "vagabond de carrière."⁵¹ ". . . Tout le plaisir de l'amour est dans le changement. . . . Enfin il n'est rien de si doux que de

⁵⁰ A. Le Gall, "Don Juan n'est pas l'homme," La Table Ronde, novembre 1957, pp. 140-141.

⁵¹ Micheline Sauvage, op. cit., p. 99.

trionpher de la résistance d'une belle personne, et [il a] sur ce sujet l'ambition des conquérants, qui volent perpétuellement de victoire en victoire. . . ." (I, ii, 1.143, 155-58). Dom Juan est l'anti-Tristan, l'anti-Hamlet dans le sens où Dom Juan est un homme fort, faisant preuve de volonté, d'audace, de courage, de confiance en soi. En se révoltant contre toutes les conventions sociales (en particulier l'autorité paternelle) "il est homme dont la réalité principale est en jeu, et . . . il est prêt à faire l'expérience du défi, afin de demeurer homme."⁵² Il choisit tout ce qui est immanent et rejette le souvenir, le passé, le monde fixe et figé. Dom Juan par sa conduite de séducteur, son accent sur le moment présent, redonne plus de vie à l'instant et par opposition jette un défi à la mort, à Dieu, à l'éternel.

Cette conduite en apparence nouvelle, libre, n'est-elle pas tout simplement la façade du vrai Dom Juan, le masque derrière lequel le personnage se cache? Ce libertinage qu'il affecte, n'est-ce pas là un moyen de s'affranchir plus facilement de ses responsabilités, de ses devoirs envers la société et la religion? N'est-ce pas la marque d'un certain snobisme, une attitude de paria pour mieux rejeter la société qu'il méprise, en particulier la masse

⁵² Pierre Jean Jouve, Le Don Juan de Mozart (Fribourg: Egloff, 1942), p. 218.

des gens, comme Sganarelle, qui suivent béatement les règles inscrites par la société. Dom Juan, comme nous l'avons dit plus haut, se veut seul--attitude élitiste. Peut-être peut-on le rapprocher des débauchés de la Renaissance italienne "par la prédominance du sens individuel, par la tendance à développer sa personnalité aux dépens d'autrui, en s'affranchissant des lois générales imposées par la conscience ou par le pouvoir de l'Eglise et de l'Etat."⁵³ Si Molière accentue son hypocrisie, est-ce pour montrer que la société à son époque supportait mal la vérité et n'était faite que de valeurs tombant en ruine? En effet, dans la pièce, "l'hypocrisie est le dernier recours d'un homme menacé par le monde au nom du Ciel."⁵⁴ Aux femmes, Dom Juan leur promettait le mariage pour les rassurer, aux gens de sa classe il leur promettait de se battre en duel, devant son père il prétendait s'intégrer dans la société. L'hypocrisie est donc un moyen de défense lorsqu'acculé au pied du mur, il ne lui reste plus d'autres expédients que de feindre, d'accepter les contraintes qu'il essayait de rejeter et de faire exploser, tout au long de la pièce. Cela lui permet à nouveau d'être maître de la situation pour un temps, de se dérober à l'emprise de son ennemi et de se ressaisir afin de garder son individualité,

⁵³Gendarme de Bévotte, op. cit., p. 124.

⁵⁴Jacques Guicharnaud, op. cit., p. 296.

son intégrité jusqu'à l'apparition d'un nouvel obstacle. L'hypocrisie lui permet de pirouetter devant l'adversaire et de se tirer à bon compte d'une situation qui aurait pu tourner au tragique.

Nous avons parlé de liberté à propos de Dom Juan; peut-on toutefois lui attribuer une liberté totale et par rapport à quoi se situe-t-elle? Jacques Guicharnaud y répond négativement: "illusion d'une liberté qui n'est que justification a posteriori d'un déterminisme inexorable." Pour lui, Dom Juan est "loin d'être un héros moderne, existentialiste ou à la Camus, qui affirmerait sa liberté contre la mort en fonction de cette finitude, le Dom Juan de Molière vit à la pointe aveugle de sa propre nature, dans une ignorance."⁵⁵ Par contre pour Georges-Arthur Goldschmidt, Dom Juan représente le défi, le désir de se libérer de soi-même par l'affrontement du monde. Dom Juan est "dégagé, libre."⁵⁶ C'est une figure existentielle. "Au centre de lui-même Dom Juan est conscience vide, . . . tout se passe comme si Dom Juan ne voulait finalement à tout instant que revenir à ce dont il tente de se débarrasser: la sensation de sa propre existence." Il explique la sécheresse de coeur de Dom Juan, son refus de s'oublier dans les bras

⁵⁵ J. Guicharnaud, op. cit., pp. 309, 310.

⁵⁶ Georges-Arthur Goldschmidt, Molière ou la liberté mise à nu (Julliard, 1973), p. 46.

d'une autre, par le refus de s'assimiler à aucun objet extérieur, par le besoin d'être parfaitement conscient de lui-même.⁵⁷ Dom Juan, en provoquant constamment son entourage, ne fait-il pas preuve d'une pointe de masochisme? Goldschmidt affirme que Dom Juan éprouve le besoin d'être 'démasqué'--en d'autres termes "sa liberté recherche une autre liberté qui répondrait à la sienne."⁵⁸ Cependant lorsque la statue répond à son défi, Dom Juan s'inquiète. Dans quelle mesure éprouve-t-il alors ce besoin de provocation? Il semble que sa liberté disparaisse, lorsqu'il trouve un obstacle imprévu auquel il ne peut tenir tête et qu'il ne peut annihiler sur le champ. Sa liberté se traduit davantage par un rapport de forces, par le maintien de sa supériorité. Et lorsque G. A. Goldschmidt veut renforcer l'idée de liberté de Dom Juan, en expliquant que Dom Juan, dans tout ce qu'il dit, utilise un double code, que le langage derrière lequel il se cache est à double niveau--cela peut se réduire tout simplement à un rapport de forces envers son adversaire, car, nous l'avons vu plus haut, ce qui est important pour lui est de sauver la face et de maintenir sa supériorité. Il est vrai qu'il symbolise tout ce qu'il y a d'illégitime dans le pouvoir et

⁵⁷G. A. Goldschmidt, op. cit., pp. 48-51.

⁵⁸G. A. Goldschmidt, op. cit., p. 52.

parvient à narguer la société et ses institutions.⁵⁹

Dom Juan a voulu se placer au-dessus des lois humaines et divines, en se révoltant contre Dieu, en se faisant lui-même Dieu, et en niant la mort. Il a voulu se rendre éternel. Ce défi s'est soldé par un échec et a accru la déshumanisation du personnage qui n'a laissé qu'un vide après son existence. Dom Juan a été pris à son propre piège sans qu'il s'en rende compte; pour lui il n'y avait pas d'autre issue que celle de suivre la statue. Si Dom Juan subit le sort d'une mort affreuse, c'est non seulement en punition des fautes qu'il a commises à l'égard du genre humain (et en particulier d'Elvire) mais aussi parce qu'il offense la religion en refusant de se repentir. Comme l'a fort bien vu Louis Jovet, "c'est de salut et de damnation qu'il est question dans le Dom Juan de Molière,"⁶⁰ "la pièce pose . . . le problème de la religion d'un bout à l'autre."⁶¹

Dans quel sens peut-on parler de Dom Juan comme pièce chrétienne? N'est-ce pas minimiser le donjuanisme--côté coureur de filles, séducteur--que de le réduire à une

⁵⁹J. Guicharnaud, op. cit., p. 343.

⁶⁰Louis Jovet, Témoignages sur le théâtre (Flammarion, 1952), p. 32.

⁶¹Louis Jovet, Molière et la Comédie Classique (Gallimard, 1965), p. 87.

pièce religieuse? "Dom Juan est une pièce religieuse parce qu'elle est la peinture de l'irréligion," nous confirme encore Jouvét.⁶² C'est précisément dans ses conquêtes diverses que Dom Juan se montre irrespectueux à l'égard des autres; égoïste avant tout, il est préoccupé par son seul plaisir, et, dans un perpétuel état de volupté, il utilise tous les moyens pour y parvenir et va même jusqu'à tenter l'innocence dans le seul but de la faire tomber dans le péché (II, ii). La faute de Dom Juan est cependant plus sérieuse: en effet nous avons posé Dom Juan en tant que héros du moment présent, et refusant catégoriquement tout rappel du passé, ce qui a pour conséquence un détachement sur le plan affectif. A un autre niveau, il nous est permis de qualifier la pièce de métaphysique, aspect auquel nous avons déjà fait allusion au cours de ce chapitre. Le défi qu'il jette à Dieu traduit un désir d'absolu et d'éternité. En d'autres termes, Dom Juan se bat contre le temps en voulant faire figure d'éternel. Dans ce sens "Don Juan est le pécheur qui a choisi le temps contre l'éternité."⁶³ Il est prisonnier du temps et sa soif d'éternité provoquera sa chute, car il n'a pas compris que le temps ne peut se substituer à l'éternité. L'idée de temps joue un rôle capital chez Dom Juan et renforce la notion de religion, et par conséquent

⁶²Lous Jouvét, op. cit., p. 87.

⁶³Micheline Sauvage, op. cit., p. 177.

d'enfer et de péché. "C'est pour cela que Don Juan, . . . ne peut exister que dans une société religieuse, ou, à la rigueur dans une société extrêmement morale. . . . Le voit-on à une époque où toutes les contraintes auraient disparu dans un monde où l'amour libre serait la règle?"⁶⁴ "Le Don Juan eut été un effet sans cause dans l'antiquité; la religion était une fête, elle exhortait les hommes au plaisir, comment aurait-elle flétri des êtres qui faisaient d'un certain plaisir leur unique affaire? . . . C'est à la religion chrétienne que j'attribue la possibilité du rôle satanique de don Juan,"⁶⁵ nous dit Stendhal. Ainsi le personnage Dom Juan ne peut prendre pleine satisfaction que dans une période où les notions d'enfer et de péché, de damnation et de salut ont été formées. Dom Juan ne serait pas Dom Juan si l'on n'évaluait pas son comportement d'après un code moral. Molière a posé divers problèmes en créant son Dom Juan: les limites de l'esprit humain, l'homme et sa lutte contre le temps, la société et toutes les entraves qu'elle pose à la liberté de l'individu. La mort de Dom Juan est-elle une indication de l'échec de sa conduite en voulant outrager les lois naturelles? "Molière suggère-t-il que l'on n'est jamais récompensé comme on devrait l'être,

⁶⁴Félicien Marceau, Casanova ou l'anti-Don Juan (Presses de la Cité, 1948), p. 188.

⁶⁵Stendhal, Oeuvres complètes (Paris: Le Divan, 1929), vol. 1, p. 236.

que la vie est indéchiffrable, absurde," comme le faisait remarquer justement Alexandre Szogyi dans une conférence donnée à l'Alliance Française de New York (février 1972)? Dom Juan veut écraser le monde, conquérir ce qui est hors de sa portée, alors que Sganarelle, bien ancré dans ses croyances, croit tout savoir, essaye de convaincre son maître mais personne ne l'écoute. De là se dégage le rire car le comique provient d'une "disproportion entre l'effort de l'un et le 'zéro' que lui oppose l'autre."⁶⁶

Notre préoccupation majeure, jusqu'à maintenant, a été d'envisager Dom Juan sous son aspect purement littéraire sans tenir compte de son interprétation dramatique. Essayons d'envisager la pièce jouée et non plus lue et voyons quelles en sont les interprétations; car il ne faut pas oublier qu'"une pièce . . . vit en même temps par le livre et par la scène."⁶⁷ Dom Juan a été le plus souvent représenté de façon drôle, comique. Jean-Louis Bory⁶⁸ affirme la très nette volonté de la part de Molière de faire rire son public et voit dans le cri final de Sganarelle "mes gages! mes gages!" une pure bouffonnerie. Dom Juan est

⁶⁶J. Guicharnaud, op. cit., p. 208.

⁶⁷J. Arnavon, op. cit., p. 80.

⁶⁸Jean-Louis Bory, "Un critique dialogue avec Don Juan," cité par Léon Thoorens, Le dossier Molière (Gérard, 1964), p. 280.

finalement une "impertinente parade, une farce parodique."⁶⁹
 Par contre, Jean Vilar dans sa représentation de 1953 fait
 de Dom Juan un "héros de la rébellion" sans chaleur, sans
 élan; ce Dom Juan est un homme seul "dont chaque geste
 et chaque mot sont comme l'exercice d'une liberté abso-
 lue,"⁷⁰ et c'est cela que Vilar dans sa mise en scène s'est
 efforcé de mettre en relief. Sganarelle est vu comme le
 double de Dom Juan et la pièce repose sur un équilibre en-
 tre le maître et le valet--aspect que Jacques Guicharnaud a
 mis en valeur dans son étude sur Molière. Jovet en 1947
 obtient le plus grand succès, puisqu'il connaît deux cents
 représentations, en faisant de Dom Juan un sceptique marqué
 par une froideur et un défi prenant le pas sur la frivolité
 du personnage--renouvellement de la pièce qui ouvre la voie
 à toute une série de mises en scène rajeunies, brisant avec
 le passé conventionnel qui mettait surtout en scène un Dom
 Juan sensuel, aristocrate, frivole ou bien qui s'occupait
 de mettre dos à dos Sganarelle, représentant le côté sain
 du peuple et Dom Juan, une classe condamnée. Quant à Benno
 Besson en 1945, il redonne à la pièce son caractère comique
 et ainsi "le public [a] la révélation de l'universalité du
 comique moliéresque, cet art où le comique le plus fin--un

⁶⁹"Don Juan, héros fatigué?" Esprit, février 1954,
 cité par Léon Thoorens, op. cit., p. 289.

⁷⁰Roland Barthes, Théâtre populaire, cité par
 Robert Horville, op. cit., p. 118.

comique de musique de chambre--se mêle à la farce la plus grossière, coupé par de petits intermèdes délicieusement sérieux, qui n'ont pas leurs pareils au monde."⁷¹ En 1967 Antoine Bourseiller monte à la Comédie-Française un Dom Juan marqué par "la recherche suicidaire de l'absolu présenté comme la principale motivation des êtres."⁷²

Ainsi, même au théâtre, il semble que Dom Juan n'ait pu résister à attirer l'attention de maints metteurs en scène qui l'ont traité soit de façon purement comique, sociologique, soit en le teintant d'une note moderne. Le champ de vision de Dom Juan reste par conséquent inépuisable et l'on continuera toujours à se poser des questions telles que: la pièce est-elle une satire de la religion? réponse qui peut être taxée de positive si l'on considère que Sganarelle est à la fois le défenseur de la religion et un pur imbécile; ou bien: Dom Juan est-il un héros moderne, en tant qu'il représente les inclinations de notre temps, est-ce une pièce essentiellement comique, la pièce embrasse-t-elle tout cela, est-ce "une sorte de parade?"⁷³ L'intérêt de la pièce réside dans cette série de questions toutes

⁷¹Bertolt Brecht, "Un libertin bourgeois," Lettres françaises, 14-7-55, cité par Léon Thoorens, op. cit., p. 289.

⁷²Robert Horville, op. cit., p. 120.

⁷³A. Adam, op. cit., p. 335.

aussi valables les unes que les autres qui font la richesse de l'interprétation et attisent les imaginations, donnant lieu à des controverses, et qui font l'exceptionnelle grandeur de Dom Juan, car l'important est "cette marge laissée pour l'interprétation des autres et qui ne cesse pas de vivre."⁷⁴ L'influence de Molière grâce à la pièce Dom Juan n'est pas seulement notoire au cours des siècles par la variété des interprétations, mais se traduit par la naissance du mythe de Dom Juan qui sera repris dans quelque deux cents ouvrages. Certains critiques se sont plaints de l'affadissement de Dom Juan,⁷⁵ dépouillé de son contenu métaphysique, devenant l'objet de manuels de sexologie, se situant au-dessous de la ceinture. Peu importe cette image vulgaire du Dom Juan, séducteur du sexe opposé; en fait, il vaudrait mieux s'en réjouir, puisque c'est là la preuve d'une diffusion du mythe qui touche à tous les niveaux d'une société et qui en montre le succès éclatant. La pièce n'a pas perdu de sa vigueur puisqu'elle reste toujours au premier plan soit dans les établissements scolaires, chez les critiques littéraires, ou dans le domaine théâtral. Somme toute, au XXe siècle, un effort est fait pour lui restituer sa place véritable

⁷⁴ Jean-Louis Bory, op. cit., p. 280.

⁷⁵ Michel Déon, "Postérité de Don Juan," La Table Ronde, novembre 1957, p. 167.

et l'interpréter sous un angle plus humain, en lui donnant tantôt une couleur métaphysique, psychologique ou sociologique mais en ne perdant jamais de vue l'homme Dom Juan.⁷⁶

⁷⁶ Parmi les commentateurs nombreux, parfois occasionnels, il est utile et important de retenir certains noms qui ont offert de Molière une figure un peu neuve. Ainsi Micheline Sauvage a fait une analyse psychométaphysique intéressante du personnage Dom Juan, Henri Gouhier a présenté une interprétation fort juste du mécanisme de l'amour, Jacques Guicharnaud a développé un aspect fascinant du masque, James Doolittle a démystifié le mythe, Joseph Palau a établi des parallèles pertinents avec l'existentialisme et enfin Gregorio Marañon qui, lui, s'est penché sur la sexualité.

TARTUFFE

"L'hypocrisie est un hommage
que le vice rend à la vertu."

La Rochefoucauld

Le 12 mai 1664, Molière faisait jouer une pièce en trois actes, intitulée Tartuffe ou l'Hypocrite; sans s'en douter, il avait ouvert la voie à une série de controverses qui se retrouveront sous des formes multiples au cours des siècles, enrichissant et déformant la pièce à loisir. D'où la difficulté plus grande d'en retrouver la véritable architecture et de dire du neuf sur le sujet. Chaque génération a voulu l'enfermer dans ses propres préoccupations et les plaquer sur la pièce. En effet "peu d'oeuvres ont, autant que celle-là, souffert de cette méthode qui consiste à ôter d'un ouvrage ce qu'il ne contient pas puis à y mettre ce qui n'y est pas, pour y trouver tout ce qu'on veut."¹ Pour nous, lecteurs du XXe siècle, il est bien évident qu'il nous est difficile de nous remettre dans l'état d'esprit des spectateurs du XVIIe siècle mais essayons de comprendre quels étaient les éléments qui ont pu choquer le public de

¹Jacques Arnavon, Molière, notre contemporain (Edition de France, 1929), p. 2.

cette époque et de voir s'ils persistent, de nos jours, à produire le même effet.

Molière, pendant quatre ans, huit mois et vingt-trois jours, a poursuivi une lutte sans relâche; et la pièce, qui est restée entourée d'un halo de mystère pendant tout ce temps-là, n'en a que plus vivement aiguisé l'appétit des mauvaises langues. Ainsi, peut-être sans le savoir, Molière avait créé l'affaire Tartuffe.

Après la première représentation, la pièce fut interdite. De nombreux critiques se sont penchés sur sa longueur, étant donné que la première version de Tartuffe ne comprenait que trois actes, alors que la version finale en comportait cinq. La pièce s'est donc enrichie pendant ces cinq années--ce qui en rend l'examen plus difficile, car le problème est de savoir si ces trois actes formaient une pièce complète. Certains le prétendent et affirment que Molière n'aurait jamais présenté une pièce inachevée devant le roi par crainte de le choquer.² Tout ce que l'on sait sur la première version est qu'elle s'intitulait l'Urtartuffe et que Louis XIV trouvait cette comédie divertissante. D'autres soutiennent la thèse opposée d'une

²Gustave Michaut, Les Luittes de Molière (Genève: Slatkine, rpt. 1968), pp. 61-66.

pièce inachevée.³ Un troisième groupe pousse la plaisanterie jusqu'à attribuer la pièce à Corneille.⁴ D'après les indications que nous trouvons dans le second Placet, où Molière cite les modifications que son personnage principal a subies pour calmer la cabale des dévots, il semble clair que la première version ait été plus choquante que celle de Panulphe ou l'Imposteur de 1667 ou encore celle du Tartuffe de 1669.

John Cairncross⁵ émet l'hypothèse suivante:

l'Urtartuffe est une pièce complète, comportant en gros les actes I, III et IV de notre pièce actuelle. L'acte V aurait été rajouté entre 1665 et 1666 pour flatter Louis XIV. Adam⁶ adhère au deuxième groupe et s'oppose à John Cairncross et aux autres dans le sens où il s'appuie sur le témoignage de La Grange pour dire que Tartuffe n'était qu'à moitié fait; or "La Grange a commis des erreurs de date assez fortes et qui semblent indiquer qu'il écrit longtemps

³ Paul Mesnard, Notice biographique sur Molière (Hachette, 1889). Eugène Rigal, Molière (Hachette, 1908), tome I, p. 221.

⁴ Henry Poulaille, Tartuffe: version primitive reconstituée et attribuée à Corneille (Paris: Amiot-Dumont, 1951), p. 73.

⁵ John Cairncross, New Light on Molière (Droz, 1956), p. 3.

⁶ A. Adam, Histoire de la Littérature Française, t. III (Ed. Mondiales, 1962), p. 294.

après les faits."⁷ Son erreur peut également s'expliquer par le fait qu'il jouait le rôle de Valère lequel ne figurait pas dans l'Urtartuffe--d'où son souvenir plus vague de la première version. La thèse d'une pièce achevée nous paraît l'emporter car, à la lecture des Placets au roi et de la Préface à Tartuffe, Molière n'a jamais mentionné le cas d'un travail inachevé, au contraire il a mis l'accent sur les difficultés que la pièce rencontrait et les corrections qu'il avait consenti d'entreprendre afin de la faire accepter plus facilement. Après les attaques véhémentes, lors de la première représentation, Molière aurait toujours pu se retrancher, dans sa défense, derrière le fait que la pièce n'était pas achevée--or il ne s'est jamais servi de cet alibi--ce qui donne bien à penser que Tartuffe était complet en trois actes en 1664. Si nous prenons les actes suivants: I, III, IV dans l'édition finale, nous avons l'impression que cela forme un tout cohérent, mais on ne peut dire la même chose en lisant les actes I, II et III. Par conséquent, l'acte II semble bien absent de la première version. En outre Valère n'apparaît pas aux actes I, III et IV; quant à Mariane, elle n'intervient que très brièvement aux actes I et IV. Il est peu probable que Molière se soit amusé à réécrire la pièce, car il était

⁷G. Michaut, Luttes de Molière (Genève: Slatkine, rpt. 1968), p. 72, n. 1.

pris par son métier d'acteur, de directeur de troupe et d'écrivain, toujours bousculé par le temps, travaillant très vite sans pouvoir se permettre de refaire ce qu'il avait déjà couché sur papier. Et d'ailleurs comme l'affirme John Cairncross, les différentes tranches de composition sont encore visibles et les deux nouveaux actes ne sont pas vraiment intégrés à la structure originelle de la pièce.⁸

La lutte que Molière a menée afin de voir jouer sa pièce traduit un certain entêtement de sa part. Il serait intéressant de nous demander pourquoi Molière a tant insisté? Que voulait-il prouver en écrivant une telle pièce à son époque? Était-ce une vengeance contre le parti dévot, contre les exagérations de la religion? Raymond Picard déclare que Molière condamne ce qu'il considère comme les empiètements d'une religion qui veut envahir et régenter toute la vie sociale;⁹ en d'autres termes, Molière aurait pris parti non pas contre les extrémistes mais contre ce qui était alors l'enseignement quotidien de l'Eglise.¹⁰ En

⁸ John Cairncross, op. cit., p. 52.

⁹ Raymond Picard, dans Mélanges d'Histoire Littéraire (XVIe - XVIIe siècle) offerts à Raymond Lebègue (Paris: Nizet, 1969), p. 231.

¹⁰ Dorine plaisante à propos de l'attitude scandalisée de Tartuffe envers son décolleté (III, ii, v. 863-65). La mode des "nudités" fut l'objet de critiques amères dans l'Eglise qui en fit l'une de ses préoccupations.

effet certains mots étaient entourés d'une auréole blâmable; afin d'illustrer l'attitude primitive de l'Eglise, il suffit de consulter, dans le Dictionnaire de Cas de conscience de Pontas, l'article Danse qui se lit ainsi: "le bal ou la danse est un cercle dont le diable fait le centre et les autres démons la circonférence," ou encore l'article Sein qui prétend qu'ils sont une "occasion de chute . . . aux hommes, par leurs regards de convoitise; et aux femmes, par le désir de se les attirer".¹¹ Voulait-il encore, tout simplement, faire l'apologie du théâtre et le replacer sous un nouvel éclairage afin de le revaloriser aux yeux du public de l'époque? Molière ne pouvait ignorer que l'Eglise le condamnait; c'est d'ailleurs pour cela que, dans sa Préface, il défend la comédie en remontant aux origines du théâtre qui était étroitement lié à la religion chez les Anciens et qui le demeure encore d'une certaine façon au XVIIe siècle. En effet, Molière fait allusion, toujours dans sa Préface, au rôle que jouait la Confrérie de la Passion à qui appartenait l'Hôtel de Bourgogne qu'elle louait aux comédiens. Ce climat d'hostilité envers le théâtre se traduit dans divers écrits.¹²

¹¹(Paris: Josse, 1734), 3 vol. in -fo, t.1, col. 1062; t.3, col. 805-806.

¹²La Lettre sur la comédie de l'Imposteur dans Molière, Oeuvres complètes, éd. Georges Couton (Gallimard, 1971), vol. 1, pp. 1169-70, 1172. L'auteur s'indigne contre ces gens qui condamnent la pièce à cause de la religion et pour qui "le théâtre, . . . n'est pas un lieu

En août 1664, le curé de Saint-Barthélémy, Pierre Roullé, publie un libelle violent: Le Roy glorieux au monde où il traite Molière de "démon, vêtu de chair et habillé en homme. . . . Il méritait, par cet attentat sacrilège et impie, un dernier supplice exemplaire et public, et le feu même, avant-coureur de celui de l'enfer, pour expier un crime si grief de lèse-majesté divine." Nicole, dans son Traité de la comédie, en 1666 continue dans la même veine, attaquant le théâtre: "la comédie est une école et un exercice de vice . . . cette profession est contraire au christianisme." Bourdaloue, vers 1691 dans un Sermon sur l'hypocrisie expose les dangers d'une telle pièce:

Comme la vraie et fausse dévotion ont je ne sais combien d'actions qui leur sont communes . . . voilà . . . ce qui est arrivé, lorsque des esprits profanes . . . ont entrepris de censurer l'hypocrisie, . . . en faisant concevoir d'injustes soupçons sur la vraie piété, par de malignes représentations de la fausse. Voilà ce qu'ils ont prétendu, exposant sur le théâtre et à la risée publique, un hypocrite imaginaire, ou même, si vous voulez, un hypocrite réel, et tournant dans sa personne les choses les plus saintes en ridicule . . . lui faisant blâmer les scandales du siècle d'une manière extravagante; le représentant consciencieux

où il la faille enseigner . . . c'est par ce principe de fausse bienséance qu'on relègue la raison et la vérité dans des pays barbares--[car] on n'ose les commettre où elles peuvent rencontrer leurs ennemis." A vrai dire, pourquoi bannir le théâtre, étant donné que "nos pères . . . instituèrent . . . la comédie pour représenter la passion du Sauveur du monde et semblables sujets pieux."

jusqu'à la délicatesse et au scrupule sur les points moins importants . . . pendant qu'il se portait d'ailleurs aux crimes les plus énormes; le montrant sous un visage de pénitent qui ne servait qu'à couvrir ses infamies; lui donnant selon leurs caprices un caractère de piété la plus austère . . . mais, dans le fond, la plus mercenaire et la plus lâche.

L'atmosphère d'autérité et de vitupération dirigée contre le théâtre se fait sentir jusqu'en Nouvelle France où la pièce de Molière rencontre la forte opposition de l'évêque de Saint-Vallier.¹³ Cela se traduit par une lutte acharnée contre tout décolleté et toute nudité. Il semble que ceci ne soit que faux prétexte. En effet, si de l'interdiction d'une comédie naît une affaire d'Etat que l'Eglise se fait fort de remporter, c'est bien parce qu'elle se sent terriblement menacée et qu'elle arrive à un point de rupture. Cette insécurité se cache derrière une sévérité féroce; on accuse les chrétiens d'être des pécheurs, on les menace, on les effraie--technique favorite de l'Eglise que l'image de l'Enfer illustre par excellence--en grossissant le problème et en lui faisant atteindre des proportions effrayantes afin de couper court à toute représentation théâtrale et continuer à exercer une domination sur les citoyens. D'ailleurs cette préoccupation de l'Eglise au sujet des décolletés n'est

¹³ Voir Herman Prins Salomon, Tartuffe devant l'opinion française (PUF, 1962), pp. 106 et sq.

pas pure illusion, mais se traduit également par une lutte réelle dans l'Eglise catholique en France.

Somme toute, si Molière voulait donner au théâtre une nouvelle lancée, pourquoi a-t-il choisi un sujet aussi délicat et aussi épineux que celui de directeur de conscience? Essayons de voir ce qui se passait à son époque. Il existait un parti dévot formé sous Louis XIII. En 1627 nombre de ces dévots se regroupèrent pour former la Compagnie du Saint-Sacrement; leur but était de soulager les misères (visites des prisonniers, aumônes, dons . . .) ainsi que de surveiller les moeurs--si bien qu'elle n'hésitait pas à s'infiltrer dans la vie privée, ce qui parfois donna lieu à de notoires scandales, tels qu'en Normandie et à Bordeaux en 1658, puis à Paris en 1660.

En 1643 Molière avait déjà eu des difficultés avec l'un des membres de la Confrérie: le curé Olier de Saint-Sulpice avait poursuivi l'"Illustre Théâtre" installé dans sa paroisse. En 1663, dans la querelle de l'Ecole des femmes, les dévots l'avaient accusé de parodier les Dix Commandements dans ses Maximes du Mariage (III, ii). Ce n'est, certes, pas pure coïncidence si les dévots font tout pour étouffer Tartuffe. En effet la pièce se situe à un tournant dans l'histoire politique et religieuse du règne de Louis XIV. La cour est alors divisée en deux avec, d'un côté, le parti dévot appuyé par la reine mère Anne d'Autriche qui essaye

de ramener Louis XIV à une vie plus chrétienne, et de l'autre, le jeune roi qui, bien que marié à l'infante Marie-Thérèse, cherche d'autres compensations d'abord auprès de La Vallière, ensuite auprès de Mme de Montespan. Cette jeune cour est portée vers les fêtes, le luxe et c'est pour elle que Molière écrit les Plaisirs de l'île enchantée. Molière étant l'amuseur du roi, devient le bouc-émissaire des dévots qui s'acharnent à lui mettre des entraves et se servent de lui pour blâmer la conduite du roi. Ce n'est qu'à la mort d'Anne d'Autriche, en 1666, que la Compagnie sera officiellement dissoute. L'autorité de Louis XIV s'étant affermie, Molière jouera enfin Tartuffe en 1669. Toutes ces réactions violentes à la pièce traduisent néanmoins l'importance de l'Eglise dans le cadre de la vie politique, culturelle et intellectuelle de l'époque.

Quelles étaient les sources du Tartuffe? Certains ont signalé un roman de Vital d'Audignier les Amours d'Aristandre et de Cléonice (1624), ou une comédie de Le Métel d'Ouville les Trahisons d'Arbiran (1638) ou encore une nouvelle de Scarron les Hypocrites (1661) où un Montufar s'installe à Séville avec deux aventurières; il se fait appeler frère Martin et accumule un petit butin grâce à son masque de dévot. Soulignons en passant que les attaques contre les faux dévots et les jésuites étaient banales à l'époque. Il est probable que Molière a puisé certains

traits de son personnage à diverses sources, mais il n'en est pas moins vrai que l'essentiel de la pièce reste bien sa création.¹⁴ Entre autres, il pouvait y avoir aussi des modèles vivants que l'on n'a pas manqué de rappeler à l'époque de Molière: le baron de Renty, le marquis de Fénelon, l'abbé de Pons, l'abbé Roquette, Desmarets de Saint-Sorlin qui plus tard relatait sa propre confession dans les Délices de l'Esprit où il avouait que pour mieux séduire les femmes il n'avait aucun scrupule à les persuader que le vice était vertu. Un autre personnage encore plus fou que Desmarets, Simon Morin, prétendait être une nouvelle incarnation du Christ et prêchait que les plus grands péchés étaient salutaires. Charpy de Sainte-Croix mérite également de retenir l'attention: les analogies entre celui-ci et notre véritable Tartuffe sont troublantes. Mornet les résume ainsi: "Ce Charpy écrivait des livres mystiques et, comme Tartuffe à sa paroisse, édifiait par sa piété les fidèles de l'église des Quinze-Vingts. Comme Orgon rencontre Tartuffe, il y est rencontré par une Mme Hansse, qui échange avec lui des conversations dévotes et l'invite à venir, le plus souvent possible, les continuer chez elle. Bientôt, comme Tartuffe chez Orgon, Charpy s'impatronise, chasse de la maison tous ceux qui ne croyaient pas en lui, et, comme Tartuffe d'Elmire, s'éprend de la fille de Mme

¹⁴G. Michaut, Les Luittes de Molière, p. 92.

Hansse, Mme Patrocle. M. Patrocle, tout comme Orgon, trouve fort bon qu'un saint homme s'intéresse à sa femme."¹⁵ Ce "saint" homme était le voisin de Molière dans la rue St-Thomas-du-Louvre. Dans Tartuffe et ses avatars,¹⁶ Francis Baumal raconte la vie d'un certain Jacques Crétenet dont il fait le prototype de Tartuffe. C'était un laïque qui était devenu directeur de conscience vers 1652 à une époque où Molière arrivait à Lyon. F. Baumal prétend que Molière a pu en avoir connaissance. Jacques Arnavon affirme que Tartuffe provient de Normandie, qu'il avait été espion du roi, mouchard dans une galère.¹⁷ Mais pour reprendre la conclusion d'A. Adam sur le sujet: "la vérité toute simple, c'est qu'il y avait beaucoup de Tartuffes dans la France de 1660"¹⁸ et en fait, tous sont venus se fondre dans un personnage immuable qui continue à vivre "d'une vie peut-être moins vraie mais plus réelle que celle de ses modèles."¹⁹

D'où vient le nom de Tartuffe? Probablement de la comédie italienne dont l'un des personnages s'appelait

¹⁵ Daniel Mornet, Molière (Boivin, 1943), p. 95.

¹⁶ Francis Baumal, Tartuffe et ses avatars (Nourry, 1925), pp. 10-40.

¹⁷ Jacques Arnavon, Revue hebdomadaire, t. XXXIV (1), janvier 1925, pp. 215-232.

¹⁸ Antoine Adam, op. cit., tome III, pp. 307-311.

¹⁹ Fernand Ledoux, Le Tartuffe ou l'Imposteur de Molière (Paris, 1953), p. 16.

Tartufo, "truffe." Mais le mot tartuffe existait déjà en français car en 1609 nous le trouvons dans un pamphlet intitulé "Le Mastigophore auquel l'ont brisées les brides à veaux de maistre Ivain Solanicque" où le mot signifiait pierre fausse que l'on fait passer pour une pierre fine, d'où pris au sens figuré: hypocrite. Il y a une autre origine du mot à Lyon où l'on nommait un faux bonhomme, un "tertuffe" venant de "tarteiffle" (provenant de teufel: diable). Molière a cependant enrichi le mot en lui donnant un sens plus étoffé, d'où sont dérivés tartuffier et tartufferie.

Ne perdons pas de vue toutefois l'objectif que nous nous sommes donné, et mettons-nous en face du problème en nous demandant encore une fois quel était le but que Molière visait dans cette pièce. Voulait-il dénoncer les scandales auxquels la Compagnie était mêlée? Peut-être désirait-il tout simplement tourner en ridicule certaines des pratiques de la Compagnie. Questions difficiles à élucider.

Dans le premier Placet, Molière définit ce qu'il conçoit comme le rôle du théâtre: il doit, par le rire, corriger les vices des hommes. Mais le danger chez Tartuffe est que ce dernier se cache derrière le voile de la religion. D'où l'excuse pour certains de nos critiques ou contemporains de Molière de croire qu'il attaquait les hypocrites de la dévotion. On a prétendu qu'il avait visé

directement la cabale, or celle-ci comprenait bien sûr des faux dévots mais il y avait aussi des religieux d'une piété exemplaire comme Bourdaloue ou Saint-Vincent de Paul. Il est, par conséquent, difficile de soutenir la thèse que Molière ait voulu penser à la cabale et n'ait voulu attaquer qu'elle. Comme nous avons essayé de le montrer précédemment, le thème de la fausse dévotion était assez banal à l'époque de Molière et la multiplicité des exemples illustrant l'hypocrisie religieuse prouve bien qu'il s'agissait là d'une réalité. Par conséquent il n'y a rien d'extraordinaire à ce que Molière ait traité le sujet. Or ce que ses adversaires lui reprochaient étaient d'avoir raillé, non seulement la fausse dévotion mais, à travers elle, la vraie. C'est pourquoi le 11 août 1667 Hardouin de Péréfixe, archevêque de Paris, publia une ordonnance où il défendait "à toutes les personnes de [son] diocèse de représenter, lire ou entendre réciter la susdite comédie . . . sous peine d'excommunication" car à ses yeux le Tartuffe était une "comédie très dangereuse [qui] sous prétexte de condamner l'hypocrisie ou la fausse dévotion, donne lieu d'en accuser indifféremment tous ceux qui font profession de la plus solide piété." Bourdaloue, nous l'avons vu, l'accusa de condamner la vraie dévotion à travers la fausse. Plus récemment, au siècle dernier, Louis Veillot, Brunetière, Jules Lemaître, Emile Faguet, Abel Lefranc, Gustave Michaut--ont fait encore écho à cette condamnation. Pour d'autres, comme René Bray, les

dévots se sont montrés trop susceptibles et n'ont pas compris le vrai sens de la pièce qui ne devait servir qu'à amuser son public. Ce climat d'hostilité a poussé Molière à se justifier dans sa Préface et ses Placets: "C'est aux vrais dévots que je veux partout me justifier sur la conduite de ma comédie . . . ; j'ai mis tout l'art et tous les soins qu'il m'a été possible pour bien distinguer le personnage de l'Hypocrite d'avec celui du vrai Dévot." Mais cela ne suffisait pas à calmer les esprits car comme l'avait fait remarquer le grand Prince Condé au roi, la raison pour laquelle on ne se scandalisait pas lors de la représentation de "Scaramouche ermite" était que celle-ci "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" (Préface). En effet la religion se sentant menacée n'aimait pas beaucoup la plaisanterie. Même après la dissolution de la cabale, un climat de querelle continue à régner autour de la pièce. Ce qui prouve que Molière avait touché une structure puissante. La portée de son Tartuffe n'était pas à négliger, car il semble qu'elle ait influencé le comportement de l'Eglise: le R. P. Crasset en 1675 dans les "Considérations sur les principales actions de la vie" montre qu'il est du devoir du fidèle d'user de sa raison et que s'il y manque, il est responsable de sa perte éternelle. A cette époque, l'Eglise va opérer une retraite, sans doute Tartuffe y est pour quelque

chose.²⁰ Le XVIIIe siècle apprécie la critique religieuse et y projette les idées à la mode. Ainsi Voltaire en 1739 considère la pièce comme une "leçon de morale." A la fin du XVIIIe siècle, il se produit un changement dans l'interprétation des rôles qui se poursuit jusqu'au début du XIXe siècle, reflétant peut-être la tendance anti-cléricale de l'époque de la Révolution.

Dans son étude minutieuse sur Tartuffe, H. P. Salomon²¹ présente un éventail de l'évolution que la pièce a subie au cours des siècles. Au XIXe siècle, les avis sont partagés, il y voit deux clans: dans la première moitié, en particulier sous la Restauration, la pièce devient le symbole de la lutte contre les jésuites et est fort jouée; dans la deuxième moitié du siècle, une réaction catholique, dirigée principalement par Louis Veuillot, continue la critique du XVIIIe siècle, mais pour la plupart on met l'accent sur le côté comique et sur le rôle d'Orgon--on reproche surtout à Molière d'avoir mis en scène de vrais dévots qui ne sont que des sots. Au XXe siècle les avis sont plus diversifiés et on essaye surtout de briser le halo d'irréligion ou d'athéisme qui enveloppe l'oeuvre; on s'attarde davantage à la

²⁰ P. F. Butler, "Tartuffe et la direction spirituelle au XVIIIe siècle," dans Modern miscellany presented to Eugène Vinaver (Manchester, 1969), pp. 62-63.

²¹ H. P. Salomon, op. cit., p. 171.

psychologie des personnages.

Avant de passer à une étude plus serrée des personnages, jetons un coup d'oeil général sur la pièce et voyons comment elle peut être classée. Selon certains, elle serait plus proche du drame que de la comédie. Stendhal, dans un texte recueilli dans les éditions posthumes de Racine et Shakespeare, prétend qu'"il n'y a rien de comique à voir Orgon maudire et chasser son fils qui vient d'accuser Tartuffe d'un crime évident; et cela parce que Tartuffe répond avec des phrases volées au catéchisme et qui ne prouvent rien. L'oeil aperçoit tout à coup une des profondeurs du coeur humain, mais une profondeur plus curieuse que riante. . . . Nous sommes trop attentifs, et, si j'ose dire, trop passionnés pour rire." Par contre Francisque Sarcey, épousant le point de vue de l'homme de théâtre, écrit: "De toutes les pièces de Molière, et j'oserais presque dire de toutes les pièces de tous les genres et de tous les pays, Tartuffe est la seule qui amuse également tout le monde, de quelque façon et en quelque théâtre qu'elle soit jouée."²² F. Brunetière, à son tour, "ne nie point . . . qu'il y ait à rire et beaucoup à rire dans Tartuffe. Les rôles d'Orgon et de Dorine . . . sont comiques d'un bout à l'autre"; cependant il ajoute: "plus j'y ai songé, plus il m'a semblé que

²²F. Sarcey, Quarante ans de théâtre (Paris, 1900), p. 132.

l'impression de Tartuffe était décidément d'un drame."²³

W. G. Moore est d'accord pour dire que Tartuffe n'est certainement pas un personnage comique et s'étonne de constater que le personnage principal soit un scélérat.²⁴ Il entrevoit alors deux explications possibles: l'une rejoignant l'opinion de Brunetière, l'autre affirmant que la comédie se trouve plutôt dans la façon de traiter le sujet que dans le sujet lui-même. Pour J. Vier, le comique de Tartuffe se résume à cela: "Il est comique quand il n'est pas là, . . . quand il est là . . . il ne fera plus rire."²⁵ Maurice Descotes soutient que "tous ces Tartuffes sont des personnages plus ou moins effrayants; ils ne prêtent pas à rire."²⁶

De la diversité des commentaires, il semble difficile de tirer une conclusion définitive sur la nature du Tartuffe. On peut cependant entrevoir deux directions afin d'envisager une étude de la pièce: le comique de certains personnages, proche de celui de la farce parfois (IV, v, où Orgon est

²³F. Brunetière, Les Epoques du théâtre français (Paris, 1891), p. 147.

²⁴W. G. Moore, "Tartuffe and the Comic Principle in Molière," Modern Language Review, vol. XLIII, jan. 1948, no. 1, pp. 47-53.

²⁵J. Vier, Littérature à l'emporte-pièce (Cèdre, 1958), p. 18.

²⁶Maurice Descotes, Les Grandes Rôles du théâtre de Molière (Paris: PUF, 1960), p. 166.

caché sous la table--II, ii, Orgon levant la main sur Dorine --les mimiques pieuses de l'homme Tartuffe, faux dévot) et le comique de situation provenant de la dualité des personnages, c'est-à-dire de leur caractère double--ceci, afin d'essayer de résoudre le problème que pose la pièce depuis sa création; mais avant de nous engager dans cette voie, il serait bon d'analyser les personnages et présenter l'éventail de catégories dans lesquelles ceux-ci ont été placés, afin de porter notre propre jugement de valeur sur le comique de la pièce.

Tout d'abord nous devons nous tourner vers le personnage principal qui a donné le titre à la pièce: Tartuffe, et nous demander qui il est. Est-il un imposteur, comme l'indique le titre; si oui, dans quel sens, ou bien est-il la victime d'une machination? Selon Dorine, Tartuffe est "un gueux . . . qui n'avait pas de souliers" (v.63), selon Orgon "un gentilhomme" (v.494), plus probablement un fourbe qui n'en est pas à son premier tour de force, sans doute recherché par la police, un personnage assez répugnant puisque derrière son masque de simagrées il cache une sensualité débordante qui se traduit par son physique "gros et gras, le teint frais et la bouche vermeille" (I, iv, v.234), et son comportement envers Elmire lorsqu'il ne peut maîtriser ses instincts et avoue ouvertement que "pour être dévot, [il] n'en [est] pas moins homme" (III, iii, v.966). Selon l'exempt, Tartuffe est "un fourbe renommé," un escroc

professionnel, un traître (V, vii, v.1923). Il prétend être ce qu'il n'est pas en se réfugiant derrière le masque du dévot qu'il laisse tomber à quatre moments dans la pièce: deux fois avec Orgon et deux fois avec Elmire. Tartuffe plaide coupable (III, vi, v.1074, 1094-1102); ce qu'il révèle est fort vrai et le fait de dévoiler la vérité froidement, au moment où on ne s'y attendait pas, fait preuve apparemment d'une grande maîtrise de sa part. Il se démasque de bon gré, sciemment et non par l'intermédiaire d'une tierce personne. Il y a quelque chose de machiavélique dans le personnage lui-même. Au moment où il se met symboliquement tout nu devant le public, cet acte est mal lu par Orgon qui y voit de l'humilité et qui, par conséquent, a un effet tout autre sur lui. Comme le dit si justement W. G. Moore, la vérité n'est révélée par Tartuffe que lorsqu'il est sûr que l'on entendra le contraire de ce qu'il dit.²⁷

Cependant la raison, pour laquelle il échoue, provient du fait qu'il n'a jamais pris en considération ses appétits sexuels. Tartuffe fonctionne à deux niveaux: au premier niveau, c'est l'homme calculateur, froid, ayant la tête sur les épaules, prêt à n'importe quelle vile machination afin d'acquérir plus de pouvoir et de contrôler la vie des autres dans la maisonnée; au deuxième niveau, Tartuffe

²⁷ W. G. Moore, Molière, A New Criticism; with a postscript, 1964 (Oxford: Clarendon Press, 1949), p. 64.

est vu en tant qu'homme sensuel, emporté par ses instincts, prêt à se jeter aux pieds d'Elmire, bref, perdant la tête pour obtenir d'elle quelque faveur. Tartuffe, comme l'indique le titre de l'édition de 1666, est, à première vue, un imposteur qui ment pour réussir. Le Littré, Dictionnaire de la Langue Française, décrit à merveille notre personnage; sous la colonne du mot imposteur, on lit: "celui qui impose et qui trompe, qui tâche de tromper en débitant une fausse doctrine ou en se parant des dehors de la vertu; ou en se faisant passer pour un autre qu'il n'est." (Tome IV; Gallimard, 1970). C'est ainsi que, pour séduire Orgon, il a choisi l'imposture religieuse; son imposture aurait pu atteindre à la perfection s'il ne s'était mêlé de toucher aux affaires de coeur. On a vu en Tartuffe un personnage de basse extraction, un pur escroc dont la volonté de puissance ne vise pas bien haut, un roublard qui n'a pas de mal à mettre Orgon dans sa poche, ou même un mélange de "truand de sacristie, [de] pourceau béat [et de personnage] . . . élégant et redoutable, [d'] aventurier subtil."²⁸

Il va sans dire que l'on ne peut continuer à présenter une gamme d'interprétations sans considérer Tartuffe dans son rapport avec Orgon. Orgon, pour des critiques, est en fait le grand rôle de la pièce--c'est d'ailleurs celui

²⁸Jules Lemaître, Impressions de théâtre, IVe série (Paris, 1890), p. 38.

que jouait Molière--il est le centre de l'action, car son comportement détermine celui de tous les autres, c'est lui qui déchaîne tout.²⁹ Orgon devant Tartuffe est subjugué, hébété, quel contraste avec les allusions que fait Dorine avant sa rencontre avec notre homme Tartuffe: ce fut un "homme sage" . . . qui . . . "montra du courage" (I, ii, v.181-182). Mais depuis il est devenu tout autre, tout son être se tourne vers Tartuffe; il ne pense, ne voit, ne respire que par Monsieur Tartuffe; il est capable des pires cruautés: prêt à donner Mariane à Tartuffe, à déshériter son fils au profit de Tartuffe. Cet état passionné de service dans lequel Orgon se trouve est l'indice de sa faiblesse. "Il est le prisonnier d'un choix sclérosé."³⁰ Malgré les conseils de sa famille, il refuse de voir la vérité et se berce dans un entêtement borné au risque de tout perdre, y compris sa femme et son idole, et ce n'est qu'à l'acte V qu'il s'en détachera pour faire face à la dure réalité. Même là, son jugement sur les autres ne semble pas s'être affiné--il donne l'impression d'être prêt à retomber dans le même piège. C'est pourquoi il semble difficile de croire qu'Orgon ait été tellement différent avant l'apparition de Tartuffe. Toutefois si Orgon est un faible, Tartuffe n'a pas de mal à le vaincre et n'a aucun mérite à s'être implanté

²⁹ Fernand Ledoux, op. cit., p. 21.

³⁰ J. Guicharnaud, Molière, une aventure théâtrale (Gallimard, 1963), p. 41.

chez lui. Orgon serait vu alors comme un imbécile--cette interprétation aurait pu choquer, offusquer à l'époque de Molière: car rendre dévot un idiot était scandaleux; en effet c'est ridiculiser et dénaturer la religion. Orgon est plutôt, de prime abord, un obsédé: sa monomanie est comparable à celle d'Argan dans le sens où il veut sauver son âme par tous les moyens et trouve un excellent pis-aller en Tartuffe. Tartuffe aurait donc la tâche facile. Pourtant c'est grâce à Orgon qu'il se trouve au sein de la famille, avec le rôle qui lui a été attribué par le chef. Nous avons ici en raccourci le microcosme d'une société avec un individu qui transforme chaque membre en objet et qui en détruit l'ordre grâce à sa propre création. Tartuffe n'en reste pas moins un imposteur car c'est bien lui qui a fait des avances à Orgon (voir I, v, v.283-84, 289-90, 293-94, 301-302). Examinons les mobiles qui ont poussé Orgon à s'acoquiner avec un tel personnage.

Eric Auerbach, Lionel Gossman et J. Guicharnaud ont prétendu qu'Orgon était un personnage double. Sous le masque de la dévotion, Orgon serait pris d'un désir absolu de régner, d'imposer sa volonté de puissance, de se poser en tyran parmi les membres de sa famille. Mais pour y arriver plus facilement, il utilise Tartuffe afin de mettre en action sa machine infernale. Il ne peut reconnaître l'indépendance des autres sans menacer la sienne car ce faisant, cela impliquerait reconnaître l'égalité de l'autre envers

soi-même, accepter la liberté de l'autre--ce qui risquerait de mettre fin à sa liberté absolue.³¹ C'est pourquoi il refuse la tendresse qu'on lui offre (II, ii, v.545; IV, iii, v.1293). Ce désir de pouvoir absolu traduit, à nos yeux, un complexe de persécution--trait commun chez de nombreux personnages du théâtre moliéresque. Orgon, comme Argan et Alceste, réduit le monde à un principe, c'est-à-dire Tartuffe, selon lequel il veut refondre le cadre de la famille. Toute chose extérieure à Tartuffe a peu d'importance, si bien que lorsqu'il reçoit des signes de tendresse de ses enfants par exemple, il demeure imperméable à leurs sentiments, craignant qu'on veuille attaquer son univers. Cette rigidité, cette monomanie est renforcée par sa vue solipse du monde. Afin d'arriver à un certain degré de paix intérieure, il lui faudrait déposséder les autres de leur liberté et exercer un contrôle absolu sur leur vie (c'est ainsi qu'il veut régenter les décisions de Mariane et la modeler à son école--pour bien faire, Mariane devrait perdre toute individualité et réagir comme son père l'entend). Son désir le plus cher d'être reconnu en tant que maître absolu n'est voué qu'à l'état d'avorton, car il n'ose le mettre à nu de peur d'être ridiculisé. C'est alors qu'il se cache derrière le personnage de Tartuffe qui présente pour lui une sécurité; il va se retrancher derrière ce bouclier et manoeuvrer,

³¹Lionel Gossman, Men and Masks, A Study of Molière (Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1963), p. 102.

tirer les ficelles afin de mettre en jeu ses marionnettes. En admirant Tartuffe, cela lui permet de se rehausser, de gagner une certaine importance. Ainsi il n'hésite pas à porter sa dévotion à l'extrême,³² mais ne s'agit-il pas d'une pointe de sadisme? Dans sa mise en scène, Orgon s'est à la fois fait maître et esclave de Tartuffe. Il ne peut ouvertement se faire reconnaître en supérieur car ce serait une preuve d'infériorité qu'il essaye à tout prix de cacher derrière l'adoration qu'il porte à Tartuffe. Orgon est pris à son propre piège puisqu'obligé de jouer le rôle de l'adorateur pour les raisons citées plus haut, il renforce son propre esclavage. "Ce comparse ou complice du héros en est à la fois la créature, le miroir, le mauvais ange, le possesseur."³³

Que représente Tartuffe aux yeux d'Orgon? Sans doute ce qu'il n'a pas. Il le considère comme quelqu'un qui se suffit à soi-même. Il essaye de l'acheter en le comblant de cadeaux. Or si Tartuffe est ce qu'Orgon croit voir, il ne peut se laisser acheter par des cadeaux. Orgon, s'étant

³²Voir I, v, v.276-279 qui rappelle:

1) L'Évangile selon St Luc 14:26 qui dit: "Si quelqu'un vient à moi et ne hait pas son père, sa mère, sa femme, ses enfants, ses frères, ses soeurs et même sa propre personne, il ne peut être mon disciple."

2) L'Évangile selon St Matthieu 10:37 qui se lit ainsi: "celui qui aime son père ou sa mère plus que moi n'est pas digne de moi, et celui qui aime son fils ou sa fille plus que moi n'est pas digne de moi."

³³J. Guicharnaud, op. cit., p. 49.

jeté un défi, redouble d'effort afin de l'acheter. Plus Tartuffe paraît détaché des intérêts de ce monde et plus Orgon s'acharne à le couvrir de cadeaux afin de le mettre sous son emprise. Toute cette machination est l'oeuvre d'Orgon; les qualités qu'il prête à Tartuffe n'existent que dans son imagination--cela permet cependant à Orgon de se créer un but, fondé sur un rapport de forces, car lorsqu'il parvient à acheter Tartuffe, ce geste représente un échec pour lui puisque Tartuffe est démystifié dans sa supériorité, mais s'il n'y parvient pas, Orgon s'acharne doublement et Tartuffe devient alors son rival.³⁴

Quand ces deux personnages se sont rencontrés, il y a de fortes chances pour qu'Orgon fût à la recherche de Tartuffe; ce n'est pas une rencontre gratuite, mais plutôt à un niveau inconscient un besoin chez Orgon d'une telle présence afin de se sentir exister et peut-être de "justifier son sadisme."³⁵ Cela ne l'empêche pas, pour autant, d'être la dupe de Tartuffe. Il interprète les signaux de son entourage à sa façon: c'est ainsi que pour lui la désapprobation de sa famille, au lieu d'être prise en considération est rejetée et perçue comme la certitude de la toute puissance de son idole. En effet, Orgon, à cause de sa propre

³⁴L. Gossman, op. cit., p. 109.

³⁵Eric Auerbach, Mimesis (Princeton: Princeton University Press, 1953), p. 361.

insécurité, ne peut concevoir son rapport avec autrui sur un pied égalitaire, mais toujours dans un rapport de forces. Au lieu d'avoir une attitude positive envers sa famille et d'écouter leurs suggestions, Orgon se met sur la défensive et prend leur souci à son égard pour une attaque et de l'agression. Son attitude poussera Elmire à détruire Tartuffe afin de le convaincre et de sauver l'ordre de la famille qui est gravement menacé par la mise en scène de son chef. Le chef étant aveugle et sourd aux conseils de la famille, il ne reste plus qu'une solution logique pour le ramener à la réalité: détruire l'objet de sa passion--par là même détruire le monde de fantaisie dans lequel il se meut. Orgon ouvre enfin les yeux lorsqu'il découvre que Tartuffe agit contre son gré et se sépare ainsi nettement de lui. Orgon est tellement enfermé dans son petit univers que de tout ce qui se passe autour de lui, il fait peu cas, jusqu'au moment où les paroles de Tartuffe le touchent tout particulièrement (IV, vi, v.1524: "C'est un homme, entre nous, à mener par le nez."), Tartuffe est alors l'imposteur en train de le duper.

Le lien qui unit Orgon à Tartuffe est comparable à un cordon ombilical et dès que ce dernier le coupe, Orgon se sent perdu car il n'a plus le moyen de cacher son égoïsme, sa vanité, son désir tout puissant d'être reconnu en maître absolu. Il ne peut plus se réfugier dans le monde de l'erreur. Ce qu'il prenait pour réalité chez Tartuffe

n'était en fait qu'apparence, faux semblant, masque, projection de ses propres désirs et fantasmes. Le triomphe d'Orgon paraît de plus en plus illusoire et dès l'acte IV, Tartuffe s'avère être nettement un être indépendant, qui échappe définitivement à l'emprise d'Orgon--et qui à l'acte V trahit son désir de reformer l'ordre préexistant de la famille. Ce qui cause la faiblesse d'Orgon est qu'en voulant se faire metteur en scène, manipulateur, il se concentre sur son propre rôle, s'enferme sur sa petite personne et oublie d'étudier, d'examiner le côté retors de son personnage Tartuffe. Il est entiché de Tartuffe de façon égoïste, nous venons de le voir, pour satisfaire son côté sadique et pour camoufler ses points faibles. Et s'il ne semble s'arrêter qu'au masque que Tartuffe porte, sans chercher à connaître sa vraie nature, c'est par peur d'en être déçu, ce qui le conduira à sa perte.

Déjà à l'acte III dans la fameuse scène iii, Tartuffe se conduit en être indépendant et dépasse les limites qu'Orgon lui avait assignées. Il laisse tomber le masque de dévot pour jouer à celui de l'amoureux qui cache, en fait, le brûlant désir de la chair--ceci se traduit par la confusion qu'il éprouve à la naissance de ses instincts, d'où le mélange de vocabulaire religieux et amoureux. Tartuffe s'engage sur un terrain glissant et présente ainsi la dualité de sa conscience: "il veut consommer et il veut en même temps paraître ce qu'il n'est pas. Il veut posséder Elmire

et paraître dévot."³⁶ C'est précisément cela qui le perdra, car s'il parvient à tromper Orgon il lui est difficile de duper les autres.

Tartuffe appartient, comme Dom Juan, au cycle de la séduction perverse; son masque cache "la poursuite amoralisée d'un plaisir agressif: . . . convoitise gloutonne et dure de Tartuffe."³⁷ Son appétit sexuel est sa plus grosse maladie; il se laisse dominer par le désir de la chair et ainsi laisse tomber son masque de dévot. Il se ressaisit afin de recomposer son personnage de dévot en utilisant cette fois la vérité. Son champ d'action semble cependant limité: soit il révèle sa vraie nature, soit il se cache derrière le masque. Dans l'un comme dans l'autre cas, il est prisonnier de son choix et n'appartient pas à la catégorie des héros existentialistes.³⁸ Tartuffe, finalement, à l'acte IV sera victime d'une illusion, au moment où il se révèle sous son vrai jour, pris, lui aussi, à son propre piège, alors qu'il passait sa vie à créer un monde d'apparences et de faux semblants. Il est dupé et puni par le roi; Orgon--dupe de Tartuffe--est de même dupé par sa propre mise en scène. L'un comme l'autre utilise le masque de la

³⁶J. Guicharnaud, op. cit., p. 97.

³⁷Charles Mauron, Des Métamorphoses obsédantes au mythe personnel (Corti, 1962), p. 279.

³⁸J. Guicharnaud, op. cit., p. 112.

piété. L'innocence semble bannie de la pièce de Molière.³⁹

Si nous examinons de plus près le rapport Orgon-Tartuffe, nous remarquons qu'Orgon, dès le début de la pièce, est séduit plus par le personnage de Tartuffe que par la religion elle-même. Le souci qu'il a de la religion c'est toujours à propos de Tartuffe qu'il le montre. Il semble éprouver une grande tendresse à son égard. Orgon se pré-occupe à outrance de son hôte, si bien que son attitude donne à croire que Tartuffe est devenu sa femme (I,v). Dès leur première rencontre, Orgon éprouve une admiration béate pour Tartuffe, comparable au coup de foudre, à l'envoûtement de deux amants (I, v, v.283-84). Il lui a confié le soin de sa femme--réaction surprenante à une époque où l'on éprouvait la plus grande crainte du cocuage! S'il y a chez lui le désir de dominer sa famille, d'en être le tyran et de mettre à terme sa machine infernale grâce au personnage de Tartuffe, on a pu voir en lui un côté homosexuel qui l'attache davantage à Tartuffe, son idole. Orgon cache--inconsciemment--ses tendances homosexuelles derrière la religion; en effet, sa sexualité et la religion sont toutes deux confuses dans son esprit et chaque fois qu'il parle de la religion c'est toujours à travers Tartuffe. En d'autres termes, "le personnage de Tartuffe séduit Orgon beaucoup plus que la

³⁹En effet pour survivre, les personnages ont recours à la ruse. Elmire, par exemple, est l'auteur de la fameuse scène où Orgon est caché sous la table.

religion elle-même, c'est de la personne de Tartuffe, qu'il nous entretient surtout quand il parle du ciel, il ne fait que réciter les leçons de celui-ci."⁴⁰ Cette homosexualité latente chez Orgon ne serait-elle pas le résultat d'une impuissance dans son rapport avec Elmire, que par orgueil il désire cacher et qu'il préfère transférer à Tartuffe? Qu'Orgon soit un homosexuel en herbe qui utilise la dévotion pour masquer sa nature profonde, soit--mais que l'on fasse de Tartuffe un homosexuel, c'est ce à quoi l'on s'oppose violemment, car à quoi bon la fameuse scène de sa déclaration à Elmire. Tartuffe est, il nous semble, un grand sensuel, qui connaît les faiblesses d'Orgon et entretient ses tendances homosexuelles afin de s'emparer plus facilement de la maisonnée. Et si Dorine semble mettre Laurent et Tartuffe dans le même sac (I, i), cela ne signifie pas qu'il existe un rapport sexuel entre eux,⁴¹ mais tout simplement qu'elle ne leur ferait aucunement confiance, car elle les soupçonne tous deux d'hypocrisie.

Revenons à Orgon: si ce dernier utilise la dévotion comme masque, nous pouvons nous demander quelle est la différence entre Tartuffe et son idole. Orgon jouerait

⁴⁰ J. Guicharnaud, op. cit., p. 68.

⁴¹ Gifford P. Orwen, "Tartuffe Reconsidered," French Review, 41, 1967/68, pp. 611-617. Orwen prétend que Laurent est plus qu'un simple servent et insinue qu'il existe un rapport autre que celui de servent et maître.

également à l'hypocrite.⁴² Derrière ce masque, il peut facilement se permettre d'être lui-même et mettre en marche son plan d'action. D'où la question logique: quel est le plus hypocrite des deux? Tartuffe cache derrière l'attitude de bigot une nature peu raffinée, instinctive qui, dès qu'elle est provoquée, perd notre individu en lui faisant tomber son masque de dévot. Comme l'affirme Eric Auerbach, Tartuffe n'est pas le symbole d'un hypocrite intelligent et bien discipliné.⁴³ Quant à Orgon, ce n'est pas un personnage aussi simple que cela et lorsque des critiques l'ont taxé d'imbécile ou de sot, ils l'ont jugé trop vite sans essayer de comprendre les ressorts de l'être humain et d'analyser son fonctionnement. En fait il est assez complexe: il cache son égoïsme sous des dehors pieux et présente un extérieur fondamentalement dévot. La religion lui sert de bouclier pour protéger sa tyrannie. Bien que cela puisse paraître étrange, nous pouvons tirer la conclusion suivante: Tartuffe et Orgon ne sont pas aussi différents qu'ils en ont l'air; tous deux souffrent de problèmes identiques: Tartuffe désire posséder la maisonnée, Orgon souffre du même désir de se voir reconnu en maître. La raison pour laquelle ils échouent, sur leur plan respectif, vient de leur confusion commune entre la réalité et les apparences.

⁴² Georges Pholien, "Une défense du Tartuffe," Marche Romane, 17 (1967), p. 188.

⁴³ Eric Auerbach, op. cit., p. 361.

Ils s'attachent aux signes extérieurs, aux symboles plutôt qu'à la vérité et à la valeur intrinsèque des choses. Le désir de paraître sur celui de l'être l'emporte fermement.⁴⁴ Ils sont de mauvaise foi dans la mesure où ils utilisent des arguments tout à fait contradictoires pour prouver leurs propres vues et pour croire ce qu'ils veulent croire; ils déforment la réalité quand cela leur convient (III, vi). "Ils cherchent à imposer au monde réel dans lequel ils vivent . . . les apparences d'un autre monde et croient que ces apparences sont la réalité même."⁴⁵ Tartuffe n'est donc point un dévot puisqu'il utilise la religion comme un masque mais le danger est qu'il déforme par ses excès la morale du renoncement janséniste devant Orgon,⁴⁶ alors que devant Elmire il pratique la morale jésuite (IV, v, v.1489-92) et ainsi met dos à dos ces deux domaines ridiculisant le premier grâce au second, n'offrant aucune réconciliation possible mais entretenant une pointe d'animosité.

Grâce à ce jeu de l'être et du paraître, la pièce est un constant effort "de travestissement ou de dépouillement."⁴⁷ Pour arriver à ce jeu, Tartuffe utilise le langage comme un masque. "Tartuffe évide le langage, il le fait

⁴⁴ L. Gossman, op. cit., p. 246.

⁴⁵ J. Guicharnaud, op. cit., p. 164.

⁴⁶ I, v, v.276-79; se reporter à la note 32.

⁴⁷ J. Guicharnaud, op. cit., p. 166.

apparaître creux, . . . ce qu'il remet en cause c'est la foi en montrant qu'on peut 'faire comme si,' qu'on peut imiter sans rien croire." D'Après G. A. Goldschmidt, Tartuffe est "le versant fort de la liberté. . . . Orgon . . . en [est] l'aliénation"⁴⁸--ce avec quoi nous ne sommes pas d'accord, car nous avons vu antérieurement que Tartuffe n'est libre que par rapport à Orgon, c'est-à-dire qu'il ne se meut que dans le champ que lui offre Orgon et que finalement il est tributaire de ce dernier.

Le comique qui ressort de la pièce vient du fait que "l'homme croit souvent se conduire lorsqu'il est conduit."⁴⁹ Ainsi Tartuffe se croit gagnant jusqu'au moment où il assiste à son propre arrêt. D'ailleurs à ce sujet, l'intervention du roi a été critiquée comme fort artificielle. Sans doute Molière tenait-il à remercier le roi d'une part et d'autre part à montrer le danger des idoles.⁵⁰

⁴⁸ Georges-Arthur Goldschmidt, Molière ou la liberté mise à nu (Julliard, 1973), pp. 62-65.

⁴⁹ La Rochefoucauld, Maxime 43.

⁵⁰ Lionel Gossman, op. cit., p. 144. Il montre que, bien que l'adoration du roi paraisse plus acceptable, il existe un degré de similitude entre Tartuffe et le roi; ce que Molière a voulu montrer est l'impuissance de toute force négative qui s'oppose à l'absolutisme.

Molière, Tartuffe, with an introduction by Robert W. Hartle (The Library of Liberal Arts, The Bobbs-Merrill Company Inc., 1965), p. XIX. Robert Hartle, lui, explique la nécessité profonde de dénoncer ces idoles, ces faux dévots, afin qu'il n'y ait pas de confusion possible dans l'esprit des gens entre vrais et faux dévots.

Lorsque nous assistons à la représentation de Tartuffe de nos jours, quels sont les éléments qui nous amusent, nous font rire? Tout d'abord, il existe des éléments relevant de la farce. Tartuffe lui-même par son aspect physique "gros et gras, le teint frais et la bouche vermeille" (I, iii, v.233-234), en contraste avec le rôle d'hypocrite, en fait ressortir un comique grotesque. La Lettre sur la comédie de l'Imposteur avait bien saisi ce contraste: c'est un "homme très sensuel et fort gourmand, ainsi que le sont la plupart des bigots."⁵¹ La même situation s'offre à l'acte III où Tartuffe "tire un mouchoir de sa poche" (ii, v.858) pour cacher le sein de Dorine, coupable de lui faire naître de mauvaises pensées. Le comique provient de ce que le lecteur est placé dans le secret du personnage, et ainsi Tartuffe est immédiatement démasqué au moment le plus crucial. Tartuffe est l'imposteur en apparence; ce qui le rend ridicule est la situation dans laquelle il s'est fourré et qui l'oblige à se redéfinir constamment. C'est ainsi que sous le masque du faux dévot, il s'apprête à faire la cour à Elmire et à lui déclarer sa flamme. Le comique naît du contraste entre les mots qu'il utilise et ses actions;⁵² car pour reprendre les termes de la Lettre sur la comédie de

⁵¹ Molière, Oeuvres complètes, éd. Georges Couton (Gallimard, 1971), vol. 1, p. 1152.

⁵² III, iii, v.930, 960, 970, où il laisse tomber le masque et va jusqu'à avouer ouvertement que son masque est un masque.

l'Imposteur, ce contraste ou "disconvenance est l'essence du ridicule," ainsi "la galanterie de Panulphe paraît ridicule, et l'hypocrisie en général aussi. . . . On conclut que les moyens dont il se sert ont une grande disconvenance avec sa fin, et par conséquent qu'il est ridicule de s'en servir" (p. 1174). Le comique de situation est étroitement lié au comique de caractères. Le comique naît également de la dualité du caractère du personnage dont on peut saisir l'un des aspects dans une espèce d'"automatisme."⁵³ Par exemple, au moment où "notre cagot s'approch[e] . . . de la Dame, même sans y penser, à ce qu'il semble, à mesure qu'elle s'éloigne, enfin il lui prend la main, comme par manière de geste et pour lui faire quelque protestation qui exige d'elle une attention particulière; et tenant cette main, il la presse si fort . . . et s'apercevant de son transport. . . . Un moment après, il s'oublie de nouveau, et promenant sa main sur le genou de la Dame, . . . il répond, aussi surpris que la première fois."⁵⁴ Ainsi, Tartuffe est d'une part menteur, mais d'autre part refuse d'en prendre conscience. Le grotesque du personnage jaillit de ce qu'il se croit en charge

⁵³ H. Bergson, Le Rire, Essai sur la signification du comique (Paris: Alcan, 1925), p. 17.

⁵⁴ La Lettre sur la comédie de l'Imposteur, p. 1158. Nous avons souligné les passages pour faire ressortir l'automatisme des gestes de Tartuffe, qui "appelle notre attention sur le physique . . . alors que le moral est en cause" (Bergson, op. cit., p. 52).

de son destin, et cependant va dans la direction opposée à cause de sa nature. Mais aussi comique que le personnage puisse être, il n'en est pas moins coupé du monde extérieur, il est isolé et se révèle impuissant à communiquer avec le monde raisonnable à cause de son idée fixe, de son obsession. Et ainsi nous sommes amenés à rire de "l'état d'un homme complètement christianisé, radicalement détaché du monde. . . . Orgon est complètement isolé dans sa paix profonde, il a rompu tout contact avec le monde naturel et raisonnable--ce qui est le propre du personnage comique, mais aussi du personnage chrétien."⁵⁵ Le comique de la pièce ne vient pas d'un seul et même procédé, il consiste en un mélange de différents moyens relevant soit de la farce pure, soit des caractères, soit des situations, ce qui permet à Molière de détendre l'atmosphère de certaines scènes touchant à la tragédie.

Quant aux interprétations de la pièce, elles furent multiples. "Les uns y ont caricaturé toutes les piétés (Coquelin), les autres y ont peint de pauvres pécheurs (Jouvet, Ledoux). Plus prudemment on y a vu une arme contre l'hypocrisie en général (Louis Seigner, au Français), une mise en garde affectueuse de la bourgeoisie (Périer, dirigé par Anouilh) ou une simple machine comique (Parédès, dirigé par Meyer). . . . Le comique, si reposant à l'oeil, a

⁵⁵R. Fernandez, La Vie de Molière (NRF, 1929), p. 161.

disparu avec les gribouillages et la patine. . . . Ce qui est en question, . . . ce sont des faits d'histoire--le pouvoir d'intimidation de la morale chrétienne et de la monarchie--c'est un homme qui en découvre le commerce possible et un autre dont la vérité réduit à néant les raisons de vivre. . . ." Des acteurs comme Michel Auclair, Jacques Debary ont redonné une nouvelle dimension à la pièce. J. Debary présente Orgon comme un être moins envoûté par Tartuffe, que préoccupé par le soin "de se cacher une réalité fatale à son coeur faible."⁵⁶ En 1950, Louis Jovet essayait de donner un Tartuffe totalement sincère avec lui-même, en proie à une lutte intérieure entre ses bons et ses mauvais penchants.⁵⁷ Dans une excellente mise en scène du Théâtre de la Cité à Villeurbanne, en 1962, et en 1974 au Théâtre National Populaire à Paris, Roger Planchon présentait un Orgon aux inclinations homosexuelles, aveuglé par sa passion pour Tartuffe. Il faisait de Tartuffe un simple fourbe, dénué de sentiments religieux et redonnait au cinquième acte un nouveau tour; cet acte était, pour lui, plutôt une "description réaliste d'un acte politique du Pouvoir au lendemain d'une guerre civile larvée" qu'une pure concession

⁵⁶B. Poirot-Delpech, Le Monde, 11 mars 1964.

⁵⁷B. L. Knapp, Louis Jovet (New York, 1957), p. 248.

de Molière au Roi.⁵⁸ D'après la multitude des rôles, il semble que Tartuffe contienne une gamme d'interprétations; peut-être cela tient-il au personnage lui-même, car comme le prétend F. Sarcey, "vous pouvez y mettre soit une passion hautaine et âpre, comme Geoffroy, soit une sensualité libidineuse comme Leroux, soit une papelardise onctueuse comme Febvre; vous pouvez même n'y mettre rien du tout comme Dupont-Vernon, il n'importe, vous ferez toujours de l'effet, parce que le rôle est à effet."⁵⁹ S'ils ont modifié, transformé la pièce suivant leur tempérament et l'époque dans laquelle ils vivaient, Tartuffe semble avoir cependant attiré et provoqué une plus grande variété d'interprétations depuis le début du siècle. Il est bien évident que de nombreuses questions resteront insolubles.

Que visait Molière dans Tartuffe? L'hypocrisie ou bien l'esprit religieux de son époque? Pour A. Adam, il ne s'agit pas d'"une satire de l'hypocrisie, [ni d'] une critique de la religion, [mais d'] une certaine manière de concevoir le christianisme."⁶⁰ François Mauriac déclare que Molière "se moque des chrétiens extrêmes parce qu'ils

⁵⁸ Voir la lettre de Roger Planchon, du 10 janvier 1974, écrite à une spectatrice, publiée dans le programme de Tartuffe présenté sur la scène du Théâtre de la Porte Saint-Martin.

⁵⁹ Louis Jovet, "Pourquoi j'ai monté Tartuffe," Conferencia, 57, nov. 1950, p. 35.

⁶⁰ A. Adam, op. cit., tome III, p. 311.

paraissent croire incompatibles la terre et le ciel, la vie mondaine et la vie de la grâce."⁶¹ Pour Jacques Guicharnaud, la pièce montre comment le mal naît en l'homme, comment l'homme vit avec lui, comment il dépasse et dévore l'homme.⁶² A. Thibaudet, lui, voit en Tartuffe le personnage littéraire du XVII^e siècle qui annonce la Nouvelle Héloïse ou le Rouge et le Noir, l'homme pauvre ou déclassé entré dans une maison bourgeoise sous le masque d'intellectuel et séduisant la femme.⁶³

La popularité de Tartuffe a, semble-t-il, augmenté au cours des siècles, si bien que Tartuffe est devenu un mythe comme Dom Juan ou Faust.⁶⁴ Personnellement le côté humain, psychologique des personnages nous paraît être l'atout le plus important. C'est une étude bien fondée sur le plan psychologique car nous souffrons tous de névroses semblables à celles d'Orgon ou de Tartuffe--et en faisant notre examen de conscience, nous ne pourrions nier avoir été au moins une fois 'tartuffe' dans notre vie, d'où peut-être

⁶¹ F. Mauriac, Trois grands hommes devant Dieu (Editions du Capitole, 1930), p. 22.

⁶² J. Guicharnaud, op. cit., p. 163.

⁶³ A. Thibaudet, Stendhal (Hachette, 1931), pp. 108-134.

⁶⁴ Max Jacob, La Défense de Tartufe (Gallimard, 1964), p. 295, où il étend le personnage de Tartufe (sic) à tout chrétien et illustre le proverbe "l'habit ne fait pas le moine."

la difficulté de le condamner. D'ailleurs le XXe siècle est rempli d'exemples, aussi bien dans le domaine social, religieux que politique. La vérité de Molière sur le comportement humain est indéniable. En montrant un directeur de conscience faiblir devant la tentation de la chair, Molière a voulu présenter un homme fait d'os et de chair et exposer ainsi la difficulté de réconcilier les deux domaines: le laïque, le mondain et le religieux, ainsi que l'artificialité de la religion--problème très vingtiémiste puisqu'à notre époque, l'Eglise a dû réviser certaines de ses coutumes, de ses doctrines--et les dangers qu'il y a à dompter la vraie nature.

Molière, en présentant sur scène une image en réduction de la vie, voulait-il insinuer que la société dans laquelle il vivait était faite de masques, d'illusions, et que l'honnêteté n'existait pas à l'état pur? Insinuait-il que nous jouons tous un rôle? Nous pouvons le supposer. De toutes façons, il traduisait à merveille la complexité de l'être humain qui ne peut être jugé d'après son apparence extérieure, et montrait la difficulté de percer le mystère humain, car il n'existe pas de critère définitif. "Il y a au fond de chaque être une énigme et un secret,"⁶⁵ si bien que l'on jouera Tartuffe encore de diverses façons, car

⁶⁵Louis Jovet, "Pourquoi j'ai monté Tartuffe," Conferencia, 57, nov. 1950, p. 37.

"une oeuvre classique est une pièce d'or dont on n'a jamais fini de rendre la monnaie."⁶⁶

⁶⁶Louis Jouvet, *ibid.*, p. 38.

MOLIERE ET LES FEMMES
SON ATTITUDE ENVERS LA PRECIOSITE

Dans les quarante dernières années, on a beaucoup parlé de préciosité que l'on envisage non plus séparée du classicisme mais liée intimement à celui-ci. R. Bray¹ montre bien qu'il n'y a pas eu une préciosité du XVII^e siècle mais qu'elle se retrouve à travers tous les siècles jusqu'à notre époque. C'est une forme d'expression pertinente à tous les âges. Molière a fait partie de cette préciosité, il en a parlé surtout pour faire rire, pour en dénoncer le masque, l'inauthenticité.² Il était en partie exacerbé par ces précieuses qui avaient mis en vogue un code de minauderies, alors que lui était attiré par le naturel, la spontanéité. Ceci se dégage surtout de la Critique de l'Ecole des femmes (v) où Dorante se dit partisan du bon sens et met l'accent sur le naturel: "Lorsque vous peignez les hommes, il faut peindre d'après nature." De même l'Impromptu de Versailles (iv) où tout en taquinant Mlle

¹René Bray, La Préciosité et les Précieux de Thibaut de Champagne à Jean Giraudoux (Paris: Albin Michel, 1948).

²Voir Les Précieuses ridicules (1659), l'Ecole des maris (1661), l'Ecole des femmes (1662), la Comtesse d'Escarbagnas (1671), les Femmes savantes (1672).

Du Parc, dans son rôle de marquise façonnrière, Molière critique l'affectation. Il n'y a pas eu les défenseurs de l'artifice et du précieux, et ceux de la raison, de l'ordre et de la discipline. Les deux courants ne se sont pas vraiment opposés car ils ne travaillaient pas sur le même terrain. Les précieux ont ouvert la voie aux classiques et les ont aidés à naître et à devenir eux-mêmes.³ Le classicisme s'est alors imposé et la préciosité a peu à peu décliné après 1660. Il est certain que si la préciosité n'avait pas existé, le XVIIe siècle aurait produit une littérature où le classicisme austère, dont Descartes est l'un des représentants, aurait dominé. Avec la préciosité, le XVIIe siècle a reçu en héritage une certaine qualité d'élégance, de désinvolture qui ont marqué notre littérature. Autre point intéressant: la préciosité ne se traduit pas seulement sous forme littéraire mais est également un phénomène social important. On peut en retrouver les origines dès la fin du XVIe siècle. En réaction contre des moeurs qu'ils trouvaient brutales, certains courtisans d'Henri IV avaient éprouvé le désir de se réunir dans des

³ Pour être précis et juste, nous devons mentionner Francis Baumal qui avait déjà amorcé cette nouvelle interprétation dans son Molière, auteur précieux (Paris: La Renaissance du Livre, 1924) où il montre que les classiques sont imprégnés de préciosité--thèse que René Bray développera plus tard, tout en réfutant l'argument de Baumal qui faisait de Molière un auteur entièrement précieux; mais laissons-là ce point de vue sur lequel nous reviendrons dans ce chapitre, lors de notre étude sur Molière et la préciosité.

sortes de cénacles littéraires. Le plus illustre est l'Hôtel de Rambouillet tenu par l'"incomparable Arthénice" où des hôtes de marque se donnaient rendez-vous jusqu'en 1648. Son cercle comprend des membres de la haute aristocratie et les représentants de la vie culturelle; c'est le rendez-vous de ce qu'il y a de plus galant à la cour et de plus poli parmi les beaux-esprits du siècle.⁴ Il se considère comme aristocratique, mais indépendant, distinct de la cour et des classes sociales inférieures--les membres entre eux ignorent la notion de classe même dans leur rapport avec les adhérents de la grande bourgeoisie et on y voit déjà un embryon d'"honnêteté." La Fronde semble avoir brisé le mouvement, et pendant un certain temps la vie dans ces cercles est ralentie; mais il y aura un nouvel essor au lendemain de la Fronde avec l'apparition des salons comme celui de Mlle de Scudéry, jusque vers 1660-65. C'est surtout à ce moment-là que la préciosité proprement dite prend forme. Dans la préface de son Grand Dictionnaire des Précieuses, publié en 1661, Somaize affirme que les Français parlent des Précieuses "de plus en plus depuis sept ou huit ans." A en juger par l'abbé de Pure, en 1656, "il n'est plus de femme qui n'affecte d'être une précieuse." "C'est l'époque des réduits et des ruelles. Les dames reçoivent

⁴Eric Auerbach, Scenes from the Drama of European Literature (New York: Meridian Books, Inc., 1959), pp. 164-165.

dans leur chambre, au premier étage de leur hôtel: sur une estrade trône le lit isolé par un balustre; la maîtresse des lieux se tient couchée ou assise au pied du lit.⁵

En quoi consistaient ces réunions? Quel était leur but? Surtout de s'y amuser; on y plaisantait, on y jouait, on y lisait beaucoup, mais il s'en dégagait un air de bienséance et de raffinement. "On n'y parle point savamment, mais on y parle raisonnablement, et il n'y a lieu du monde où il y ait plus de bon sens et moins de pédanterie." (Chapelain, 1638). Ainsi il ne s'agit pas d'y faire la savante, bien que l'on en ait accusé à tort Mlle de Scudéry qui avait développé un certain goût pour les sciences. L'esprit précieux consistait en un effort conscient pour se distinguer aussi bien par le langage (emploi de détours, périphrases, métaphores, . . .) que par le vêtement. Malheureusement, à partir de 1650 la prolifération de ces salons s'accompagne d'un changement de ton. Le bon goût semble, à maintes reprises, menacé et se voit remplacé par une affectation du langage et des belles manières. Cela se traduit par l'usage à outrance de rubans, de fards et de mouches, de parfums, accompagné d'un vif désir de briller par les choses de l'esprit, lorsque le bon goût disparaît!⁶

⁵R. Bray, La Préciosité et les Précieux . . . , p. 126.

⁶C'est bien ce côté négatif de la préciosité que Molière s'est empressé de porter sur la scène, lorsque par

La dégradation de l'atmosphère des salons s'explique par un nombre grandissant de bourgeois, pour qui le bel esprit est assez rare et qui, en voulant singer les manières du beau monde ont brûlé des étapes et provoqué la crise de la préciosité, communément appelée préciosité ridicule. Tout extrême est nocif et va contre l'idéal classique qui peut se résumer en ces termes: "ne quid nimis"; il serait faux toutefois de juger l'ensemble du mouvement de la préciosité par ces quelques âmes égarées qui ont provoqué de cuisantes et amères critiques au cours des siècles. Ce serait faire tort à l'esprit précieux que de le juger sous cet angle étroit et c'est pour cela sans doute qu'il est si difficile de le replacer dans une juste perspective; les critiques varient, les définitions abondent. D'où le danger de prendre au pied de la lettre les ridicules du théâtre de Molière et de les appliquer à toute la préciosité. Représente-t-il le mouvement ou bien a-t-il sélectionné un côté mineur pour le porter sur scène et faire réfléchir son public sur les conséquences d'attitudes néfastes, sans vouloir faire une satire complète de la préciosité proprement dite? Afin d'y répondre, n'oublions pas que le but de

la bouche d'Elise, il nous fait un portrait de Climène: "Il semble que tout son corps soit démonté, et que les mouvements de ses hanches, de ses épaules et de sa tête n'aillent que par ressorts. Elle affecte toujours un ton de voix languissant et niais, fait la moue pour montrer une petite bouche, et roule les yeux pour les faire paraître grands." (Critique de l'Ecode des femmes, 11).

Molière était de plaire, de faire rire, d'amuser; cela va sans dire qu'il avait compris le phénomène précieux, à l'inverse de Mornet et de Brunetière⁷ qui prétendent que Molière a faussé l'histoire de la préciosité et qu'il a tout embrouillé: "la vieille préciosité . . . dont tout le monde se moque, . . . la préciosité exagérée jusqu'au ridicule par des demoiselles éprises du 'bel air'; et la préciosité raisonnable des salons de Mlle de Rambouillet, de Mlle de Scudéry."⁸ C'est une grande injustice que d'accuser Molière de ne pas avoir saisi l'esprit précieux dans son ensemble. Il a tout simplement extirpé des éléments qui ont servi son talent de comédien. On doit ici insister sur la grande difficulté qui provient de ce que les critiques ont une conception différente de la préciosité: Adam la fait partir de 1654,⁹ Daniel Mornet distingue deux courants: la vieille préciosité, et la préciosité de 1650-1660 qu'il interprète comme une réaction classique, contre le galimatias de la vieille préciosité.¹⁰ Seul Bénichou semble avoir bien cerné

⁷ Ferdinand Brunetière, Histoire de la Littérature Française Classique (Paris, 1912), tome II, p. 100.

⁸ Daniel Mornet, Molière (Paris: Boivin, 1943), p. 58.

⁹ A. Adam, Histoire de la Littérature Française au XVIIe siècle (Editions Mondiales, 1962), tome II, p. 26.

¹⁰ D. Mornet, Histoire de la Littérature Française Classique: 1600-1700 (Paris: Armand Colin, 1942), p. 39.

le problème en écrivant que les rapports vrais de Molière avec la "préciosité" ont été singulièrement obscurcis par le fait qu'on s'est le plus souvent borné, pour les décrire, à consulter ses deux pièces: Les Précieuses ridicules et les Femmes savantes.¹¹ Certains l'ont vu totalement précieux.¹² Il est vrai que Molière n'a pu échapper entièrement à l'influence de la préciosité; ainsi l'amour galant a sa place dans son théâtre,¹³ mais cela ne suffit pas pour affirmer que Molière est précieux. R. Bray a très bien senti l'insuffisance de cette démonstration chez Baumal, et il conclut fort à propos, que Molière donne tout simplement son avis sur l'actualité, qu'il est avant tout homme de théâtre, visant à peindre et à amuser. Pour lui, la préciosité se retrouve sous différentes formes dans son théâtre "tantôt représentée en satire, comme un ridicule servant le dessein comique de l'auteur; tantôt elle est tout simplement l'expression banale d'une forme d'amour en usage; tantôt elle fournit un problème à discuter, sur lequel s'échafaude une action, se développent des caractères, se greffent des scènes de rire."¹⁴

¹¹P. Bénichou, op. cit., p. 302.

¹²F. Baumal, Molière, auteur précieux (Paris: La Renaissance du Livre, 1924).

¹³Voir La Princesse d'Elide, les Amants magnifiques, Psyché, Mélicerte.

¹⁴R. Bray, La Préciosité et les Précieux. . . , p. 223.

Avant d'étudier dans le détail les rapports de Molière et la préciosité, il est de prime importance de donner un aperçu du mouvement. Nous avons déjà mentionné les activités élémentaires des salons et leur composition; voyons quelles étaient les idées en cours: le principal sujet des précieux était l'amour--ce n'est plus l'amour grivois du XVIIe siècle. On fixe le code de l'amour précieux qui demeure platonique pour ne pas avilir les âmes nobles. Le "je ne sais quoi" du P. Bouhours¹⁵--et dont Molière se moquera dans l'Ecole des femmes et dans les Femmes savantes¹⁶--est très en vogue. La carte de Tendre et l'Astrée ont une influence notoire et accentuent le divorce entre l'amour et la sensualité vulgaire; l'amour est pratiqué comme une religion. Certaines précieuses vont plus loin, elles sont résolument hostiles au mariage, prétendant qu'il les assujettit à une servitude: elles aspirent à l'indépendance et à l'égalité des droits. Ainsi s'exclame Tullie, une héroïne de Madeleine de Scudéry: "Je m'affranchirais volontiers des lois auxquelles la nature et la coutume ont assujetti les f... et j'aimerais mieux être soldat que princesse, tant je suis peu satisfaite de mon sexe."

¹⁵ Elbert Benton Borgerhoff, The Freedom of French Classicism (Princeton, 1950), p. 186.

¹⁶ L'Ecole des femmes (I, 1, 323): "Un air tout engageant, je ne sais quoi de tendre." Les Femmes savantes (III, ii, 779): "Couler je ne sais quoi qui fait que l'on se pâme."

Bon nombre d'entre elles ont, ainsi, renoncé au mariage; d'autres ont demandé des modifications fondamentales dans le mariage tel qu'il était pratiqué: divorce, égalité des époux dans tous les domaines. Plusieurs ont exprimé le désir "que chacun garde dans le mariage la libre disposition de soi-même, corps et coeur; que le pouvoir de décision soit partagé entre les époux ou exercé alternativement par l'un et l'autre . . . ; que l'égalité des droits soit reconnue à chacun."¹⁷ C'est à cette époque que l'on trouve l'apparition d'une revendication fondamentale pour la liberté des femmes: la maîtrise de leur fécondité. Ainsi Mme de Sévigné menace de retirer sa fille à M. de Grignan si celui-ci la rend encore enceinte. D'autres vont même jusqu'à pratiquer l'avortement, si l'on en juge d'après le protestant Guy Patin qui, le 22 juin 1660, raconte à un correspondant comment l'on vient de révéler au premier président Lamoignon que depuis un an "plus de six cents femmes se sont confessées d'avoir tari et étouffé leur fruit." Il était de coutume de discuter librement les questions suivantes: "La beauté est-elle nécessaire pour faire naître l'amour? Le mariage est-il compatible avec l'amour?"

¹⁷R. Bray, La Préciosité et les Précieux . . . , p. 166.

La femme est donc le sujet dominant de ces cercles, il y a un effort conscient pour lui donner plus d'importance; elle essaye de se libérer de la conception d'objet purement sexuel et détourne l'attention de son corps pour mettre en valeur son esprit, se rehausser à un niveau plus intellectuel et ainsi acquérir son indépendance. Notons en passant que le féminisme dont on parle beaucoup depuis le XXe siècle ne semble pas être un phénomène totalement neuf puisqu'il existait apparemment avant la lettre.

Cette conception du rôle de la femme dans la société a très souvent déclenché des réactions négatives chez les opposants et a parfois dressé et créé une véritable cabale. A ce sujet nous ne pouvons ignorer la querelle des femmes qui remonte au moyen-âge.¹⁸ Gustave Reynier en a retracé l'histoire pittoresque et il montre qu'aux admirateurs de la femme, ses ennemis faisaient écho. Ainsi à la première partie du Roman de la Rose qui illustre l'amour courtois, s'oppose la deuxième partie où Jean de Meung s'acharne à détruire cette conception favorable à la femme.¹⁹ Les adversaires, en nombre grandissant, prennent plaisir à minimiser la femme en s'appuyant sur le jugement de Platon:

¹⁸ Abel Lefranc, Rabelais, Etudes sur Gargantua, Pantagruel, Le Tiers Livre (Albin Michel, 1953), pp. 265 et sq.

¹⁹ Gustave Reynier, La Femme au XVIIe siècle, ses ennemis et ses défenseurs (Paris: Tallandier, 1929), pp. 3 et sq.

"De même qu'un singe est toujours singe, de même une femme, quelque rôle qu'elle joue, demeure toujours femme, c'est-à-dire sotte et folle" (à rapprocher de la maxime latine: "fragilitas, imprudentia, imbecilitas sexus").

Cependant les femmes ne se laissent point abattre, puisqu'au début du XVe siècle Christine de Pisan, jeune veuve, entreprend de défendre la femme dans la Cité des dames (1405), et de réclamer le droit à l'instruction. La situation change, l'opposition diminue. A la Renaissance, Cornelius Agrippa se fait le défenseur des femmes. Mais à la suite de la Parfaite Amie d'Antoine Héroët (1542) dont le succès fut considérable, la controverse reprend, soulignant la mesquinerie des femmes. Elles réagissent à nouveau, avec Marguerite d'Angoulême, reine de Navarre, auteur de l'Heptaméron qui montre que souvent les femmes sont supérieures aux hommes en valeur morale et en esprit. Nous pourrions puiser d'autres exemples dans la sagesse de Blanche de Castille (1185-1252), le courage étonnant de Jeanne d'Arc (1412-31), le talent de Louise Labé (1526-65) et bien plus tard en la personne d'Anne d'Autriche après la mort de Louis XIII en 1643. Dès ce moment-là le mouvement des femmes ne cesse de croître, de s'élargir et leur influence se fait sentir non seulement dans le domaine littéraire mais aussi sur le plan de la vie réelle. Elles s'organisent en cercles, imposent leurs idées avec plus de force et deviennent le centre d'intérêt.

En 1617 Jacques Olivier rallume la querelle des femmes avec son Alphabet de l'imperfection et malice des femmes, dédié à la plus mauvaise du monde où il présente vingt-quatre défauts féminins sous forme de dictionnaire.²⁰ Riposte immédiate par la Défense des femmes contre leur prétendue malice et imperfection de C. Vigouroux et l'Honnête Homme de Faret qui vante les grâces et les beautés des femmes. Cette querelle des femmes qui au départ traitait de l'égalité de l'homme et de la femme devient plus spécifique et se tourne en une querelle pour l'instruction des femmes. On voit l'instruction utilisée comme moyen de parvenir à la vertu.²¹ Mlle de Scudéry s'indigne contre ceux qui disent "qu'une femme n'est point obligée de rien apprendre" et préconise qu'elle est "capable de comprendre les conversations de l'homme instruit, de pouvoir disserter en toutes choses, non par sentences, ni comme un livre, mais en quelque sorte comme la saine raison humaine qui médite et n'a

²⁰ Voici un exemple de son esprit: "la femme est un animal si difficile à connaître, que le plus bel esprit du monde n'en saurait donner une assurée définition. Car il y a chez elle tant de cabinets et d'arrière-boutiques, tant de ressorts et de chambres à louer, qu'on ne sait en quoi se fier: tantôt rit, tantôt pleure pour un même sujet, tantôt veut et ne veut pas, tantôt paraît un agneau, tantôt un satyre. . . ."

²¹ Père Duboscq, L'Honnête Femme (1636), I, 137: "Quoiqu'on die elles en sont capables aussi bien que les hommes, et si elles en quittent quelquefois la part qu'elles y pourraient prétendre, c'est plutôt par modestie que par faiblesse."

pas à rougir de son savoir.²² La vie de société reprend de plus belle dans les premières années du règne de Louis XIV. Les femmes, bien que les Collèges ne leur soient pas ouverts, s'informent et discutent de sciences, de philosophie--voir la série de Conférences du Lundi créées par Théophraste Renaudot. L'influence de Pascal et de Descartes se fait sentir--ainsi Pascal présente sa machine arithmétique chez la duchesse d'Aiguillon, devant une compagnie de gens du monde. Les cercles, appelés "académies" où l'on discutait de sciences augmentent en nombre. L'Académie de l'abbé d'Aubignac admet la présence de certaines femmes. Les Conférences académiques et oratoires dirigées par le sieur de Richesource, dès 1655, exposent l'enseignement de la physique, la métaphysique et la morale, où les "personnes de condition de l'un et de l'autre sexe" peuvent s'asseoir dans des "balustres."²³ Quant à Louis de Lesclache, il présente des cours de philosophie et de morale de 1635 à 1669 où les femmes accourent nombreuses.²⁴ Dans la deuxième moitié du siècle, Poulain de la Barre marquera un tournant

²² Grand Cyrus, tome X (1653), cité par G. Reynier, La Femme au XVIIe siècle, ses ennemis et ses défenseurs, pp. 114-115.

²³ D. Mornet, Molière (Paris: Boivin, 1943), p. 117.

²⁴ Dans Avantages que les femmes peuvent recevoir de la philosophie et principalement de la morale (1667), cité par G. Reynier, les Femmes savantes (Mellottée, 1936), p. 36.

dans le mouvement féministe, en montrant l'importance de se défaire des préjugés tels que la supériorité du sexe masculin et en affirmant que le cerveau est semblable pour les deux sexes. Il a le mérite d'avoir braqué les esprits sur l'instruction féminine et l'égalité des sexes.²⁵ Néanmoins la querelle des femmes dure toujours à la fin du XVIIe siècle. Leurs ennemis n'ont guère évolué: les bourgeois ainsi qu'un certain nombre de gens d'Eglise s'entendent sur le même sentiment de défiance et de mépris à leur égard. Somme toute, les femmes avaient ouvert la voie, elles avaient pris conscience de leur valeur et du rôle qui leur était dû; en reconnaissant leur importance, elles s'étaient engagées dans la lutte des sexes--encore active aujourd'hui.

Après avoir exposé la naissance de la préciosité, son importance, les différentes formes que ce mouvement épousait, nous allons maintenant étudier les rapports de Molière avec la préciosité, c'est-à-dire ses idées sur le mariage, sa conception de l'amour, l'éducation des femmes et leur instruction et voir dans quelle mesure on peut le taxer de féministe ou d'anti-féministe. A la lecture de ses pièces, si l'on en juge par ses personnages, nous avons

²⁵ Ces idées se retrouvent dans De l'égalité des deux sexes, discours physique et moral (1673) derrière lequel il avait voulu garder l'anonymat, et dans De l'excellence des hommes contre l'égalité des sexes (1675), cité par G. Reynier, La Femme au XVIIe siècle, ses ennemis et ses défenseurs, p. 240.

l'impression que Molière serait pour le mariage et même pour la procréation; il fait dire à Sganarelle dans le Mariage forcé (1): "en me mariant je pourrai me voir revivre en d'autres moi-mêmes; que j'aurai le plaisir de voir des créatures qui seront sorties de moi." Il n'est pas en faveur des vieilles filles, car à première vue la solitude ne vaut rien et ne sert qu'à rendre les personnes acariâtres et refoulées--cas de Bélise et d'Armande; mais se marier simplement pour échapper à la solitude n'est pas non plus un bon remède. Il faut considérer certains critères: le choix du soupirant. Molière nous a montré qu'agir par force ne menait pas au bonheur. Ainsi Agnès se révolte instinctivement contre la servitude du mariage et fait échouer tous les projets d'Arnolphe--de même Isabelle envers Sganarelle dans l'Ecole des maris. En effet celui-ci, aveuglé par sa vanité tyrannique, assiste bientôt à son propre échec lorsque les moyens de défense qu'il avait pris se retournent contre lui, à la différence de son frère Ariste qui se montre plus compréhensif à l'égard de Léonor. Molière fait souvent allusion à cette toute-puissance en la ridiculisant, lorsqu'il fait dire à Gorgibus:²⁶

Vous prétendez choquer ce que j'ai résolu?
 Je n'aurai pas sur vous un pouvoir absolu?

²⁶ Sganarelle ou le Cocu imaginaire (1, v.3-4, 7-9, 13-14).

Qui de nous deux à l'autre a droit de faire loi?
 A votre avis, qui mieux, ou de vous ou de moi,
 O sottise, peut juger ce qui vous est utile?

 Votre plus court sera, Madame la mutine,
 D'accepter sans façons l'époux qu'on vous destine.

Dans l'Ecole des femmes, Arnolphe, par crainte du cocuage, utilise toutes sortes de systèmes pour conserver Agnès dans l'ignorance la plus complète, et se révèle un monstre d'égoïsme. George Dandin, lui, se voit accablé, puni pour avoir forcé Angélique à l'épouser.²⁷ L'autorité des pères est également présente dans Tartuffe (voir Orgon), le Malade imaginaire (Argan). A leur tyrannie, Molière a opposé en général des jeunes filles résignées, à part Elise dans l'Avare, Angélique dans le Malade imaginaire, et Henriette²⁸ dans les Femmes savantes. Elles montreront que l'absence de liberté mène parfois au cocuage--voir Dorine dans Tartuffe et Henriette dans les Femmes savantes. Bref, Molière est contre les contraintes, contre les excès d'autorité et montre le ridicule de telles coutumes en mettant en scène des Sganarelle, des Arnolphe. Il est contre les pères qui

²⁷(II, ii). Angélique, indignée, s'écrie: "M'avez-vous avant le mariage demandé mon consentement, et si je voulais bien de vous? Vous n'avez consulté pour cela que mon père et ma mère; ce sont eux proprement dit qui vous ont épousé. . . ."

²⁸Celle-ci se montre forte en face d'un Chrysale faible mais affronte moins librement Philaminte qui épouse le rôle de la tyrannie paternelle.

veulent disposer du coeur de leurs enfants, contre les hommes mûrs qui s'entichent de jeunes filles en les gardant à l'abri de toute vie sociale. Il veut montrer que l'amour contrarié n'apporte que malheur et que la sévérité, la défiance, l'autorité maritale despotique ne sont point récompensées et s'opposent à la compréhension, la générosité, la libéralité qui forment accès au bonheur. Il s'attaque aux bourgeois en particulier qui, bien qu'ils jouissent d'une situation supérieure à celle de leurs pères, n'ont guère évolué sur le plan des idées à l'égard des femmes; car ils voient dans l'ignorance une garantie de docilité et de respect devant le sexe fort.

Jusqu'ici nous avons surtout envisagé l'attitude de Molière envers les maris et pères; examinons celle qu'il adopte envers les femmes. Apparemment elle se situe dans le juste milieu, il ne tient pas à ce que la femme "porte le haut de chausse" mais il entrevoit un rapport établi sur l'harmonie, la bonne entente entre les époux.²⁹ Chose étrange, ce rapport n'existe pratiquement pas dans son théâtre. Les femmes sont soit supérieures aux hommes par la classe (voir l'Angélique de George Dandin), par leur désir de dominer l'autre, de le contrôler (voir Philaminte), par leur incompatibilité d'humeur et de sentiments (voir

²⁹ F. Baumal, Le Féminisme au temps de Molière (Paris: La Renaissance du Livre, 1924), p. 155.

Célimène dans le Misanthrope, Elmire dans Tartuffe, Done Elvire dans Dom Juan); elles sont soit inférieures et soumises (voir Agnès vis-à-vis d'Arnolphe dans l'Ecole des femmes,³⁰ Isabelle vis-à-vis de Sganarelle dans l'Ecole des maris). Mais dans l'ensemble, elles apparaissent toutes rusées, échappant ainsi aux hommes, qui sont tous égoïstes: Argan derrière sa peur de la mort cache un égoïsme acharné; Orgon est prêt à sacrifier sa famille pour Tartuffe; Alceste se pose en victime face à Célimène qu'il accuse d'égoïsme, alors que lui ne pense qu'à sa petite personne; de même M. Jourdain, Harpagon. Toutes ces relations aboutissent à des échecs; sous leur pessimisme, Molière veut nous crier qu'il est pour la nature, pour l'amour, pour la jeunesse et contre l'attitude qui essaye d'imposer des limites à l'instinct. Traduit-il, comme le prétend Pierre-Aimé Touchard,³¹ le sentiment de l'impuissance de l'homme devant la femme, et en particulier la femme jeune, égoïste,

³⁰ Arnolphe conçoit le mariage dans un rapport de forces et déclare sans scrupule (III, ii, v.699-704, 710-712):

"Votre sexe n'est là que pour la dépendance:
 Du côté de la barbe est la toute-puissance.
 Bien qu'on soit deux moitiés de la société,
 Ces deux moitiés pourtant n'ont point d'égalité:
 L'une est moitié suprême, et l'autre subalterne,
 L'une en tout est soumise à l'autre qui gouverne;

 Et de l'obéissance, et de l'humilité,
 Et du profond respect où la femme doit être
 Pour son mari, son chef, son seigneur et son maître."

³¹"La Vocation tragique de Molière," Europe, Revue mensuelle, mai-juin 1961, p. 73.

qui tend à l'homme vieillissant un miroir cruel? Il est facile de s'accorder avec ce point de vue, lorsque l'on constate que les rapports entre homme et femme sont tous malheureux. Peut-être ce sentiment d'impuissance l'a-t-il empêché de comprendre le mécanisme de la femme.

Comment conçoit-il le rôle de la femme? Nous savons que Molière n'est pas partisan de parents tyranniques considérant leurs filles comme leur bien propre, ni en faveur d'une femme sotte, tenue à l'écart de la société. Cela veut-il dire que la femme jouira d'une entière liberté ou bien qu'il lui faille abdiquer sa personnalité? Si l'on en croit Ariste, il ne sert à rien de tenir les femmes enfermées, mais "il [nous] faut en riant instruire la jeunesse,"³² car la sottise n'est pas un verrou de sûreté pour la vertu:

Une femme d'esprit peut trahir son devoir,
 Mais il faut, pour le moins, qu'elle ose le vouloir;
 Et la stupide au sien peut manquer d'ordinaire
 Sans en avoir l'envie et sans penser le faire.³³

D'autre part, la compagnie d'une sotte n'est pas ce qu'il y a de plus excitant au monde.³⁴ Le projet d'Arnolphe de

³² L'Ecole des maris (I, ii).

³³ L'Ecole des femmes (I, i, v.113-116; Chrysalde).

³⁴ L'Ecole des femmes (I, i, v.109-110). Chrysalde s'exprime ainsi:

"Il est assez ennuyeux, que je croi,
 D'avoir toute sa vie une bête avec soi."

ne point vouloir "d'un esprit qui soit haut" se solde par un échec.³⁵ Il est ridiculisé par ses idées de vieux bourgeois, vieux barbon, voulant "choisir une moitié qui tienne tout de [lui]"³⁶ soumise et dépendante, refusant de reconnaître la femme en tant qu'être séparé et distinct de l'homme. Sa conduite n'est que l'imposition aux autres de ses caprices--manque de maturité de sa part. Il considère la femme comme n'existant qu'en fonction de ses instincts, de ses besoins à lui; la femme représente pour lui une possession personnelle et est démunie de son droit d'individualité. Il veut essayer de contraindre Agnès de l'extérieur, de la posséder, car "il croit que c'est en étant maître de l'univers qu'on devient maître de soi," il y a chez lui un fort désir de se faire Dieu pour une femme.³⁷ Molière s'oppose catégoriquement à une telle intransigeance et se montre favorable à une certaine forme d'éducation. Celle-ci se précise, par son aspect négatif, à la lecture des Précieuses ridicules, de la Critique de l'Ecole des femmes où Molière condamne l'affectation du langage, les fausses prétentions, l'esprit de coterie que l'on trouve dans les ruelles. Il ridiculise les prétentions de ces

³⁵ L'Ecole des femmes (I, 1, v.93).

³⁶ L'Ecole des femmes (I, 1, v.126).

³⁷ Serge Doubrovsky, "Arnolphe ou la chute du héros," Mercure de France, no. 1177, sept. 1961, pp. 111-118.

marquis et marquises à la critique littéraire, de ces "gens à latin" qui passent leur temps à singer les grands pour s'élever au rang des gens du beau monde. Dans les Femmes savantes il met en scène des femmes qui, voulant faire les savantes, méprisent leurs devoirs de femme. Ainsi Chrysale revient à la conception de ses ancêtres en affirmant que:

Il n'est pas bien honnête, et pour beaucoup de causes,
 Qu'une femme étudie et sache tant de choses.
 Former aux bonnes moeurs l'esprit de ses enfants,
 Faire aller son ménage, avoir l'oeil sur ses gens,
 Et régler la dépense avec économie,
 Doit être son étude et sa philosophie.

.
 L'un me brûle mon rôl en lisant quelque histoire;
 L'autre rêve à des vers quand je demande à boire;

 Et j'ai des serviteurs, et ne suis point servi.

(II, vii, v.571-576; 599-600; 602)

Cette soif de savoir, de science, de s'élever à des sphères intellectuelles chez Philaminte détruit l'équilibre conjugal, ce qui renforce, encore une fois, la vue, malgré tout, bien bourgeoise de Molière: l'on doit s'accoupler en recherchant une harmonie établie grâce à l'égalité entre les époux. Molière bannit les extrêmes: la sottise comme le pédantisme n'aboutissent qu'au malheur. Il recherche le juste milieu: "les femmes docteurs ne sont point de [son] goût."³⁸

³⁸Clitandre continue sur sa lancée (I, iii, v. 218-220):

"Je consens qu'une femme ait des clartés de tout,
 Mais je ne lui veux point la passion choquante
 De se rendre savante afin d'être savante;"

Si Molière s'est acharné contre les femmes savantes assoiffées de sciences pour gagner plus de pouvoir au sein du ménage, prêtes à laisser tomber, à abandonner les tâches matérielles pour se tourner vers des sphères spirituelles afin de s'affranchir du sexe fort, c'est peut-être dans l'intention de protéger les foyers bourgeois. Se sentait-il menacé par cette érudition pleine d'ostentation à laquelle il préférait cent fois un savoir modéré? L'argument de Clitandre nous porterait à le croire, qu' :

Elle sache ignorer les choses qu'elle sait;
De son étude enfin je veux qu'elle se cache,
Et qu'elle ait du savoir sans vouloir qu'on le sache.

(I, iii, v.222-224)

Il montre également par les Femmes savantes que les études n'adoucissent pas les femmes mais ont tendance à les aigrir. Donc pour lui, les études poussées représentent plutôt un point noir au tableau dans un ménage--y voyant une incompatibilité entre le commerce de l'esprit et celui du ménage. Molière, en fait, attaque une certaine forme d'éducation. En effet, il traduit un changement radical d'opinion depuis l'Ecole des femmes et l'Ecole des maris où il se montrait favorable à la femme, prêt à lui préserver ses droits; comme nous l'avons vu, il préconisait la

"Conseil de discrétion et de contrôle de soi," nous dit Robert Garapon, "Sur les dernières comédies de Molière," L'Information Littéraire, Xe année, 1958, pp. 1-7.

liberté de choix dans le mariage, l'égalité entre les époux et montrait que la sottise n'était pas une garantie de fidélité. Or, dans les Précieuses ridicules déjà, et les Femmes savantes³⁹ surtout, il ne se pose plus en tant que défenseur des femmes mais leur critique. Ainsi dans celle-là, il met en scène deux précieuses Cathos et Magdelon qui jouent à la prude en méprisant le mariage sous de faux prétextes à la différence des vraies précieuses qui, elles, y voient un moyen de gagner leur indépendance. Dans celle-ci, il présente une mère, sa fille, la tante, dans un cadre bourgeois, qui découvrent un engoûment pour les sciences, l'astronomie, la philosophie: elles s'inquiètent de savoir s'il y a des hommes ou des clochers dans la lune. Ce côté intellectuel, chez ces femmes, se double d'un dédain pour les devoirs conjugaux et d'un désir de dominer l'homme, de l'écraser par leur supériorité intellectuelle. C'est ceci que Molière dénonce. Se sentait-il menacé par ce genre de femmes? Son expérience personnelle l'avait-elle mise en garde contre ces "savantes"? Il est facile de spéculer à loisir sur sa vie sans arriver à une réponse certaine. En tout cas, Molière se montre ici contre les femmes qui prétendent "porter le haut-de-chausse."

³⁹ Les Précieuses ridicules (1659) et les Femmes savantes (1672), qui marquent le début et la fin de sa carrière, ont des origines proches.

A son époque, cette recherche des femmes pour les sciences était de bon ton chez les nobles et la haute bourgeoisie; dans la bourgeoisie cela aboutissait souvent à la destruction des foyers par le désir des épouses de vouloir faire la loi. C'est peut-être là la raison pour laquelle Molière a porté sur scène ce genre de désordre et a adopté une attitude négative envers certains aspects des féministes de son époque. Il ne voyait pas l'utilité de telles études puisqu'elles n'apportaient rien, à ses yeux, sinon le désaccord, le retrait de l'harmonie, et bien souvent servaient de masque aux frustrations et complexes; car au fond "il y a dans tous ces caractères un sentiment cuisant d'infériorité, mal dissimulé."⁴⁰ Bénichou décrit les femmes savantes comme un type de femme obsédée par l'amour et révoltée contre l'amour.⁴¹ Ainsi elles créent leur propre névrose, en refoulant d'un côté leur féminité, pour prétendre la dépasser de l'autre par leur intellect et y échapper totalement si bien qu'elles apparaissent comme d'éternelles insatisfaites. La philosophie, les sciences leur servent de masque pour mener à bien leurs propres fantaisies, leurs caprices. La "philosophie" est une science élévatrice, un monde, une sphère à part qui produit

⁴⁰Paul Bénichou, Morales du grand siècle (Gallimard, 1948), p. 294.

⁴¹P. Bénichou, op. cit., p. 327.

une scission entre une vie normale, régulière, sans ambages, et un mode de vie plus élevé, basé sur la raison, rejetant les appétits physiques, méprisant les sens et la matière; en d'autres termes, une façon de se séparer du commun des mortels. A cela, Molière oppose la force de l'instinct.

Ainsi Bélise s'imagine que tous les hommes lui font la cour et traduit par là un besoin de compenser un désir sexuel frustré et imparfaitement sublimé.⁴² De même, Armande prétend rejeter l'idée du mariage pour se tourner vers de plus hautes sphères qui sont, pour elle, un moyen de masquer peut-être son impuissance en amour et de prétendre à un empire souverain, en cachant toutes ses imperfections par une attitude de supériorité. En ayant la prétention de s'élever au-dessus du vulgaire, elle dévoile au contraire toute sa mesquinerie, sa vilénie en voulant transposer à un niveau supérieur des sentiments humains mais trop humiliants à ses yeux pour les exposer aux autres (IV, ii). Par son mépris de l'amour, elle veut échapper à l'infériorité féminine; en voulant s'élever au-dessus de sa condition de femme et en se réfugiant dans le domaine de la philosophie, elle se croit l'égale de l'homme, mais, en fait, sa conduite traduit un désir démesuré de le dépasser qui aboutit à une vision totalement déformée de la vie; car en se

⁴²Gaston H. Hall, Molière, les Femmes Savantes (Oxford University Press, 1974), p. 26.

révoltant contre le joug du mariage, elle se refuse par là même le plaisir. Sa conduite traduit une espèce de snobisme ou étroitesse d'esprit en montrant la bêtise de ses aspirations. Or, dès qu'elle sent ses affaires se gâter, instinctivement elle oublie tous ces beaux principes et réagit avec sa sensibilité et sensualité féminines. Molière dénonce en elle sa pruderie, son manque de sincérité, son maniérisme; elle se masque la réalité sexuelle, "elle boude contre elle-même . . . , elle dit sérieusement que le mariage est une chose basse, que la philosophie est ce qu'il y a de plus haut; elle dit tout cela par aveuglement sur ses propres sentiments."⁴³ Toutefois pour Emile Faguet, Armande a une attitude constante, "elle est l'intellectuelle idéaliste. Elle a plus d'orgueil que de vanité, ce qui la fait très supérieure, . . . aux Cathos, aux Madelon et aux Bélise. Elle s'est persuadée que la gloire de la femme est de s'élever au-dessus des sens, au-dessus de la vile matière, et de mépriser les sollicitations de la nature."⁴⁴ Trissotin est également à double face: d'un côté il est très précieux par l'emploi des métaphores, de formules fleuries, de belles paroles, et de l'autre il apparaît

⁴³ Louis Juvet, Molière et la Comédie Classique, Extrait des cours de Louis Juvet au Conservatoire (1939-40), classe du 2 mars 1940 (Gallimard, 1965), pp. 62-63.

⁴⁴ Emile Faguet, En lisant Molière (Paris: Hachette, 1914), p. 227.

terre-à-terre, près de ses intérêts lorsqu'il sent Henriette lui échapper.⁴⁵ Quant à Philaminte, elle prétend être à la pointe du jour, adhérente au mouvement de libération des femmes, mais se montre fort autoritaire, méprisante envers ceux qui la contredisent, engagée contre la tyrannie masculine, insensible et conservatrice à l'égard des besoins de sa fille Henriette puisqu'elle n'hésite pas à lui imposer ce pédant Trissotin. En fait, elle utilise la science et la philosophie comme excuse pour ne pas communiquer avec Chrysale. L'inconsistance de sa conduite la ridiculise à l'égard de Martine; elle dévoile son caractère illogique, non raisonné et impulsif, s'entêtant à former ses domestiques selon ses principes philosophiques. Quel exemple pour les féministes de son époque!

Somme toute, outre le fait que Molière n'est pas pour une culture très poussée, il montre que cette forme d'érudition n'est qu'un prétexte pour cacher la vilenie de leur nature humaine, leur égocentrisme et que tôt ou tard celle-ci est mise à nu. Il prétend que la recherche de la science est anti-naturelle, artificielle et contraire à la nature,⁴⁶ et produit ainsi toutes sortes de déviations.

⁴⁵ Trissotin de dire (V, i, v.1561-62):
 "Nous allons voir bientôt comment ira l'affaire,
 Et l'on a là-dedans fait venir le Notaire."

⁴⁶ Les Femmes savantes (Paris: Mellottée, 1937), p. 223. La nature pour Gustave Reynier représente "les inclinations naturelles surveillées."

Molière n'est pas non plus pour l'ignorance, ce qui a amené Gustave Reynier à affirmer que Molière, aimant la modération en toute chose et retenu par sa règle du juste milieu conçoit que:

Toujours au plus grand nombre on doit s'accommoder
Et jamais il ne faut se faire remarquer.⁴⁷

mais nous n'irons pas jusqu'à soutenir son point de vue qui dit que "Molière n'a aucune sympathie pour le féminisme."⁴⁸ Il est vrai que Molière est contre toute forme de pédantisme, d'affectation,⁴⁹ de savoir poussé à outrance et qu'il n'est pas en faveur de la sottise, ou stupidité telle que l'imagine Arnolphe. Son point de vue sur le féminisme est fait d'ombre et de lumière:⁵⁰

⁴⁷ Gustave Reynier, op. cit., ci-dessus, pp. 237-241; avec un extrait de l'Ecole des maris (I, 1, v.41-42).

⁴⁸ Gustave Reynier, op. cit., ci-dessus, p. 236.

⁴⁹ La Comtesse d'Escarbagnas illustre à merveille ce côté précieux où le pédantisme se double d'un désir de contrôler son entourage. Tout échec à cette tentative de mainmise la rend furieuse. Notons que dans plusieurs de ses pièces, les Femmes savantes, la Critique de l'Ecole des femmes, le pédantisme est attaqué comme incompatible avec le mode de vie à la cour.

⁵⁰ Sur ce point nous sommes d'accord avec F. Baumal qui affirme que "Molière ne fut vraiment ni féministe, ni antiféministe exclusivement, mais l'un et l'autre alternativement, et quelquefois simultanément (par exemple dans les Femmes savantes)"--dans Le Féminisme au temps de Molière (Paris: La Renaissance du Livre, 1924), p. 150.

1) il est pour la libération des femmes--en ce qui concerne le mariage, l'autorité des pères et maris, car la contrainte engendre la haine et la révolte--pour l'amour, le plaisir et l'instinct.

2) il est contre ce mouvement lorsqu'il s'agit du savoir des femmes qu'il conçoit comme destructeur; il ne comprend pas le désir qu'une femme a de s'instruire simplement pour son bon plaisir. Dans ce sens il semble encore bien bourgeois et dès qu'il sent le pouvoir d'un homme menacé, il se rétracte, fait marche arrière. On peut dire qu'il est féministe dans la mesure où il contrôle la femme! Si celle-ci s'affirme trop dans son indépendance, il se rebiffe. A vrai dire, cette attitude n'est pas aussi désuète qu'elle le semble, car au XXe siècle, bon nombre d'hommes réagissent encore comme Molière et se sentent menacés dès qu'une femme s'engage dans des études avancées. Serait-ce la traduction d'un complexe d'infériorité? Peut-être est-ce pousser la spéculation trop loin.

L'impression qu'il nous donne, de changer de position, de faire reposer sa pensée sur une contradiction, à la fois défenseur et ennemi de la cause féminine, s'explique également par le fait qu'il condamne les excès, le pédantisme, le faux savoir. A. Adam s'étonne de cette versatilité qu'il interprète comme "un grief personnel,

une rancune particulière."⁵¹ Pierre-Aimé Touchard rejoint l'opinion d'A. Adam lorsqu'il affirme que "seule une blessure profonde, une amertume non cicatrisée peut expliquer ce raidissement."⁵² D'autres, comme Fernand Angué, voient en Molière essentiellement un bourgeois--point de vue qui sera développé dans le chapitre suivant--s'en prenant à tous ceux qui s'écartent "du juste milieu." Il est vrai que Molière a horreur des excès, mais nous devons réfuter l'argument suivant qui dit que si Molière s'en prend aux précieuses c'est parce qu'elles refusent d'accepter les manières de tout le monde.⁵³ Le critique apparemment n'a pas compris l'esprit du mouvement de la préciosité. Il n'est pas question, pour Molière, d'égaliser, de rendre uniforme la conduite des femmes mais de montrer que les extrêmes ne prêtent qu'au ridicule; il ne voulait pas les niveler et éliminer toute pointe d'innovation, il n'était pas entièrement anti-précieux, mais s'opposait simplement à une forme d'extravagance, de ridicule.

P. Bénichou, lui, dépasse l'hypothèse du juste milieu et affirme que Molière vante la force toute entière

⁵¹A. Adam, Histoire de la Littérature Française au XVII^e siècle (Ed. Mondiales, 1962), tome III, p. 389.

⁵²Pierre-Aimé Touchard, IV, pp. 416-417.

⁵³Molière, Les Femmes Savantes, éd. Fernand Angué (Bordas, 1965), p. 24.

de l'instinct.⁵⁴ S'il vante la puissance de l'instinct, il ne va pas jusqu'à laisser libre cours à ses fantaisies sexuelles--il ne s'agit pas d'une révolution sexuelle: critère numéro un du mouvement de libération féminine au XXe siècle. Cependant pour le XVIIe siècle cela était déjà très progressiste. Molière est-il hostile à l'égard du féminisme naissant, comme l'écrit P. Bénichou?⁵⁵ Sur ce point nous sommes amenés à le contredire en partie. Molière est l'ennemi des femmes lorsqu'elles se refusent à reconnaître leur désir ou instinct, et qu'elles sont de mauvaise foi pour atteindre à d'autres sphères intellectuelles. Mais si une précieuse choisit de rejeter le mariage consciemment, après avoir pris ses responsabilités et en avoir pesé le pour et le contre, il ne semble pas que Molière leur soit alors opposé. Molière serait hostile à un côté négatif du mouvement de la préciosité, ou bien à sa mauvaise interprétation prenant racine chez certains bourgeois en particulier.⁵⁶ P. Bénichou a pourtant raison dans le domaine de l'égalité des sexes, où Molière rit d'un rire "conservateur" devant l'attitude de Philaminte voulant s'élever au

⁵⁴ Paul Bénichou, op. cit., p. 327.

⁵⁵ Paul Bénichou, op. cit., p. 333.

⁵⁶ R. Lathuillère, La Préciosité, étude historique et linguistique (Droz, 1966), p. 142. Il confirme cette opinion en montrant que "ce qui est en question dans les Précieuses ridicules, c'est moins la préciosité des romans et des salons que son avilissement dans un milieu bourgeois qui la travestit et la dégrade."

niveau de l'homme. Molière n'était donc pas libéré de l'empreinte de sa classe bourgeoise et se refusait à donner libre cours à la femme dans le domaine de l'intellect. Dans l'ensemble les critiques considèrent Molière comme le porte-parole du juste milieu, défenseur et détracteur de la cause féminine. On ne l'a pas vraiment associé avec le problème actuel et on a un peu minimisé son rôle. Peut-être le seul critique qui ait touché au problème est F. Baumal. Les autres tournent autour de la question et ne traitent qu'un aspect de la chose. Molière avait vu juste en décrivant le pédantisme, car il est vrai que la société réfute toute personne affectée qui utilise le snobisme pour masquer son ignorance. Une femme instruite, modeste est doublement admirée et appréciée à sa juste valeur. Cependant on ne peut s'empêcher de remarquer une attitude chauvine à l'égard de leur revendication des droits d'égalité.

Nous venons de considérer les rapports de Molière et la préciosité; il serait bon de nous demander quel fut l'impact de Molière sur le mouvement. Certains déclarent qu'il l'a freiné,⁵⁷ que la préciosité s'est rapidement éclipsée au lendemain de la représentation de la pièce.⁵⁸

⁵⁷ Gustave Reynier, La Femme au XVIIe siècle, ses ennemis et ses défenseurs, p. 230. Il affirme que le mouvement n'a pas fortifié l'aspect savant des femmes, mais l'a plus ou moins retardé.

⁵⁸ Paul-Emmanuel Poulet-Malassis, Molière jugé par ses contemporains (Paris: Liseux, 1877) où Charles

De même Jacques Arnavon prétend que la préciosité s'effondra.⁵⁹ Quant à Daniel Mornet, il affirme que "la préciosité continuera à vivre et à évoluer comme si Molière n'avait rien écrit."⁶⁰ Il n'en est pas moins vrai que l'on persistera à parler du problème de l'instruction des femmes. Ainsi J. J. Rousseau dans La Lettre sur les Spectacles s'élève contre les restrictions que l'on peut opposer à l'épanouissement de la femme, il écrit: "ne nous arrêtons pas seulement aux avantages que la société pourrait tirer de l'éducation des femmes, ayons de plus l'humanité et la justice de ne pas leur refuser ce qui peut leur adoucir la vie comme à nous." Somme toute, Molière avait envisagé le rôle de la femme dans son rapport avec l'homme sans peur des réactions adverses, mais il lui restait encore un grand pas à faire pour rejoindre la conception féministe vingtiémiste, car, bien que par certains côtés on pût le taxer de féministe, il s'en tenait surtout à un point de vue masculin, prompt à contrôler l'indépendance de la femme s'il sentait celle-ci lui échapper complètement--par sa soif de culture en particulier.

Perrault écrit que "les Précieuses ridicules . . . et les Femmes sçavantes firent tant de honte aux dames qui se piquoient trop de bel esprit, que toute la nation des Précieuses s'éteignit en moins de quinze jours." p. 145.

⁵⁹ Jacques Arnavon, Notes sur l'interprétation de Molière (Paris: Plon, 1923), p. 105.

⁶⁰ Daniel Mornet, Molière (Paris: Boivin, 1943), p. 116.

MOLIERE MORALISTE

Molière était-il philosophe?--question importante et fort controversée à laquelle de nombreux critiques ont essayé de répondre sans jamais arriver à clore le débat. Ainsi malgré trois siècles de distance, Molière revêt différents aspects suivant le diagnostic de chaque interprète. Grimarest dans sa Vie de Molière (1705) crée une légende autour de l'auteur de Dom Juan. Un siècle plus tard, Rousseau condamnera l'immoralité de son théâtre. Au XIXe siècle, Brunetière qualifie Molière de philosophe de la nature, Louis Veuillot l'attaque tout particulièrement dans le Misanthrope. Au XXe siècle nous assistons à un renouveau sur le sujet avec d'un côté les universitaires et de l'autre les critiques indépendants.

Aux conceptions faisant de Molière un philosophe, un auteur pris du désir de donner des leçons de morale, suivent celles d'un Molière, auteur comique, dramatique, incarnant le théâtre pur. Nous avons là des courants de tendance diamétralement opposée, ce qui va nous conduire à considérer chacun d'eux séparément et essayer de voir leur validité afin d'arriver à notre propre conclusion et marquer au passage, s'il y a lieu, les phénomènes qui ont pu

conduire à une telle évolution.

Molière avait une réputation de philosophe, due à sa "prétendue" association avec certains d'entre eux. Nous soulignons le terme "prétendue" afin de bien mettre en valeur les différences d'opinions qui ne reposent sur aucune preuve.

En 1905 Abel Lefranc écrit: "L'influence de Gassendi sur Molière ne saurait être contestée."¹ Quant à Paul Janet (1872), il considère que Molière "avait fait de bonnes études au collège de Clermont, et, après sa sortie du collège, il avait suivi des cours de philosophie, de compagnie avec Chapelle et Bernier, sous le célèbre Gassendi."² Léonce Pastourel (1922) affirme que Gassendi fut son maître et ami qui lui enseigna la théorie d'Epicure.³ Pour Emile Fabre (1951) Molière fait la connaissance de Gassendi par l'intermédiaire de Chapelle.⁴ Ferdinand

¹ Voir Revue des Cours, 1905-06, II, 508, cit. G. Michaut, la Jeunesse de Molière (Genève: Slatkine, rpt. 1968), p. 69, n. 1.

² P. Janet, "La Philosophie dans les comédies de Molière," extrait de la Revue politique et littéraire, 26 octobre 1872, p. 47.

³ Léonce Pastourel, "La Philosophie de Molière," Lettres I (Paris, 1er Février 1922), p. 205.

⁴ E. Fabre, Notre Molière (éd. Albin Michel, 1951), p. 13.

Brunetièrre se montre plus humble dans le sens où il admet la difficulté de "prouver que Molière ait jamais entendu ni beaucoup connu Gassendi."⁵ A. Adam parle surtout de l'amitié entre Chapelle et Molière d'une part, et celle avec François Bernier d'autre part.

Ainsi on n'est d'accord ni sur la façon ni sur le temps où Molière apprit la philosophie--foule d'hypothèses qui ne prouvent pas grand'chose sur le sujet. Michaut a fort heureusement tranché la question en s'appuyant sur l'argument suivant: peu importe si Molière a été l'élève de Gassendi ou non, bien que les biographes modernes se soient mis en tête de déceler une certaine influence de celui-ci. Michaut, après une minutieuse étude des théories contradictoires, arrive à cette conclusion: Molière n'a pas été élève de Gassendi; il faut rejeter sur ce point le témoignage de Grimarest. Chapelle et Bernier ont été élèves de Gassendi, mais en Provence et en 1650. A ce lieu et à cette date, il ne saurait être question de voir Molière avec eux. Pour lui, les études de Molière se seraient déroulées normalement, conformes en tout point aux études habituelles de fils de bourgeois aisés.⁶

⁵ F. Brunetièrre, Etudes critiques sur l'histoire de la Littérature Française (Paris: Hachette, 1891), 4e série, p. 196.

⁶ G. Michaut, Jeunesse, pp. 67, 91, 95.

Il est bien évident que la raison pour laquelle tous ces gens s'acharnent à faire de Gassendi le maître de Molière est de taxer notre homme de théâtre de philosophe. Quelques mots sur le gassendisme nous permettront d'envisager la question avec plus de clarté. Qui était Gassendi? Selon Emile Fabre,⁷ "ce fut l'un des esprits les plus libres et les plus hardis du 17e siècle; il s'efforçait de concilier le dogme catholique avec la doctrine d'Epicure" (voir son ouvrage intitulé De vita et moribus Epicuri libri septem [1647]). Ceci est établi dès la fin du 17e siècle. R. Pintard voit en lui une sorte de dédoublement:⁸ d'une part une "philosophie spontanée" semblable à l'humanisme antichrétien, au scepticisme de Montaigne, et d'autre part une "philosophie calculée," apparentée à un épicurisme, les deux se juxtaposant--celle-ci servant à vaincre celle-là. En d'autres termes, Gassendi s'opposait au rationalisme cartésien de l'idée innée, mais reprenait la théorie sensualiste de la connaissance d'Epicure--connaissance provenant des sens et allant du corps à l'âme. Il est vrai que Gassendi avait été conquis par le philosophe Epicure;⁹

⁷E. Fabre, op. cit., pp. 9 et sq.

⁸René Pintard, Le Libertinage érudit dans la première moitié du 17e siècle (Boivin, 1943)--thèse dont le compte-rendu a été donné par Henri Gouhier, "Le Cas Gassendi" dans la Revue Philosophique de Jan-Mars 1944, pp. 56-60.

⁹Jean Brun, L'Epicurisme (P.U.F., 1966), p. 32. Pour Epicure, "tout ce qui est perçu est vrai et réel, car

l'épicurisme représentait, pour lui, une espèce de sensualisme, d'hédonisme, de recherche du plaisir.

François Bernier (1625-1688) assure la continuité. Or, Molière a connu Bernier ainsi que Chapelle, qui furent élèves de Gassendi.¹⁰ Molière cotoye aussi les La Mothe le Vayer.¹¹ John Cairncross¹² utilise ces connaissances: Chapelle "libertin notoire," La Mothe le Vayer qui a une "solide réputation d'athéisme," d'Assoucy "qui n'aime pas plus que lui les dévots," pour expliquer le côté libertin de notre auteur. D'autres¹³ attribuent à Molière l'amitié de Rohault, vulgarisateur du cartésianisme, dont il aurait possédé la Physique (1671) dans sa bibliothèque,¹⁴ de d'Assoucy et de Boileau. D'autre part, on reconnaît à Molière la traduction en français d'une oeuvre philosophique, le De rerum natura de Lucrèce.

il n'y a pas de différence entre dire que quelque chose est vrai et dire que cette chose existe," ce qui permet aux hommes d'être maîtres de leur destin et de leur savoir.

¹⁰ Ceci est confirmé par René Bray, Molière, homme de théâtre (Mercure de France, 1954), p. 22.

¹¹ Voir A. Adam, Histoire de la Littérature Française au XVIIe siècle (Ed. Mondiales, 1962), tome III, pp. 237, 310.

¹² J. Cairncross, Molière bourgeois et libertin (Nizet, 1963), p. 9.

¹³ R. Bray, op. cit., p. 22; A. Adam, op. cit., tome III, p. 239; et H. Busson, La Religion des classiques (P.U.F., 1948), p. 231.

¹⁴ Voir Mouy, Le Développement de la physique cartésienne, p. 112, cité par H. Busson, La Religion des classiques, p. 231.

Que peut-on conclure? Tout simplement que ses fréquentations, aussi bien que ses lectures, tendent à montrer que Molière s'intéressait à la philosophie. Mais est-ce assez pour le déclarer philosophe? Non. La méthode consistant à rechercher des faits biographiques afin de prouver certaines hypothèses est bien précaire et risque de perpétuer la légende de Molière. Par conséquent, élève de Gassendi¹⁵ ou non, bien que ce soit peu probable, ami des Chapelles, Bernier, La Mothe le Vayer. . . , laissons-là la question, et tournons-nous plutôt vers l'oeuvre de Molière, laissons parler ses pièces et voyons ce qui s'en dégage.

Que ressort-il de l'ensemble des pièces? Peut-on à première vue parler d'une philosophie? On peut éliminer de prime abord le concept d'une philosophie dans le sens doctrinaire et technique du mot. Molière n'a pas l'âme d'un métaphysicien. Le climat qui se dégage de ses pièces est tout de bon sens et de raison, excluant les extrêmes pour se rattacher à un juste milieu. Il s'agit plutôt d'une façon particulière d'envisager la vie, d'une conception de la vie dont se dégage une morale. Molière s'est surtout attaché au sens pratique; "philosophie"

¹⁵ Toutefois on ne peut négliger l'influence possible des idées du philosophe sur la formation de l'esprit de Molière, comme le remarque justement Ramon Fernandez, La Vie de Molière (Paris: NRF, 1929), p. 17.

signifie un art de vivre.

Cependant dans ses pièces, on trouve mention de certaines idées philosophiques de l'époque. Une étude de textes nous permettra de voir dans quel sens ces idées ou termes philosophiques sont employés et d'aboutir ainsi à une conclusion. Le terme "philosophe" est utilisé treize fois et "philosophie" dix-huit fois. Dans le Mariage forcé, nous trouvons le docteur Pancrace qui parle en des termes de logique et de morale aristotélicienne et Marphurius, docteur pyrrhonien qui doute de tout, tous deux demeurant inaccessibles aux questions de Sganarelle sur le mariage et la fidélité de sa future épouse. Il en ressort une pointe de moquerie envers le verbalisme prétentieux de ces philosophes, les sciences secrètes en vogue telles que l'onirocritique (l'art d'interpréter les songes), la spéculoire (l'art d'interpréter les phénomènes célestes), la spéculatoire (l'art divinatoire qui consiste à faire apparaître dans un miroir ou dans un verre d'eau des personnes ou des objets que l'on désire connaître), la métoposcopie (celui de prédire la destinée d'une personne d'après les traits de son visage) et la géomancie (la divination par les traits tracés sur la terre).¹⁶ Le comportement ridicule de ces philosophes peut s'expliquer par le fanatisme

¹⁶ Voir Molière, Oeuvres complètes, éd. Maurice Rat (Gallimard, 1956), tome I. Notes et variantes du Mariage forcé, pp. 879-880.

régnant au 17^e siècle, dans le domaine de la philosophie. En effet le Parlement de Paris en 1624 avait défendu, sous peine de mort, d'enseigner dans les écoles une doctrine contraire à celle d'Aristote. Or cet arrêt tombe un peu dans l'oubli aux dépens du cartésianisme qui fait des progrès, si bien que les partisans du philosophe Aristote, mis à l'écart, décident de faire revivre leur maître et se livrent à des emportements assez curieux. Leur ridicule fut mis au jour non seulement par Molière mais aussi par Boileau dans son Arrêt burlesque. Citons au passage la ressemblance entre le comportement de Pancrace et celui de Panurge, dans Rabelais, qui, interrogé par Pantagruel, lui parle en plusieurs langues et ne répond pas à ce qu'il lui demande. Somme toute, le Mariage forcé nous montre que ni Aristote, ni les pyrrhoniens, ni les magiciens ne sont capables de traiter la situation pleinement, mais que seuls le bon sens et la raison nous conduisent à une solution; l'importance de l'expérience directe de la vie y est mise en valeur. Dans la Jalousie du Barbouillé, le docteur se gargarise de mots latins et se prétend philosophe, citant Aristote pour se donner plus d'importance (ii). Dans le Dépit amoureux (III, ii), Métaphraste, seul, s'écrie d'un ton pédantesque:

D'où vient fort à propos cette sentence expresse
D'un philosophe: "Parle, afin qu'on te connaisse,"

se ridiculisant par l'ironie qui se retourne contre lui; ses paroles expriment la désapprobation de sa conduite sans qu'il s'en rende compte. C'est un pédant qui se sert fort mal de la philosophie et en voulant la porter aux nues la ridiculise car il est loin d'être à la hauteur de la tâche. Cette même attitude se retrouve chez Sganarelle, père de Lucinde, dans l'Amour médecin (I, 1), où, pour se donner un air d'importance, il prend à témoin "ce grand philosophe de l'antiquité"--référence de pure fantaisie. Une note péjorative se dégage du Bourgeois gentilhomme; là, ces termes sont mis dans la bouche de gens qui se sentent étrangers à cette science--cas du maître de musique; de même, le maître de philosophie qui prétend (II, iii), régler la querelle entre le maître à danser et le maître d'armes, ne se comporte guère en philosophe (iv), mais plutôt en ridicule expert. Du fossé créé entre la pratique de ce qu'il professe et le sens premier de sa doctrine, se dégage un climat anti-philosophique. La philosophie est d'autant plus ridiculisée qu'elle est mise à la portée de gens qui n'y comprennent rien. C'est une espèce de science occulte.

Pourquoi cette série d'exemples? Afin de montrer d'une part que Molière connaissait la terminologie scolastique, apprise sans doute au collège, et d'autre part le danger de toucher à ce domaine lorsqu'on en connaît mal le terrain, d'où le ridicule des personnages. Molière critique, indirectement, ceux qui veulent singer et imiter

les grands, ceux qui ont des prétentions au-delà de leur capacité.

De cette première partie, il ressort un comique assez primaire provenant de l'emploi des termes "philosophe" et "philosophie" et d'une foule de mots secondaires se rattachant à ce domaine. Dans une deuxième partie, nous allons témoigner d'un tournant dans l'exposition de la philosophie des pièces de Molière dès 1670.

Molière entre dans le domaine de la philosophie dans le Bourgeois gentilhomme où l'on relève certains passages en rapport avec Descartes--ainsi le maître de philosophie cite la physique (II, iv) comme enseignement des causes de certains phénomènes tels que les "tourbillons" de Descartes--, d'autres sur la leçon de phonétique (II, iv) où Molière suit de fort près deux pages de l'ouvrage de Cordemoy, disciple de Descartes: Discours physique de la parole paru en 1668. Ces tourbillons se retrouvent dans les Femmes savantes (III, ii) dans la bouche d'Armande.¹⁷ Bélise, elle, loue l'esprit plus que le corps (II, vii);

¹⁷ Voir Molière, Oeuvres complètes, éd. Maurice Rat (Gallimard, 1956), tome II. Notes et variantes, p. 996. En effet, Descartes soutenait que la matière obéissait dans ses mouvements à des tourbillons. Il considérait "les comètes comme des astres qui ne diffèrent des planètes que par leur grosseur et qui s'en vont voyageant de ciels en ciels, de tourbillons en tourbillons, bien au-dessus de Saturne," hypothèse détruite par Newton avec sa théorie sur la gravitation .

Trissotin se rallie à l'école de Descartes (III, ii) ainsi que Philaminte. Mais cela signifie-t-il qu'ils soient tous cartésiens? Non, car Trissotin dans la même scène se rattache au "péripatétisme," doctrine d'Aristote. Philaminte avoue aimer Platon, et Armande Epicure (III, ii).

Cet éventail de connaissances philosophiques dans la bouche de ses personnages nous permet d'affirmer que Molière était au courant des idées en vogue de son siècle. Cela le rattache-t-il à un système? Afin d'y répondre, il serait bon de reprendre l'étude de textes et de voir s'il y a une évolution dans le traitement des termes "philosophe" et "philosophie" par rapport aux premières pièces étudiées.

Dans les Femmes savantes en particulier, la "philosophie" représente une sorte de refuge, de monde anti-naturel, d'artifice de l'être humain, de masque, de faux-semblant auxquels réagit Clitandre qui emploie le terme avec dégoût, ressentiment, désapprobation. Trissotin épouse cette même attitude afin de mieux cacher la bassesse de ses intérêts. Le seul moment où le mot revête un sens totalement différent est à l'acte V dans la bouche de Philaminte; celle-ci juge la conduite de Trissotin et attribue à "philosophe" le sens de vertueux et honnête, sens neuf. Philaminte est cependant opportuniste car le mot subit des fluctuations selon les circonstances. Tous deux l'utilisent à leurs propres fins, et si le sort est contre eux,

on crie à l'injustice au nom de la philosophie. Seule Henriette semble jongler avec ces termes de façon plus réaliste, moins ampoulée et moins précieuse. Elle leur restitue leur sens propre (V, 1) et ridiculise en même temps tous les pédants qui se prennent pour des philosophes dans le but de cacher leurs désirs bassement matérialistes. Ainsi nos trois personnages, Bélise, Philaminte et Armande, détruisent l'essence même de leur philosophie et en montrant toutes les contradictions ridiculisent l'étiquette de savantes. Si les termes de "philosophe" et "philosophie" au sens péjoratif sont entourés d'un halo de pédantisme dans la bouche du bourgeois, dans celle du valet, ils prennent un sens occulte, confus, démystificateur. C'est le cas de Sganarelle du Médecin volant (I, 11), qui contrefait le médecin en parlant de choses totalement inconnues avec un tel sang-froid! Quant à Gros-René dans le Dépit amoureux (I, 1), il reste bouche bée devant la philosophie qui représente, pour lui, un autre monde composé d'heureux élus où l'on n'entre qu'avec un diplôme à la main.

A côté de ces deux sens, nous trouvons des variantes: les musiciens du Bourgeois gentilhomme (IV, 1), prononcent le mot "philosophie" avec légèreté et gaîté--c'est devenu une espèce de "carpe diem," un art de vivre sur le mode d'Épicure. Dans le Misanthrope, nous témoignons d'un sens nouveau: Molière met en lumière une attitude plus raisonnable--juste milieu entre des extrêmes. Alceste est

taxé de "chagrin philosophe" (I, 1) car son comportement correspond davantage à l'idée du sauvage qui veut s'isoler du monde pour essayer de vivre en parfait accord avec lui-même, mais par l'emploi du mot, il y a une note ironique, étant donné qu'Alceste est incapable de s'élever au-dessus de toutes les mièvreries, mesquineries qui animent les hommes. Il ne peut faire abstraction de tout cela pour continuer à vivre dans le monde et mener une vie paisible et honnête. Philinte va essayer de réajuster l'emploi du mot dans la même scène: "mon flegme est philosophe autant que votre bile," rétorque-t-il. Il n'est pas moins dupe de toutes les imperfections du commun des mortels mais au lieu de se braquer et de voir les choses d'un oeil pessimiste et négatif, il essaye de montrer plus de compréhension, d'indulgence et de savoir-faire en face de situations semblables. L'association de "flegme" et "philosophe" dénote chez lui une nature douce et modérée qui a chassé toute rancune, à la différence d'Alceste. Pour lui, la vraie sagesse consiste à être détendu et à sourire à la vie, au lieu de se cabrer. Cette sérénité et cette sûreté sont certainement voulues et sont le produit d'une longue réflexion sur le monde, ce dont Alceste se montre incapable. Philinte représente plutôt l'honnête homme, il sait se plier aux conventions quand il le faut; il vit dans un monde de relativité au lieu de se replier sur lui-même et vivre dans un absolu comme Alceste. La "philosophie" représente un

modus vivendi et sa conduite peut être illustrée par la définition de Saint-Evremond,¹⁸ pour qui un philosophe est une personne "qui regarde d'un oeil ferme et tranquille l'inconstance des choses de ce monde." Philinte (V, i) incarne à nouveau l'idée du juste milieu; c'est le moyen d'exercer la vertu, de faire le bien tout en reconnaissant l'existence du mal et d'admettre la nécessité de l'un pour que l'autre puisse être, de mettre en pratique son optimisme et de faire ressortir une nouvelle fois son ouverture d'esprit et son pouvoir de compréhension à l'égard des autres mortels. Cette attitude recherche donc un certain équilibre basé sur le bon sens et l'expérience et par conséquent dénonce les excès. Ce bon sens commande une solution moyenne qui satisfasse aux bienséances mais aussi sauvegarde la loyauté. Philinte est bien plus diplomate dans sa conduite à l'égard du monde et son comportement est certes plus efficace que celui du pauvre Alceste--échec de la "philosophie" d'Alceste qui par son absolutisme engendre sa propre défaite sur la vie. Le monde ne peut se conformer aux exigences, aux lois d'Alceste, mais c'est au contraire celui-ci qui devrait le faire. Cet espèce de stoïcisme qu'il affiche cache une sagesse orgueilleuse qui se traduit par le désir de se buter, de rompre avec le monde.

¹⁸Trévoux, Dictionnaire Universel François et Latin, 1771, tome VI, p. 738.

Son intransigeance révèle une fermeture d'esprit peu commune que l'on ne peut appliquer qu'à contre-cœur au terme de "philosophe," sa conduite ne reflète pas du tout celle que l'on doit attendre d'un philosophe, puisqu'il trouve à redire sur tout et repousse tout étalage de dévouement à son égard. En effet, il rentre dans une grande fureur lorsqu'une personne bienveillante a le malheur de le mettre en garde contre lui-même et de lui faire des observations amicales. Il se refuse à voir la vie dans un système de relativité et finalement son personnage n'est pas si éloigné de celui d'Arnolphe de l'Ecole des femmes. (Voir IV, viii, où Horace essaye de ramener Arnolphe à une vision plus acceptable des choses de la vie et du cocuage, en particulier.) Philinte par son attitude plus sage de supporter le monde plutôt que de déclamer contre lui a été souvent comparé aux gassendistes, partisans de la doctrine de l'acceptation.¹⁹

Jusqu'ici nous avons constaté que le sens de "philosophe" et "philosophie" n'est pas fixé de façon stricte et rigide--ce qui nous amène à supposer que Molière, dans ses pièces, n'a point adopté une doctrine philosophique, un système mais qu'au contraire s'étant donné pour but de plaire, d'amuser, il a jugé fort à

¹⁹Point de vue qu'A. Adam a développé, op. cit., tome III, p. 352.

propos de porter sur scène et de ridiculiser tous ces pédants, bourgeois ou gens ignares, imbus de paroles doctes qu'ils professaient sans rien comprendre et qu'ils avaient cueillies à droite et à gauche. Toutefois derrière ce gros plan comique, il se dégage une autre substance.

En effet, Molière joue sur les différents aspects de "philosophe" en les mettant dos à dos, et cela afin de dénoncer la fausseté d'une certaine forme de philosophie, un mode de vie voué à un échec et de mieux faire ressortir sa "philosophie" à lui qui s'exprime par le bon sens, le naturel et la mesure. Une philosophie réduite à un système de principes rigides n'aurait guère réussi, Molière l'avait bien senti. Il s'agit d'une morale tirée de l'expérience, non dogmatique. Il nous semble bien erroné de vouloir faire de Molière un auteur essentiellement moral ou immoral ou bien encore un pur comique. Cependant les critiques n'ont point hésité à épouser ces différents points de vue. Ainsi Rousseau, dans sa Lettre à M. d'Alembert sur les Spectacles, 1758, voit dans le théâtre de Molière "une école de vices et de mauvaises moeurs" car "son plus grand soin est de tourner la bonté et la simplicité en ridicule et de mettre la ruse et le mensonge du parti pour lequel on prend intérêt." Immoralité contre laquelle Stendhal s'est élevé en montrant la fausseté du jugement: "Molière n'est pas immoral, parce qu'il prononce le mot de mari trompé ou de lavement; on disait ces mots-là de son temps" (Racine et

Shakespeare). Lavements, éternuements, termes médicaux à résonance grossière, cocuage . . . , tout ceci était utilisé pour faire rire. L'usage n'était pas aussi choquant que de nos jours, si bien que certains ont voulu le rattacher à un naturalisme rabelaisien, mais à l'époque on ne s'offensait nullement de telles expressions--l'on retrouvait d'ailleurs des descriptions assez vertes dans les lettres de Mme de Sévigné et celles de Mme de Maintenon.

Ferdinand Brunetière²⁰ émet la thèse d'une philosophie de la nature ou philosophie anti-chrétienne et fait de Molière un personnage de la même race que Rabelais, Montaigne et les libertins du 17e siècle. Il pousse sa démonstration jusqu'à affirmer que si Molière est contre les médecins, c'est parce qu'ils ne savent pas laisser la nature agir d'elle-même--ce à quoi s'oppose Daniel Mornet,²¹ car pour se moquer des médecins il suffisait plutôt d'un peu de bon sens. D. Mornet, lui, voit en Molière un auteur qui "a, non pas prêché, mais suggéré une morale toute laïque qui était, au fond d'elle-même, la contradiction de la morale chrétienne." Il est vrai que la division qu'adopte F. Brunetière est arbitraire et trop systématique--

²⁰F. Brunetière, op. cit., pp. 183-185; thèse que Michaut réfutera, voir Les Débuts de Molière à Paris (Genève: Slatkine, rpt. 1968).

²¹D. Mornet, Histoire de la Littérature Française Classique 1660-1700 (Paris: Armand Colin, 1942), pp. 271-272.

d'un côté ceux qui suivent la nature, la bonne nature et de l'autre ceux qui ne la suivent pas. On peut lui reconnaître toutefois le mérite d'avoir brisé avec certains mythes du passé: un Molière romantique, précieux ou précurseur des Encyclopédistes. Faguet²² reprend l'opinion de Brunetière, Molière, philosophe de la nature, et extrait de l'oeuvre une théorie du juste milieu ainsi que Rigal.²³ Michaut se rattache aux critiques qui donnent à l'oeuvre un sens moral, puisqu'il fait de Molière l'apôtre du bon sens.²⁴ Jacques Arnavon affirme qu'il se dégage une morale, bien que l'oeuvre ne comporte peut-être pas à l'origine une intention morale.²⁵ D'autres encore voient en Molière un stoïcien ou un épicurien--thèse proclamée par Léonce Pastourel montrant que la nature humaine repose sur un dualisme, sur l'opposition entre la faiblesse et la grandeur de l'homme.²⁶

Henri Busson discerne plusieurs étapes dans la pensée de Molière, mais il diffère des autres dans la conclusion à laquelle il parvient. Il perçoit une première

²²E. Faguet, Propos de théâtre (Paris: Société française d'imprimerie et de librairie, 1903), p. 180.

²³Rigal, Molière, II, 15.

²⁴Michaut, Les Luittes de Molière (Genève: Slatkine, rpt. 1968), p. 108.

²⁵J. Arnavon, Morale de Molière (Ed. Universelles, 1945), pp. 27-32.

²⁶L. Pastourel, "La Philosophie de Molière," Lettres I (1922), p. 212.

phase intitulée le stoïcisme qui consiste en l'opposition des sens et de la raison,²⁷ par exemple dans Don Garcie (II, iv; III, ii), le Misanthrope (IV, iii) où Alceste fait à Célimène une déclaration stoïcienne, et les Femmes savantes (V, i) où Trissotin menacé par Henriette veut sauver la face en présentant un visage stoïque. De même Philaminte ne se laisse pas démolir à l'annonce de la ruine de la famille. H. Busson fait remarquer fort justement que derrière le stoïcisme de Philaminte et de Trissotin se cache un désir de masquer la défaite,²⁸ et que déjà le professeur de philosophie de M. Jourdain dans le Bourgeois gentilhomme se rend ridicule aux dépens du stoïcisme. Ainsi le stoïcisme se montre insuffisant et c'est alors que notre critique se demande si Molière ne serait pas devenu épicurien.²⁹ Il explique le passage du stoïcisme à l'épicurisme non pas par un changement profond des idées philosophiques de Molière mais tout simplement par un courant qui existait chez ses contemporains et que s'il y a substitué une frénésie du plaisir, c'était pour s'accorder au ton de la jeunesse dorée de la cour. Peu lui importe de savoir si Molière a lu ou traduit Lucrece, ou a été l'élève de Gassendi. Point de vue que nous embrassons entièrement.

²⁷ Henri Busson, op. cit., p. 234.

²⁸ H. Busson, op. cit., p. 237.

²⁹ H. Busson, op. cit., p. 245.

Outre les critiques cités ci-dessus, il existe un autre groupe qui se refuse à faire de Molière un moraliste, car il voit d'abord en lui un homme de théâtre. Ainsi Louis Juvet a profondément modifié la critique en mettant l'accent non plus sur les idées morales mais en montrant que les pièces ont une vie organique et que l'important est de se rapprocher de l'homme de théâtre, laissant dans l'ombre le naturalisme de l'auteur.³⁰ W. G. Moore partage ses idées;³¹ lui, aussi, il considère en Molière l'homme de théâtre, et en disséquant les personnages, les types moliéresques, il en dégage la force comique. Toujours dans la même veine, nous trouvons René Bray: il part de l'homme de théâtre pour mieux comprendre Molière. Chaque personnage existe grâce à sa fonction dramatique, non à cause de quelque fonction morale; l'intention de Molière n'est pas une pensée de moraliste mais une intention d'artiste, car le transformer en moraliste ou en philosophe, c'est "lui imputer des soucis altérant la création dramatique."³² Quant à Georges Poulet, il analyse l'univers moliéresque sur le mode temporel; il voit en Molière deux univers: celui des coutumes qui est durable et celui des passions qui, lui,

³⁰ L. Juvet, "Molière," Conferencia. Les Annales, 1er Sept. 1937.

³¹ W. G. Moore, Molière A New Criticism (Oxford: Clarendon Press, 1949), pp. 21-24.

³² R. Bray, Molière, homme de théâtre (Mercure de France, 1954), p. 42.

est un univers où il existe une tension constante, un "recommencement perpétuel des mêmes désirs"--ceci l'amène à faire un rapprochement entre ledit univers et la conception de la vie chez Gassendi.³³

Enfin une tendance récente donne à l'oeuvre une signification existentielle, il s'agit de "la philosophie comme insubordination."³⁴ Serge Doubrovsky³⁵ envisage la critique d'une des pièces de Molière--L'Ecole des femmes--d'un point de vue existentialiste; en éclairant la pièce d'une remarque sur le désir de vouloir être Dieu chez Arnolphe, il introduit dans son analyse la problématique de la liberté. Le pauvre Arnolphe échouera dans ses tentatives car il adopte en sens inverse les principes existentialistes. Doubrovsky réfute l'argument du juste milieu, d'une morale du "bon sens" bourgeois en faveur d'une "morale du risque" d'où il se dégage un humanisme. R. Jasinski a signalé la présence de cet humanisme à travers lequel Molière a voulu nous enseigner une sagesse, une "lutte

³³G. Poulet, Etudes sur le temps humain (Plon, 1950), p. 85; là il voit une analogie entre Molière et Gassendi pour qui il n'est rien de plus radicalement temporel que la vie de l'âme.

³⁴Georges-Arthur Goldschmidt, Molière ou la liberté mise à nu (Julliard, 1973), p. 204.

³⁵S. Doubrovsky, "Arnolphe ou la chute du héros," Mercure de France, no. 1177, sept. 1961, p. 117.

perpétuelle" pour atteindre à un équilibre.³⁶

Laissons-là ces différents points de vue et revenons à une vision plus personnelle de la "philosophie" de Molière. Auparavant nous l'avons exprimée et définie en termes de naturel et de mesure, de recherche d'un équilibre, toutefois pour y arriver Molière dénonce surtout le mal; est-ce à dire que sa "philosophie" est négative? Traduirait-elle une défiance généralisée, en mettant à nu tous ces faux-monnayeurs, ces atrabilaires? Ce serait mal interpréter son oeuvre. On peut difficilement affirmer que son désir fût de réformer la société, mais de nous mettre en garde contre ce monde "abandonné à l'intrigue et aux faux prestiges" afin que nous réagissions devant le mensonge, que nous luttions contre lui pour parvenir à un équilibre. Il s'agit d'une "morale de l'authenticité."³⁷ Il a traduit son amour de la vie avec ses côtés positifs et négatifs, ce qui a induit certains critiques à voir en lui un épicurien. Molière n'était point philosophe à la manière de Descartes, Aristote, Epicure ou Epictète. On ne peut nier toutefois l'influence de ses lectures--entre autres: Montaigne, Rabelais, Lucrèce--et celle des courants en vogue à son époque.³⁸

³⁶R. Jasinski, Molière et le Misanthrope (Nizet, 1970), pp. 273-275.

³⁷A. Adam, op. cit., tome III, p. 408.

³⁸Voir La Fontaine, Oeuvres complètes, éd. Groos et Schiffrin (Gallimard, 1954), tome I, p. 237. Ceci est

Les différentes notes de son théâtre sont le produit d'une combinaison de plusieurs facteurs:

- 1) une évolution des tendances morales de la société au 17^e siècle,
- 2) l'héritage de la Renaissance
- 3) certaines amitiés

Molière s'est intéressé à l'humanité toute entière, du valet au noble en passant par le bourgeois, ce qui a donné cours à des conceptions variées à son égard. R. Fernandez fait de lui un anti-libertin, A. Adam un libertin et non-conformiste, John Cairncross un bourgeois et libertin, et Bénichou un aristocrate et anti-bourgeois.³⁹ Série de contradictions qui nous poussent à réagir et à formuler la question suivante: de qui Molière se fait-il le défenseur, le porte-parole?

Nous savons qu'il venait lui-même d'un milieu bourgeois, avec lequel il était très familier, et qu'il servait la cour et ses nobles dans son métier d'acteur et de directeur de troupe. Qu'en ressort-il, à la lecture

vrai également pour La Fontaine qui, dans le "Discours à Madame de la Sablière," Livre neuvième, fait mention de Descartes et dont bien des traits proviennent de l'Abrégé de la Philosophie de Gassendi entrepris par Bernier--pour-tant, il serait abusif de conclure qu'il fut philosophe de l'école gassendiste.

³⁹ John Cairncross, Molière, bourgeois et libertin (Nizet, 1963). Ces opinions sont exprimées dans la préface.

de ses pièces? Précédemment en examinant l'utilisation des termes "philosophe" et "philosophie" nous sommes arrivés à certaines conclusions et nous avons noté que les personnages qui apparaissent sous un aspect péjoratif sont des bourgeois et bourgeoises--leur ridicule provenant de la disproportion qui existe entre leur rang et leur visée, espèce de snobisme, de pédantisme incompatible avec les habitudes du beau monde.⁴⁰ Dans le cas de George Dandin--qui fait ressortir sa balourdise, sa médiocrité et sa vanité en voulant s'élever au rang des Sotenville,--que prêche Molière? La modestie à un rang inférieur, "le bon sens bourgeois . . . dans la mesure où il acquiesce à l'infériorité du bourgeois" comme le prétend Bénichou?⁴¹ Non. Molière se moque ici d'un personnage qui a voulu "tâter de la noblesse" au lieu de s'en tenir à sa position de roturier; l'infériorité du bourgeois n'entre pas en ligne de compte, étant donné que G. Dandin n'est qu'un riche paysan et n'appartient donc pas à la classe bourgeoise. Par contre, la noblesse n'y est pas présentée sous son meilleur jour. George Dandin mis à part, il est vrai que dans l'ensemble Molière ridiculise les bourgeois non seulement

⁴⁰ Cas de Trissotin, Philaminte, Bélise, Armande dans les Femmes savantes, de Sganarelle dans l'Amour médecin, de M. Jourdain voulant jouer à l'homme de qualité dans le Bourgeois gentilhomme.

⁴¹ Paul Bénichou, Morales du grand siècle (Gallimard, 1948), p. 289.

sur le plan social mais aussi en amour. La galanterie ne va guère avec le caractère bourgeois, qui se traduit par une mentalité marchande, un désir de posséder l'être aimé comme un objet.⁴² Chez Arnolphe, les Sganarelle, ce désir révèle une forme d'insécurité dénotant, peut-être, un complexe d'infériorité que ces personnages compensent par une conception tyrannique du mariage. Est-ce assez pour prétendre que Molière est anti-bourgeois et aristocrate, comme l'affirme Bénichou? Il nous semble que Bénichou ait tort, car même si Molière nous fait rire aux dépens des bourgeois, c'est parce qu'il était beaucoup plus facile de mettre sur scène une classe qui ne bénéficiait pas encore à cette époque d'un grand prestige. Or, n'oublions pas que son théâtre s'adressait à la cour et aux grands et qu'il aurait été délicat de se moquer des nobles--bien que l'on puisse relever plusieurs exemples où l'aristocratie n'est pas représentée sous son angle le plus flatteur, par exemple les Sotenville, Dorante dans le Bourgeois gentilhomme, les marquis du Misanthrope et de la Critique de l'Ecole des femmes. C'était une façon de décrier les excès en montrant le côté négatif et de renforcer l'idée du juste milieu.

⁴²Voir Sganarelle dans le Mariage forcé (ii), Sganarelle dans l'Ecole des maris (I, ii) et Arnolphe dans l'Ecole des femmes (I, i; III, ii).

Pour bien comprendre son théâtre, nous devons l'interpréter à deux niveaux: d'une part le comique provenant du ridicule des bourgeois mis dans des situations impossibles, d'autre part un moyen pour les bourgeois mêmes d'envisager la vie consistant à se garder de tout extrême afin de suivre une voie médiane et d'atteindre ainsi à un équilibre.

Cela nous amène à conclure que ce qui passait pour anti-bourgeois aux yeux de certains n'est en fait qu'une façade derrière laquelle nous découvrons un clin d'oeil complice entre Molière et les bourgeois. Notons que le positif est exprimé par opposition au négatif. D'ailleurs ce système se retrouve dans un cadre plus restreint au sein de la famille. En effet celle-ci ne se veut jamais unitive mais existant dans un désordre notoire provenant de ses chefs. Les responsables de ce déséquilibre sont les parents--par exemple M. Jourdain, en voulant jouer à l'homme de qualité, refuse de faire le bonheur de sa fille Lucile qu'il veut marier à un noble; dans les Femmes savantes Philaminte, dont l'égoïsme s'oppose à la faiblesse de Chrysale, prétend marier Henriette au bel esprit Trissotin; dans Tartuffe, Orgon devient le jouet de Tartuffe qui désire faire de Mariane sa femme et veut essayer, sans y réussir, de mettre en scène une famille selon sa propre conception. De même, dans l'Avare, Harpagon tente de mettre en scène la famille selon sa propre vision et s'interpose au bonheur

des siens. Dans le Malade imaginaire, Béline comme Argan cachent sous des dehors généreux une nature foncièrement égoïste.⁴³ Si tous ces personnages réagissent à outrance, c'est parce qu'ils vivent dans un monde à eux, où le seul critère est leur idée fixe; ils refusent de voir ce qu'ils sont et préfèrent agir selon la fausse image qu'ils se sont créée. C'est dans ce sens que Robert Horville⁴⁴ a développé le thème d'une "morale d'affirmation de la personnalité": ces personnages empêchent leur personnalité de s'épanouir, de s'affirmer. Dom Juan est peut-être le seul qui l'exprime sans peur, bien qu'il ne développe qu'une partie de son être." Il existe un autre point de vue qui se lit ainsi: dans Tartuffe Molière ne s'en prendrait pas tellement à la foi mais plutôt à des "maximes de vivre" qui, si poussées à l'extrême, prennent un caractère inhumain--ceci est également très vrai de Dom Juan qui se déshumanise par l'outrance de son attitude, d'Arnolphe--théorie que l'on peut, en fait, appliquer à la plupart des personnages moliéresques.

⁴³ Il en va de même dans l'Ecole des maris où Sganarelle, tuteur d'Isabelle, l'élève dans une sévère contrainte, et dans l'Ecole des femmes, où Arnolphe voulant assurer sa sécurité prend des mesures strictes et anti-naturelles. Dans George Dandin, les parents se révèlent odieux, égoïstes, partiaux à l'égard de leur fille, incapables de juger la situation objectivement et de ramener l'équilibre dans le ménage.

⁴⁴ Robert Horville, op. cit., p. 187.

Somme toute, il n'est absolument pas question d'entente parfaite dans la famille; au contraire, nous témoignons d'une foule d'oppositions, de courants inverses venant soit des mères, belles-mères, intrus, pères ou tuteurs. L'harmonie est détruite par l'abus d'autorité de ces différents personnages. Molière montre qu'il ne sert à rien de forcer le naturel et que les excès d'autorité ne conduisent qu'à créer un climat tendu, dépourvu d'harmonie. Ainsi s'il a éliminé, banni la contrainte, c'est pour mieux en assurer une existence ordonnée et équilibrée. Nous sommes donc amenés à contredire P. Bénichou qui prétend que Molière n'est pas le défenseur de la famille bourgeoise.⁴⁵ Il nous semble plus juste d'affirmer qu'en dénonçant les vices au sein de la famille, Molière en montre la fragilité, la précarité et veut par là renforcer sa structure. S'il est contre l'autorité absolue des parents, s'il est partisan du plaisir, de l'instinct, du naturel--ces vues, il les exprime dans la mesure où elles font partie d'un cadre; il n'est pas question de plaisir pour l'amour du plaisir, sans prendre en considération certaines exigences de la vie en société--ce n'est pas un plaisir effréné qu'il prêche, une révolution; au contraire Molière expose, à l'égard des enfants, une forme d'éducation comportant le moins de contraintes possibles, et il montre, de même, aux

⁴⁵ Paul Bénichou, op. cit., p. 317.

parents le danger d'abuser de ce pouvoir qui, si mal utilisé, se fait auto-destructeur. Il vise au bonheur, à un équilibre emprunt d'un savant dosage de juste milieu et de naturel.⁴⁶

Nous pouvons affirmer qu'il est erroné de faire de Molière un philosophe ou un comique purs. Il n'était point question d'entraîner le spectateur dans des débats philosophiques. Molière a utilisé certains détails, faits et stratagèmes, afin d'en faire ressortir le ridicule puisqu'il avait pour but d'amuser et de plaire; néanmoins de ce comique se dégagent un humanisme, une joie de vivre, un optimisme faisant contrepoids aux éléments, en apparence négatifs--car il aimait la vie à la façon de Montaigne. Si on lui a épinglé toutes sortes d'étiquettes, c'est parce qu'on a cru reconnaître différents courants, ce qui s'explique par le fait que Molière n'a pu échapper à son siècle dont son théâtre est coloré et reflète les diverses influences. Molière était tout simplement un artiste qui n'appartenait à aucun système.

⁴⁶ Marjorie Mullins, La famille au 17^e siècle d'après le théâtre de Molière (Toulouse, 1927), p. 174.

MOLIERE, CRITIQUE SOCIAL

Y a-t-il chez Molière un réformateur, un critique de la société de son temps, un partisan des pauvres et des paysans? Questions que se sont posées les critiques depuis le début du XXe siècle et auxquelles ils se sont efforcés de répondre--ce qui traduit, à notre époque, l'intérêt croissant porté aux petites gens, et notre désir de les réhabiliter.

En vérité cette préoccupation se manifeste sous différentes formes et à diverses reprises à travers les âges. Nous avons mentionné précédemment les masques variés attribués à notre dramaturge Molière, et avons marqué la déformation et la transformation que subissait son image, liée à la mode, aux courants, aux événements de telle société à telle époque. Ainsi le XVIIIe siècle en fait un démocrate avant la lettre, l'apôtre des opprimés--ceci surtout lors de la Révolution.¹ A partir de 1815 nouveau

¹Camille Desmoulins, Le Vieux Cordelier, éd. complète et critique par Henri Calvet (Armand Colin, 1936), p. 205.

Dans cette étude, Camille Desmoulins attribue à Alceste l'étiquette de Jacobin et taxe Philinte de "Feuillant achevé." Ce à quoi s'opposera R. Jasinski, dans son ouvrage Molière et Le Misanthrope (Nizet, 1970), p. 238.

Au cours des âges, Alceste prendra différentes formes, sans toutefois perdre de son caractère vivant; il

changement, en particulier avec la Restauration qui a tendance à rétablir la toute-puissance du clergé. Molière se transforme en un opposant des ultras, des "missionnaires" se donnant pour but de rétablir le bon esprit dans le royaume; il incarne "la pensée libre, la résistance à l'oppression cléricale et à toute forme d'arbitraire."² Sous le second Empire, cette "politisation" de Molière se retrouve, puisque Alceste devient alors le symbole du républicanisme aux yeux de Sarcey qui écrit: "Alceste est le premier et le plus radical des républicains . . . , le type du révolutionnaire."³ Ainsi dès la Révolution, Molière sert de terrain de prédilection à tout révolutionnaire ou partisan d'une République. Le XIXe siècle, qui invente, entre autres choses, la lutte des classes, voit en lui un partisan des pauvres. Le XXe siècle croit pouvoir faire table rase et nettoyer son théâtre de toute fausse interprétation, afin de redonner un sens à l'oeuvre qui finit par nous échapper imperturbablement, étant donné que chaque génération s'y jette à plein corps avec ses préoccupations et ses frustrations.

est bien évident que ce qu'il est pour nous est différent de ce qu'il était pour le dix-septième siècle. Il a grandi au gré des générations et s'est enrichi d'idées qui étaient peut-être ignorées de Molière lui-même.

²Maurice Descotes, Molière et sa fortune littéraire (Bordeaux: Guy Ducros, 1970), p. 71.

³Francisque Sarcey, Article du 17 février 1868.

En même temps qu'un éveil philosophique à l'égard de Molière, on voit s'attacher des préoccupations sociales qui mettent notre auteur au service du peuple. Est-il le défenseur de la bourgeoisie, celui des grands et de la cour, ou bien faut-il voir en lui le défenseur du peuple, comme le prétendait Michelet, auteur de l'Histoire de la Révolution française (livre III)? Idée que reprend R. Rolland dans son Théâtre du Peuple (1903) puisqu'il croit que Molière appartient plus au peuple qu'à la bourgeoisie, et conclut que Molière incarne le théâtre comique populaire.⁴

Notons au passage qu'à quelques années près, nous assistons à toute une série d'expériences lancées par différents théâtres populaires. C'est ainsi que nous trouvons en 1895 le Théâtre de Bussang, de Maurice Pottecher; en 1899 le Théâtre du Peuple de la Coopération des Idées; en 1903 le Théâtre populaire de Belleville et le Théâtre du Peuple de Clichy. Plus près de nous, les mises en scène de Vilar, Planchon, la Compagnie du Cothurne s'efforcent également de toucher le peuple. Ce renouveau se fait sentir non seulement au niveau du théâtre mais aussi dans la critique historique. Duby et Mandrou dans L'Histoire de la France présentent une vision différente des choses. Ce n'est plus la cour et Louis XIV que l'on décrit

⁴R. Rolland, Le Théâtre du Peuple (Albin Michel, 1903), p. 9.

uniquement, mais on fait intervenir les petites gens sur lesquelles on ne sait pas grand'chose si ce n'est, d'après les pièces d'archives, les testaments et les registres dans les églises, que la mortalité était plus grande. De même Pierre Goubert montre une France où l'image du roi n'est plus présentée indépendamment mais par rapport à une analyse globale de la société. L'accent est mis en particulier sur les fléaux qui s'abattaient sur les sujets du roi Louis XIV: la guerre, la peste, la famine. L'une des plus grandes famines du siècle en 1661 eut de graves conséquences démographiques. Cependant les conceptions du pouvoir, à l'époque, étaient telles que les rois se préoccupaient davantage d'exercer sur leurs sujets toutes les rigueurs de la loi, usant plus fréquemment de leur droit de donner la mort que celui de protéger la vie de leurs sujets.⁵ Ce qui explique, en partie, le peu de renseignements sur la vie quotidienne des Français de cette époque. "La vie physique de leurs millions de sujets ne constituait pas un objet de gouvernement."⁶ Or, la France

⁵ Michel Foucault, Histoire de la Sexualité, vol. I: La Volonté de savoir (Gallimard, 1976), pp. 183-4.

Dans cet ouvrage, Foucault traite du droit de mort et du pouvoir sur la vie et il en parle en ces termes: "La vieille puissance de la mort où se symbolisait le pouvoir souverain est maintenant recouverte soigneusement par l'administration des corps et la gestion calculatrice de la vie."

⁶ Pierre Goubert, Louis XIV et vingt millions de Français (Fayard, 1966), p. 19.

était essentiellement un terrain agricole riche et varié-- d'où l'importance de la paysannerie française qui était exploitée par l'église, le seigneur et le roi; ce groupe, c'est-à-dire la noblesse, le clergé et la bourgeoisie, constituait le dixième des sujets du roi et vivait de l'immense revenu foncier tiré du sol. Le contraste entre la cour et le roi d'une part qui folâtraient, et les pauvres gens d'autre part qui mouraient deux ou trois fois plus nombreux que les autres était surtout flagrant dans les années 60. Il y eut une autre grande famine en 1693-1694 qu'un petit officier de l'évêché de Beauvais décrit en ces termes: "le blé et les autres grains, qui étaient déjà chers, sont renchéris notablement . . . , cela joint à la désolation que causent la guerre et la ruine du commerce fait que le peuple est accablé de pauvreté et de maux"; en avril 1694 il note: "un nombre infini de pauvres, que la faim et la misère font languir, et qui meurent dans les places et dans les rues, dans les villes et à la campagne, par manquement de pain et par disette, et n'ayant point d'occupation et de travail, ils n'ont point d'argent pour acheter du pain. . . . La plupart de ces pauvres, pour prolonger un peu leur vie et apaiser un peu leur faim, par défaut de pain mangent des choses immondes comme des chats, de la chair des chevaux écorchés et jetés à la voirie, le sang qui coule dans le ruisseau des boeufs et vaches qu'on égorge, les tripailles, boyaux, intestins et

autres choses semblables que les rôtisseurs jettent dans la rue. . . . Une autre partie de ces pauvres mangent des racines d'herbes et des herbes qu'ils font bouillir dans l'eau . . . et tout cela produit des corruptions dans le corps humain."⁷ Ce passage détaillé est important dans le sens où il met l'accent et nous éclaire sur les conditions sociales des pauvres que l'on mentionnait peu et qui étaient fort mal connues du public du XVIIe siècle; nous avons là, par conséquent, un exemple assez rare de l'état dans lequel vivaient les pauvres gens. En fait, si l'on semblait s'intéresser "aux peuples," ce n'était qu'en fonction de leur rendement fiscal;⁸ le roi ne songeait guère à avoir une politique démographique, il abhorrait l'économie et les finances et il ramenait tout remous social à des émotions. Ce qui importait à Louis XIV était surtout son entourage immédiat.

Les contemporains de Molière n'ignorent cependant pas la crise économique et agricole des années 1657 à 62--voir: Racine dans la Nymphé de la Seine, Bossuet dans son Sermon de Carême de 1662--qui se traduit par une misère consécutive aux guerres et à la Fronde. Toutefois ils en font mention très brièvement. N'oublions pas que la société, à cette époque, était malheureusement fondée sur

⁷Pierre Goubert, op. cit., p. 165.

⁸Pierre Goubert, op. cit., p. 240.

une hiérarchie de castes, de privilèges, de préséances.⁹ La bourgeoisie et la noblesse jouaient un rôle important bien que celle-ci, pour continuer à mener le train de vie des "gens de qualité" tendit de plus en plus à miser sur les riches bourgeois afin de caser leurs enfants tout en leur assurant une fortune, ou bien dût recourir aux bonnes grâces du roi, qui, lui, vivait dans un milieu factice et créait un climat parasitaire engendrant arrivisme et snobisme. Les bourgeois s'enrichissaient par l'acquisition de terres, phénomène qui remontait aux XIVe et XVe siècles, tandis que les paysans étaient écrasés par les impôts, la taille. . . . Ainsi le XVIIe siècle semble être l'ultime symbole de la lutte entre la féodalité et le monde moderne. Dans la deuxième moitié du siècle, nous assistons à la stagnation de la noblesse qui se transforme en élément parasitaire, alors que la montée de la bourgeoisie se traduit par ses propriétés, entre autres immobilières.

Malgré tout, ces vingt millions de Français restent mal connus, alors que leur roi, lui, l'est bien. Nul ne peut ignorer la gloire sans pareille que le roi Louis XIV tenait à attacher à son règne. Cependant Versailles, qui avait gagné maints prestiges littéraires au cours de l'époque classique, se voit graduellement perdre du terrain

⁹Hubert Méthivier, Le Siècle de Louis XIV (PUF, 1971), p. 21.

au profit de la Ville qui croît rapidement; ce phénomène se double de la montée de la bourgeoisie. Les divertissements ne traitent plus seulement des nobles, mais mettent en scène des représentants d'autres classes tels que bourgeois, paysans, pauvres . . . si bien que l'on a vu dans l'oeuvre de Molière un schéma scénique de l'actualité contenant des problèmes moraux aussi bien que politiques. Laissons-là les différentes classes de la société du XVIIe siècle et tournons-nous plutôt vers les pièces de Molière afin de considérer les personnages qu'il utilise, étudier leur présentation et essayer de conclure s'il était partisan d'une certaine classe, s'il avait pour souci de changer les structures sociales ou bien si tout simplement il a choisi de mettre en scène tel ou tel personnage pour des raisons que nous essaierons de définir.

Dans un chapitre précédent, nous avons vu que Bénichou faisait de Molière un partisan de la cour et des grands, ridiculisant la bourgeoisie. Quant à John Cairncross, il affirmait que Molière était essentiellement un bourgeois, partisan de la simplicité, du naturel et de la franchise--trois éléments qui constituaient des valeurs bourgeoises à cette époque-là--et que, en outre, la noblesse y était représentée par les abus de rang, le style précieux et romanesque, et une certaine suffisance

littéraire.¹⁰ Cependant on pourrait objecter que Molière en présentant, par exemple un M. Jourdain ambitieux et ridicule, se moque de ce type de bourgeois, favorisant au contraire le type de personnage qui reste à sa place, c'est-à-dire Mme Jourdain. Molière défendrait-il les uns plus que les autres? Pas particulièrement; il a voulu simplement montrer la juste mesure afin de mettre cette classe en garde contre le ridicule. D'autre part, pour renforcer sa position, John Cairncross mentionne l'année 1661 qui représenterait, à ses yeux, le grand tournant de la pensée littéraire de Molière, dans le sens d'une évolution vers le naturel. Or, cette date porte l'empreinte de la grande famine qui décima une partie importante de la population, surtout les pauvres gens. Est-ce pure coïncidence ou bien doit-on établir un lien et conclure que Molière portait un intérêt plus profond à la classe qui symbolisait le mieux ce naturel, aux opprimés, aux pauvres? Ce ne sont là que conjectures, car rien ne nous en donne la preuve. Si nous nous tournons vers son théâtre, nous constatons qu'il ne s'est point contenté de peindre uniquement la noblesse et la bourgeoisie: il a également représenté le peuple.

¹⁰ John Cairncross, Molière, bourgeois et libertin (Nizet, 1963), p. 39.

D'où lui vient ce goût, cet intérêt pour les petites gens? D'après Larroumet,¹¹ Molière, ayant été élevé dans un quartier populaire, aurait acquis la connaissance de moeurs populaires. D'autre part, nous savons que son père était tapissier du roi--à cette époque, il n'était pas rare pour un patron de nourrir ses ouvriers et même de les loger. Il est fort vraisemblable que Molière, enfant, soit ainsi rentré en contact avec les gens du peuple. On raconte que son grand-père joua également un rôle en l'emmenant fréquemment au théâtre de la foire St-Germain où se représentaient bateleurs, bouffons, saltimbanques, au Pont-Neuf ou à l'Hôtel de Bourgogne. On ne peut négliger, non plus, l'importance de ses voyages en province où il a rencontré des gens de toutes conditions.¹² En outre, Molière a très certainement hérité de la tradition du moyen-âge; ainsi les scènes bouffonnes du Médecin malgré lui sont tirées d'un fabliau le Vilain mire.¹³ Les comédies

¹¹Gustave Larroumet, La Comédie de Molière, l'auteur et le milieu (Paris, 1893).

¹²G. Michaut, La Jeunesse de Molière (Genève: Slatkine, rpt. 1968), p. 205.

¹³Toutefois si les fabliaux représentent le peuple et l'attaquent, ils traduisent des oppositions régnantes au sein de la société. Cet intérêt pour le peuple se retrouve chez Rabelais--voir le laboureur de Papefiguière, personnage plébéien, dans le Quart Livre, chap. XLVI. Le XVIIe siècle dans l'ensemble semble peu donner dans ce genre de littérature--ceci provenant très vraisemblablement d'un renforcement de pouvoir de la part de Louis XIV, après la Fronde, qui se préoccupait peu du sort du peuple, mis à part Molière et La Bruyère qui, lui, pénétrera davantage la misère du paysan.

italiennes lui ont aussi fourni des personnages populaires --voir: Mascarille, valet de Lélios dans l'Etourdi, il s'apparente fort au Scapino de la comédie italienne l'Inavvertito de Nicolo Barbieri Detto Beltrame. On a même voulu voir l'influence sur lui d'auteurs comiques français tels que Cyrano de Bergerac--se reporter à certaines scènes du Pédant joué et celles des Fourberies de Scapin; c'est d'ailleurs dans le Pédant joué que se trouve le premier emploi du langage des paysans (II, 11) dans la bouche de Mathieu Gareau--Scarron (les Précieuse ridicules s'inspireraient de l'Hermion ridicule).

Somme toute, grâce à son enfance dans la maison de son père, ses sorties avec son grand-père, sa vie errante en province, ses lectures, Molière rassembla de nombreux traits d'observations sur les moeurs, les coutumes des classes et du peuple français en particulier qu'il utilisa dans ses pièces lors de son retour à Paris en 1658 après douze années vécues en province, "années d'apprentissage du génie."¹⁴

Sous quelles formes apparaissent ces petites gens et quel rôle leur est attribué? De prime abord, nous pouvons les partager en deux groupes: d'une part les paysans, d'autre part les domestiques. La première catégorie est fort bien représentée dans Dom Juan, le Médecin malgré lui

¹⁴G. Michaut, La Jeunesse, p. 206.

et George Dandin. Ainsi Pierrot, Charlotte et Mathurine illustrent les vrais paysans par leur parler de l'Ile-de-France savoureux et imagé, qui fait ressortir leur comique et ne cache point leur franchise, leur bonhomie; par exemple Pierrot traduit son amour pour Charlotte qu'il exprime ouvertement, sans ruse, dans un langage un peu rustre mais qui incarne bien sa condition paysanne.¹⁵ De même, Charlotte est fidèle dans le sens où elle ne cède pas aux propos malhonnêtes que lui tient Dom Juan, bien qu'on l'accuse de manquer de coeur envers son Pierrot évincé (II, 3). Elle réagit avec sang-froid lorsque Dom Juan essaye de lui soutirer un baiser: "Oh! Monsieur, attendez que je soyons

¹⁵Voir II, I, 1.460-462:

"je me romps le cou à t'aller dénicher des marles; . . . et tout ça, comme si je me frappais la tête contre un mur."

1.470-481:

"Non: quand ça est, ça se voit, et l'en fait mille petites singeries aux personnes quand on les aime du bon du coeur. Regarde la grosse Thomasse, comme elle est assotée du jeune Robain: alle est toujou autour de li à l'agacer, et ne le laisse jamais en repos. Toujou al li fait queuque niche ou li baille quelque taloche en passant; et l'autre jour qu'il était assis sur un escabiau, al fut le tirer de dessous li, et le fit choir tout de son long par tarre. Jarni! vlà où l'en voit les gens qui aiment; mais toi, tu ne me dis jamais mot, t'es toujou là comme eune vraie souche de bois; et je passerais vingt fois devant toi, que tu ne te grouillerais pas pour me bailler le moindre coup, ou me dire la moindre chose. Ventrequenne! ça n'est pas bian, après tout, et t'es trop froide pour les gens."

1.485:

"Ignia himeur qui quienne: quand en a de l'amiquié pour les personnes, l'an en baille toujou queuque petite signifiance."

mariés, je vous prie; après ça, je vous baisera tant que vous voudrez" (II, 2, v.625). Malgré sa basse origine, elle montre de la pudeur, de la dignité et de l'honneur vis-à-vis des tentatives de séduction de Dom Juan.¹⁶ Dans le Médecin malgré lui, nous avons d'un côté le paysan Thibaut et son fils Perrin qui parlent en dialecte (III, 2), Martine et Sganarelle qui, malgré leur origine paysanne, utilisent un langage différent, et il est amusant de constater que Sganarelle, une fois devenu médecin, s'approprie un vocabulaire de grand style. Quant à Lucas et Jacqueline, serviteurs de Géronte, ils présentent des qualités semblables à celles des paysans de Dom Juan, c'est-à-dire honnêteté, simplicité, dévouement,¹⁷ ainsi qu'un parler paysan fort amusant (II, 1). George Dandin nous montre un riche paysan dont la fortune n'a point effacé les humbles origines.¹⁸ Lubin, par contre, serviteur de Clitandre affiche

¹⁶ II, 2, 1.582 et sq.:

"Voyez-vous, Monsieur, il n'y a pas plaisir à se laisser abuser. Je suis une pauvre paysanne; mais j'ai l'honneur en recommandation, et j'aimerais mieux me voir morte, que de me voir déshonorée."

¹⁷ II, 1: où Jacqueline, prenant le parti de Lucinde, la fille de Géronte, admet que celle-ci n'a rien à faire de tous ces charlatans mais qu'un beau jeune homme lui sera plus bénéfique qu'aucun d'entre eux:

"Je vous dis et vous douze que tous ces médecins n'y feront rien que de l'iau claire; que votre fille a besoin d'autre chose que de ribarbe et de sené, et qu'un mari este un emplâtre qui garit tous les maux des filles."

¹⁸ I, 6: George Dandin s'adresse à Angélique sur un ton assez grossier:

ouvertement sa paysannerie par ses jurons,¹⁹ qui contrastent avec le reste de son langage où il existe peu de trace de dialecte.

En mettant en scène des paysans aux réactions plus vives, plus directes, et peut-être plus saines que celles des bourgeois et des nobles, le cas de George Dandin mis à part, Molière nous présente une conception moins idéaliste, moins chimérique de la vie, aux effets comiques venant tout particulièrement de leur langage. Après la présentation de ce premier groupe, nous sommes amenés à affirmer que l'image des gens de basse condition se traduit surtout par leur franc parler paysan qui ajoute une note gaie et animée aux différentes pièces.

Dans le deuxième groupe paraissent des personnages d'origine paysanne en qualité de valets, laquais et servantes. Le plus paysan de tous est Lubin dans George Dandin, suivi de Lucas et de Jacqueline du Médecin malgré lui -- auxquels il a déjà été fait allusion car ils s'apparentent au premier groupe par leur parler, bien qu'ils soient serviteurs. Alain et Georgette de l'Ecole des femmes, eux, sont

- "Taisez-vous, carogne que vous êtes. Je sais de vos nouvelles, et c'est vous qui tantôt avait introduit le courrier."

- ". . . Ne faites point tant la sucrée."

¹⁹I, 2: "Testigué!"
"Morguéne!" . . . "Testiguiéne!"

II, 1: "Adieu, beauté rude ânière."

au service d'Arnolphe; toutefois, ils n'utilisent point un dialecte, malgré leur origine paysanne qui se reflète dans certains clichés savoureux comme "la femme est, en effet, le potage de l'homme" (II, 3). A l'autre extrême, nous notons des personnages plus instruits: le Mascarille de l'Etourdi, Scapin des Fourberies de Scapin, Toinette du Malade imaginaire. Entre ces deux pôles, il existe toute une gamme de personnages: La Flèche, valet de Cléante et Maître Jacques, cocher d'Harpagon dans l'Avare, Sganarelle de Dom Juan, Marotte des Précieuses ridicules, Lisette de l'Amour médecin, Nicole du Bourgeois gentilhomme, Martine des Femmes savantes et Dorine dans Tartuffe.

Reprenons ces personnages séparément et essayons de voir ce qui les différencie ou les rapproche. Dans une première section, nous nous pencherons sur les hommes et dans une deuxième section sur les femmes. Mascarille révèle toute une gamme d'inventions pour sauver son maître Lélié, amoureux de Célie, esclave vendue au vieux marchand Trufaldin. Pour arriver à ses fins, tous les moyens lui sont bons, il n'éprouve aucun scrupule à escroquer le vieil Anselme et montre un esprit inventif, plein de malice, si bien qu'il parle et agit comme s'il était le maître; ainsi il se fâche à la vue de Lélié qui vient de faire échouer ses plans et le renvoie sur un ton impératif.²⁰ Scapin est le personnage principal de la pièce comme le titre

²⁰I, 6: "Allez donc; votre vue excite ma colère."

l'indique. Il se révèle plein d'expérience à l'égard de la vie, ce qui lui permet de donner une leçon de conduite à Octave.²¹ On le verra également mettre au point diverses ruses envers Argante, père d'Octave. Il ressemble fort au personnage de Mascarille en servant de complice à ses maîtres, mais il s'écarte de celui-là par son éventail de fourberies de plus en plus extravagantes. Son imagination, sa ruse le poussent à inventer une histoire de "galère turque" (II, 7). Jusqu'à la fin, il se présente en coquin fieffé; cependant la dernière scène fait ressortir un sarcasme assez cinglant chez Scapin qui, apparaissant la tête enveloppée de linges, prétend être à l'article de la mort et désire se faire pardonner pour toutes les offenses passées. Son air humilié cache un désir de rire à la barbe de ses maîtres et traduit implicitement une critique sociale, car malgré sa position inférieure dans la société, le valet affirme, par sa conduite, sa supériorité.²² Mascarille et Scapin font partie de la série des valets fourbes, plus instruits que leurs maîtres, si bien qu'ils dirigent

²¹I, 2: "Vous voilà bien embarrassés tous deux pour une bagatelle. C'est bien là de quoi se tant alarmer. N'as-tu point honte, toi, de demeurer court à si peu de chose? . . . Je voudrais bien que l'on m'eût donné autrefois nos vieillards à duper; je les aurais joués tous deux par-dessous la jambe."

²²Ce thème du monde à l'envers est un thème fréquent chez Molière et peut être interprété à la fois comme un thème de comédie et de critique sociale.

souvent l'intrigue. Cependant dans Dom Juan, Sganarelle vit plutôt dans l'ombre de son maître. S'il semble prendre plaisir aux extravagances de Dom Juan, il reste dans l'ensemble soumis et manque d'initiative; on le sent néanmoins très humain lorsque, ému par l'innocence des paysannes, il exprime de la compassion et se mêle de leur donner un conseil.²³ Dans l'ensemble Sganarelle s'oppose aux deux autres valets, Mascarille et Scapin, par sa dévotion béate, sa fidélité et sa dépendance vis-à-vis de son maître. Dans l'Avare, La Flèche, valet de Cléante, se montre plus astucieux et plus habile à l'égard de celui-ci. Il prend un intérêt actif aux soucis de Cléante, son dévouement lui permet de supporter les humeurs d'Harpagon, il incarne le valet fidèle par excellence. Maître Jacques, cuisinier et cocher d'Harpagon, se pose, lui aussi, en fidèle serviteur, plus bonhomme que La Flèche et qui par son manque de sophistication personifie certains traits de caractère de l'homme du peuple.²⁴ Il se révèle soumis, peu enclin à lier intrigue; sa nature est bonne, il déborde de sollicitude pour les

²³Voir II, 4:

"Ah! pauvres filles que vous êtes, j'ai pitié de votre innocence, et je ne puis souffrir de vous voir courir à votre malheur. Croyez-moi l'une et l'autre: ne vous amusez point à tous les contes qu'on vous fait, et demeurez dans votre village."

²⁴Voir l'Acte IV, iv, où Maître Jacques, voulant concilier père et fils, est renvoyé de l'un à l'autre, acceptant ce manège avec la plus grande bonhomie.

chevaux qu'il exprime en ces termes: "cela me fend le coeur de les voir ainsi exténués; car enfin j'ai une tendresse pour mes chevaux. . . . Je m'ôte tous les jours pour eux les choses de la bouche" (III, 1).

Jusqu'ici nous avons envisagé le rôle des valets dans le théâtre de Molière, les uns étant pleins de ressources, de ruse, d'inventions à l'égard de leurs maîtres, les autres fidèles, soumis. Dans l'ensemble, ces personnages sont décrits de l'extérieur, certains traits étant parfois mis en relief, mais nulle part Molière ne fait allusion à leurs conditions économiques ou sociales. Ils sont présentés par rapport à leurs maîtres dans des situations comiques. Notons également que dans certains cas ces valets, malgré une origine populaire, s'expriment dans une langue relativement soignée. Somme toute, le valet est intégré à la vie de famille, y participe, et, en prenant parfois les rênes dépasse les limites de son propre rôle si bien qu'il n'est point figé dans un moule rigide.

Cela impliquerait-il que Molière se ralliait au clan des serviteurs qui prennent plaisir à se jouer de leurs maîtres? Défendrait-il ainsi les opprimés en choisissant dans ses pièces des valets qui narguent leurs supérieurs grâce à leur propre ingéniosité? Il semble qu'il ait seulement choisi certaines situations pour faire ressortir le comique. Représentait-il ainsi une société en

évolution, brisant le moule de la féodalité, ouvrant la voie à une société moderne; préconisait-il une "révolte individuelle contre l'oppression de la société"?²⁵ Ce conflit n'eut pas de sens au XVIIe siècle.

Molière met sur scène également nombre de servantes --autre élément populaire. Cela nous amène à considérer ainsi la place et le rôle qu'il leur attribue. Marotte dans les Précieuses ridicules forme un contraste avec celles-ci par son langage populaire²⁶ et en accentue le ridicule en affirmant ouvertement que c'est à elles de changer si elles veulent voir leurs ordres exécutés selon leur goût. Lisette de l'Amour médecin a un rôle plus soutenu puisque c'est elle qui prend la défense de Lucinde, fille de Sganarelle qui refuse, par égoïsme, de faire le bonheur de sa fille; pour y parvenir Lisette n'hésite point à devenir metteur en scène d'un stratagème: Lucinde prétendra être malade et Sganarelle sera introduit auprès d'elle en tant que médecin. Nicole dans le Bourgeois gentilhomme ne cache pas ses sentiments à propos des extravagances de M. Jourdain et se singularise par son naturel,

²⁵ René Jasinski, op. cit., p. 249.

²⁶vi:

"Par ma foi, je ne sais point quelle bête c'est là; il faut parler chrétien, si vous voulez que je vous entende."

son sens pratique qui rappelle ses origines.²⁷ Elle reste, cependant, "populaire" par certaines expressions de son langage et ne possède ni le raffinement ni la finesse des propos de Dorine dans Tartuffe. Martine des Femmes savantes rappelle la race des Jacqueline, sinon que celle-là se montre plus sophistiquée dans sa hardiesse et n'hésite point à prendre les devants et s'opposer à Philaminte, symbole de l'autorité dans la maisonnée (V, 3)--à qui elle fait contraste par son jargon paysan aux formes peu grammaticales, cause de son brusque congé.²⁸ Un ridicule flagrant éclate de l'opposition entre la servante et les femmes savantes. Martine fait jaillir un sens de la réalité bien vivant qui contraste avec l'affectation des "gens d'esprit." C'est elle à la fin de la pièce qui, de sa condition inférieure, donne une leçon sur le rôle de la femme au sein du ménage, voulant prouver qu'un mari est plus utile qu'un savant ou un pédagogue et qu'Henriette "n'a pas besoin de Monsieur Trissotin" (V, 3). Dorine dans Tartuffe se place dans la

²⁷ III, 3:

"Je ne saurais plus voir mon ménage propre avec cet attirail de gens que vous faites venir chez vous. Ils ont des pieds qui vont chercher de la boue dans tous les quartiers de la ville, pour l'apporter ici; et la pauvre Françoise est presque sur les dents à frotter les planchers que vos biaux maîtres viennent crotter régulièrement tous les jours."

²⁸ Martine s'exprime par proverbes:

"Qui veut noyer son chien l'accuse de la rage,
Et service d'autrui n'est pas un héritage."
(II, 5, 419-420)

Elle a peu souci des barbarismes, des calembours si bien qu'elle parle en ces termes: ". . . grand-mère ni grand-père?" (II, 6, 491-492)

même lignée, mais montre peut-être plus d'autorité que Lisette, Marotte et Martine. C'est elle qui est la première à mettre en doute la dévotion de Tartuffe et qui se moque, avec raffinement, de l'entichement d'Orgon pour cet hypocrite. Elle est au premier rang lorsque le mariage de Marianne est en question, elle plaide pour la jeune fille²⁹ et ne recule devant aucun obstacle. Elle se fait remarquer par sa forte personnalité, un grand dévouement envers sa maîtresse, un bon sens populaire, accompagné d'une subtilité indéniable et un esprit "gaulois" des gens de sa condition.³⁰ Quant à Toinette, elle réunit en sa personne le caractère gai de Nicole et le tempérament combatif de Dorine. Maîtresse de l'intrigue, elle démasque, par un stratagème, l'hypocrisie de Béline (III, 12). Elle agit comme une mère à l'égard d'Angélique qui s'en remet à elle, lorsque son père prétend la marier à Thomas Diafoirus--ce qui va contre ses sentiments, puisqu'elle est éprise de Cléante. Toinette trouvera des moyens ingénieux pour sauver Angélique de cette situation. Elle fait preuve de prudence dans ses rapports avec Béline, use de psychologie afin de

²⁹Voir en particulier II, ii.

³⁰Dorine se moque de la fausse pudeur de Tartuffe:
 "Vous êtes donc bien tendre à la tentation,
 Et la chair sur vos sens fait grande impression!

 Et je vous verrais nu du haut jusques en bas
 Que toute votre peau ne me tenterait pas."

(III, 2 863-864, 867-868)

se mettre en garde contre sa méchanceté et étouffer tout soupçon sur ses intentions. Grâce à ses efforts, elle ramène l'harmonie au sein de la famille. Elle se fait remarquer par son parler traduisant d'une part son origine paysanne, d'autre part ses années de service dans un milieu bourgeois.³¹ Somme toute, nous constatons que ceci n'est point un critère définitif pour distinguer les gens de souche paysanne ou de basse extraction des autres classes, car leur langage fluctue, allant des termes les plus populaires aux expressions et tournures poétiques, portant la griffe de leurs maîtres. Il est intéressant de noter toutefois que plus le langage est empreint de termes raffinés, plus le valet a d'importance et de poids dans l'intrigue.

Le mélange de styles n'est pas uniquement présent chez les valets, laquais, mais on le remarque également chez certains bourgeois qui réunissent en eux les deux critères. Ainsi dans certaines scènes ils ne se privent pas d'utiliser

³¹I, 2:

"Et vous m'avez fait, vous, casser la tête: l'un vaut bien l'autre; quitte à quitte, si vous voulez."

.....
 "Ma foi! je ne me mêle point de ces affaires-là: c'est à Monsieur Fleurant à y mettre le nez, puisqu'il en a le profit."

III, 12:

"Je pensais, Madame, qu'il fallût pleurer."

un vocabulaire assez cru.³² Ces distinctions de classes sont donc difficiles à établir et nous constatons que Molière a mélangé les styles si bien que plusieurs bourgeois se placent au même niveau que certains de leurs domestiques, ce qui pourrait dénoncer la trace de leur ascension sociale. Cette distinction reste floue au niveau de certains nobles. Ainsi Mme de Sotenville, dans George Dandin, malgré ses origines nobles tombe dans un prosaïsme assez ordinaire (II, vii, viii). Chez la Comtesse dans la Comtesse d'Escarbagnas, le côté provincial et rustique reprend vite le dessus, et nous voyons celle-ci s'exprimer en termes vulgaires: "Doucement donc, maladroite! Comme vous me saboulez la tête avec vos mains pesantes!" . . . "La bouvière!"; "vous ne vous grouillez pas?" (ii). Par conséquent il n'est pas toujours facile de dire à quelles classes sociales appartiennent les personnages de ses comédies, la distinction n'étant pas claire. Si dans le Misanthrope et Dom Juan on peut trancher la question facilement, la haute société y étant surtout représentée, dans

³² Cas d'Harpagon, dans l'Avare (I, 3); chez M. Jourdain, le langage se trouve en état transitoire, en évolution puisqu'il traduit l'effort de notre bonhomme de passer d'une classe à l'autre; cependant certains airs trahissent ses origines et accentuent le comique du personnage. Argan, dans le Malade imaginaire, dès le début du premier acte, nous surprend par une vague de mots crus, faisant fi des conventions, par exemple Acte I, ii: "Ah, chienne! ah, carogne! . . ."

D'autres bourgeois présentent un langage un peu plus soigné bien que leur condition basse ressorte; c'est le cas de Chrysale (II, vi) et d'Arnolphe (I, ii et iii).

un grand nombre de pièces la séparation est moins nette. Il en ressort que bon nombre de bourgeois s'identifient par leur parler à certains domestiques, qui--comme il a été montré précédemment--retiennent de leur origine paysanne un langage assez gaillard mais adoptent par leur association à une classe supérieure des manières bourgeoises. Seuls les paysans--dans Dom Juan et dans le Médecin malgré lui--parlent en patois, et par là, Molière fait ressortir le côté populaire. Cependant il mentionne rarement leur condition économique ou sociale (voir les deux cas de George Dandin, riche paysan et du pauvre dans Dom Juan).

Est-ce assez pour conclure que Molière était défenseur des pauvres, des paysans, et qu'il voulait les réhabiliter? Non, bien sûr--rien ne prouve qu'il ait établi une philosophie sociale, et s'il met parfois les servantes et domestiques au premier rang, en leur attribuant de sages paroles au détriment des personnes bien nées, cela ne suffit pas à prouver que Molière était un démocrate avant la lettre. Molière a utilisé certains détails qu'il avait recueillis lors de ses pérégrinations variées à travers la France et qu'il a, par la suite, réarrangés dans ses pièces pour créer un effet comique. Ce qui ressort de ces types variés est que la naissance n'est pas un attribut essentiel dans un être humain, mais que d'autres qualités beaucoup

plus importantes, dont le mérite, interviennent pour apprécier les valeurs intrinsèques de cet être.

Jusqu'alors nous avons relevé, à diverses reprises, l'action toute bienfaisante des serviteurs, grâce à leur intervention qui provoquait un retour à l'harmonie, annihilant ainsi tout abus de pouvoir, arrêtant la destruction de la famille. Il serait également intéressant de se pencher sur certains parasites et voir l'intérêt qu'ils portent aux chefs de famille. Apparemment ils n'en veulent qu'à l'argent de l'homme riche qu'ils entourent de leurs soins les plus vifs afin d'entretenir et de flatter sa manie, son illusion. C'est le cas de Tartuffe qui, présenté comme un homme pieux et humble, pratique la mendicité dans les églises pour pouvoir ensuite prodiguer les dons, qu'on lui a faits, aux pauvres --fausse générosité qui renforce les raffineries de l'hypocrisie--puisque, une fois installé chez Orgon, il continuera le même jeu dans l'espoir de contrôler Orgon et sa maisonnée. M. Jourdain étale toute sa richesse par ses habits excentriques et coûteux, si bien qu'il attire, autour de lui, un cercle de fausses relations: Dorante emprunte sans intérêt, Dorimène obtient des cadeaux extravagants. Argan, lui, possède aussi une petite fortune--vingt mille francs et deux billets au porteur--que Béline convoite avidement. Tous ces Orgon, Jourdain, Argan traduisent un manque de sens de la réalité assez

prononcé et sans l'intervention des serviteurs, ils détruiraient sans scrupule le cadre de la famille.

Molière impliquerait-il que la richesse, l'argent ne sont pas une source de bonheur, d'harmonie et que le bon sens et l'amour pour le prochain ne vont pas nécessairement de pair avec la fortune? C'est possible, mais il semble que Molière ait voulu, surtout, faire ressortir la valeur de l'être humain, quelle que soit sa classe et son origine. Il n'entreprend pas une véritable campagne pour celui qui est au bas de l'échelle sociale.

Dénoncerait-il le fossé qui existe entre riches et pauvres, comme le prétend Jacques Morel?³³ En effet, ce critique prend comme exemple le pauvre et la mendicité dans Dom Juan; à la différence des autres critiques qui y voyaient une attaque contre la religion, il y voit une signification sociale: il s'agit pour lui du problème de la responsabilité d'une société où les riches oppriment les pauvres, de l'inégalité régnante. On ne peut nier qu'en parcourant les routes de France et de Navarre, Molière ait rencontré sur son chemin maints mendiants dont il a partagé peut-être les angoisses et pour qui il a éprouvé de la compassion. N'oublions pas cependant, qu'à cette époque les gens étaient

³³ J. Morel, "A propos de la 'scène du pauvre' dans Dom Juan," Revue d'Histoire Littéraire de la France, sept.-déc. 1972, 72e année, p. 944.

moins portés aux effusions sentimentales³⁴ et que, protégés par une solide carapace, ils étaient moins facilement choqués que ne le sont nos contemporains du XXe siècle.

La tendance vingtiémiste à faire de Molière un critique social, à se pencher sur le XVIIe siècle avec un oeil neuf et à professer des théories marxistes permet de donner un renouveau à l'époque classique. Ainsi Henri Lefèbvre dans son étude sur Pascal et Descartes³⁵ présente ces auteurs sous un angle social et révolutionnaire. Dans Pascal, en particulier, il met l'accent sur l'état de la paysannerie qui était misérable, écrasée de tous côtés si bien qu'il en conclut que le prétendu "grand siècle" ne fut qu'un siècle noir et tragique. Cette nouvelle perspective a conduit d'autres critiques à faire un rapprochement entre Molière et Chaplin. Ainsi Charlot dans "Charlot et la choucroute" ou "Charlot grande coquette" a été comparé à Gros-René ou Gorgibus, père de Magdelon des Précieuses ridicules, "géant ventru, gueulard, charbonneux."³⁶ On a vu dans Chaplin la même lutte que dans Molière; tous les deux

³⁴ Se reporter au chapitre sur "Molière moraliste": descriptions assez crues des lettres de Mme de Sévigné et celles de Mme de Maintenon; cet esprit se retrouve, d'ailleurs, dans les gravures de J. Callot.

³⁵ Pascal (Collection Pensées, éd. Nagel, 1949); Descartes (Ed. hier et aujourd'hui, 1947).

Voir aussi l'étude de T. J. Reiss, "Toward Dramatic Illusion: Theatrical Technique and Meaning from Hardy to Horace," Yale Romantic Studies, ser. 2, No. 22, 1971.

³⁶ Voir Jacques Audibert, Les Grands Dramaturges, Molière (L'Arche, 1954), p. 63.

victimes de leur époque, l'un et l'autre étant des mal-aimés, et on a soutenu que le Calvero de Limelight n'allait pas moins loin que l'Alceste du Misanthrope, livrant l'homme à la merci du public.³⁷ On a aussi remarqué chez eux, une évolution: du personnage purement farcesque, nous aboutissons à un personnage humain. Ainsi en partant du plus petit divertissement, en passant par le Misanthrope, Tartuffe, les Femmes savantes, l'Ecole des femmes d'une part, et Pèlerin, le Gosse, Lumières de la Ville, les Feux de la Rampe d'autre part, nous avons l'âme de l'homme aussi bien sur scène que sur l'écran "exilé, solitaire, perdu, sauvé."³⁸ Cependant là où les deux se séparent, c'est en ce qui concerne la critique sociale qui est évidente dans Chaplin, alors que dans Molière il est plus difficile de la prouver.

Les conditions se présentaient en termes fort différents au départ. En effet Molière était limité par les circonstances: le règne de Louis XIV et le public du XVIIe siècle posaient déjà certaines restrictions. Nous savons qu'il s'était donné pour but de plaire; or, il lui aurait été difficile d'y réussir s'il s'était proposé, comme tâche, de faire sur scène des campagnes politico-

³⁷ Alfred Simon, Molière par lui-même (Ed. du Seuil, 1957), p. 124.

³⁸ J. Audibert, op. cit., p. 63.

sociales³⁹ --alors que pour Chaplin, le terrain était plus vaste, il était libre de faire ce que bon lui semblait, d'autant plus que ses films se situaient à une époque où l'on prenait un intérêt croissant pour les petites gens. Toutefois, Molière a eu le mérite d'avoir représenté le peuple dans son théâtre au XVIIe siècle. La vision de ce nucléus reste assez succincte, puisqu'il ne fait point allusion à leurs conditions sociales et économiques. Et s'il met des paroles plus sensées dans la bouche des serviteurs, c'est tout simplement pour accentuer leur bon sens. Il était plus facile de faire parler les petites gens sur un ton un peu vert et grossier, afin de faire ressortir le comique de ses pièces auquel nous consacrerons un chapitre.⁴⁰ Pourtant il nous donne une vision syncopée du peuple tel qu'il existait vraiment--série de détails clairsemés qui ne suffisent pas à faire de Molière un démocrate.

Molière a-t-il été le défenseur des petites gens? Si l'on s'en tient à Rousseau, on est amené à répondre négativement. C'est en fait poser un faux problème et ce

³⁹ On citera, à cet égard, Amphitryon, la Princesse d'Elide, les Amants magnifiques qui sont des pièces où Molière se range du côté du pouvoir.

⁴⁰ Il semble que si Louis XIV a soutenu Molière, c'est parce qu'il a surtout apprécié, en lui, le farceur; en effet les comédies composées pour le roi ne furent point le Misanthrope, par exemple, mais les Fâcheux, les Plaisirs de l'île enchantée, l'Amour médecin, le Sicilien, Amphitryon, M. de Pourceaugnac, le Bourgeois gentilhomme, la Comtesse d'Escarbagnas.

n'est pas rendre justice à Molière car s'il ne peint pas les petites gens sous leur meilleur jour--Scapin et Mascarille apparaissent comme fourbes--c'est surtout pour nous faire rire. Dans l'ensemble les petites gens tiennent un rôle secondaire par rapport aux autres classes de la société. Comme nous l'avons déjà remarqué, la préoccupation du siècle n'était pas centrée sur le peuple, et la plupart des écrivains de l'époque se détournaient avec dédain de cette classe. La Bruyère, cependant, parlera de l'injustice sociale en ces termes: "L'on voit certains animaux farouches, des mâles et des femelles, répandus par la campagne, noirs, livides et tout brûlés du soleil, attachés à la terre qu'ils fouillent et qu'ils remuent avec une opiniâtreté invincible; ils ont comme une voix articulée, et, quand ils se lèvent sur leurs pieds, ils montrent une face humaine et en effet ils sont des hommes. Ils se retirent la nuit dans des tanières, où ils vivent de pain noir, d'eau et de racines: ils épargnent aux autres hommes la peine de semer, de labourer et de recueillir pour vivre et méritent ainsi de ne pas manquer de ce pain qu'ils ont semé."⁴¹ Ce n'est qu'au XVIIIe siècle que l'on mettra sur scène l'idée d'égalité et la protestation de tous ces

⁴¹ La Bruyère, Les Caractères, "De l'homme," 128, IV (Ed. illustrée, 1962), p. 339.

malheureux.⁴² Si Molière, lui, ne s'est pas appesanti sur leur condition sociale, c'est peut-être parce que ses pièces s'adressaient aux grands et qu'il aurait été mal accepté par le roi et la cour s'il avait fait campagne pour l'égalité des classes en France.

Il nous semble erroné de faire de Molière un critique social, vu les circonstances dans lesquelles il écrivait; il semble peu probable qu'il se soit penché sérieusement sur les problèmes des petites gens; s'il les a fait figurer dans son théâtre, c'est surtout dans un but comique, en extrayant des éléments grossiers. Le XXe siècle a projeté ses propres préoccupations qui ont grossi au cours des années et ont atteint leur paroxysme dans la révolte de 68--à la suite de quoi on a vu une tendance gauchiste s'accuser en France ainsi que dans d'autres pays d'Europe. Nous sommes amenés à admirer la modernité de Molière qui après tant d'années écoulées, est toujours l'objet de critiques variées, venant du fait que le théâtre de Molière ne peut être contenu dans un "moule rigide" puisque sa grandeur vient de "ses possibilités infinies."⁴³

⁴² Favart, Annette et Lubin (Paris: Duchesne, 1772).
Lubin s'adressant à son seigneur:

" . . . Ah! Monseigneur, daignez m'entendre;
Quand vous voyez des malheureux,
Vous vous intéressez pour eux:
Vous dites à part vous: ils sont ce que nous sommes;
Oui, ces pauvres gens sont des hommes." (xv)

⁴³ J. Arnavon, Notes sur l'interprétation de Molière (Plon, 1923), p. 92.

LE COMIQUE DE MOLIERE

C'est le XXe siècle qui fera admettre une image relativement équilibrée d'un Molière à mi-chemin du moralisateur et de l'auteur comique. Cette conception s'oppose à celle d'un Molière uniquement moral ou immoral, ou à celle d'un auteur au caractère tragique et sombre. Il est intéressant de noter, toutefois, que même dans les interprétations les plus tristes et les plus noires, en période romantique, le rire n'était pas absent de la salle --ce qui évidemment contribuait à froisser davantage les âmes délicates; ainsi s'expliqueraient ces vers célèbres de Musset, qui, dans un moment de protestation, après avoir ri à une représentation du Misanthrope, caractérisait:

Cette mâle gaîté si triste et si profonde
Que lorsqu'on vient d'en rire, on devrait en pleurer.¹

Chateaubriand, en 1801, voyait en Molière un poète comique, notant cependant "de la gravité

¹"Une soirée perdue."

tragique."² Goethe, lui, trouvait que ses pièces "touchent à la tragédie"; quant à Théophile Gautier, en 1849, il rejoignait ce dernier en affirmant que Sganarelle et George Dandin ne font "plus rire" mais "presque pleurer."³ On semble bien loin de l'étiquette de "premier farceur de France" que lui attribuait Somaize. L'intention d'amuseur dans Molière disparaît au profit des commentaires d'une génération au goût tragique qui préférait voir, dans son théâtre, le reflet d'un auteur morose et torturé.

Au XXe siècle, on retrouve cet aspect tragique de Molière chez Lucien Guitry, en 1924, qui voyait, dans ses pièces, du comique parsemé de moments de tristesse, et Juvet, qui, en 1936, après avoir présenté un Arnolphe ridicule dans les trois premiers actes le montrait plein de souffrance et imbu de tragique.⁴ Cependant on restituera au comique sa place d'honneur grâce à des critiques comme Gustave Lanson qui, dans son célèbre article "Molière et

² Chateaubriand, "Mélanges Littéraires," cité par Otis Fellows, French Opinion of Molière (1800-1850) (Providence: Brown University Press, 1937), p. 41. "Le comique du Tartuffe et du Misanthrope par son extrême profondeur et . . . par sa tristesse, se rapproche beaucoup de la gravité tragique."

³ Otis Fellows, op. cit., p. 89.

⁴ Raymond Picard, "Molière comique ou tragique? Le cas d'Arnolphe," Revue d'Histoire Littéraire de la France, 72e année, sept-déc 1972, p. 770.

la farce" en 1901, fait ressortir l'importance du problème. Jacques Copeau, de son côté, déclare que Molière incarne le théâtre pur et il met l'accent sur les scènes de farce: "Tenez-vous à Molière pour ce qui est de la scène, c'est un comédien. Il n'écrit pas un mot sans l'entendre et sans l'agir. . . . Il est homme de théâtre, et il écrit pour des comédiens" 30 mars 1921.⁵ Dans l'ensemble, la critique vingtiémiste aborde les comédies d'un oeil neuf, se préoccupant peu de la morale ou de la philosophie de Molière; elle souligne au contraire l'intention artistique de l'auteur--thèse reprise par W. G. Moore dans Molière, A New Criticism (Oxford, 1949), R. Bray dans son Molière, homme de théâtre (Mercure de France, 1954), et J. Guicharnaud dans Molière, une aventure théâtrale (Gallimard, 1963), pour ne citer que les travaux les plus notoires. Molière, par conséquent, trois siècles plus tard, fait encore l'objet de nombreux débats et l'on ne peut nier qu'"il occupe non seulement dans notre histoire littéraire, mais dans toute notre vie intellectuelle, un rang sans égal";⁶ ceci se traduisant par un Molière toujours vivant non seulement parmi les critiques mais aussi sur les planches,

⁵ Maurice Descotes, Molière et sa fortune littéraire (Bordeaux: Guy Ducros, 1970), p. 106.

⁶ Paul Hazard, "Ce que Molière représente pour la France," dans Maurice Mignon, éd., Molière (Rome: Edit. de la Nouvelle Revue Italienne; 2nd édit., 1931), p. 91.

puisque comme le fait remarquer Gaston Hall,⁷ douze pièces de Molière seront jouées à la Comédie-Française, durant la saison 1972-73--année du tricentenaire, il est vrai.

Nous avons déjà brièvement mentionné combien a varié dans le temps l'analyse du comique de Molière. Mais si Rousseau et l'époque romantique ont voulu y déceler des problèmes moraux ou sociaux, le public, au XVIIe siècle, semblait, à première vue, s'ébaudir en allant écouter Molière qui dans la Critique de l'Ecole des femmes faisait dire par la bouche du marquis: "il ne faut voir que les continuels éclats de rire que le parterre y fait" (v). Cependant à l'époque, il semble qu'il y ait eu une scission entre le comique et la comédie--ce qui explique le reproche de Lysidas dans la Critique de l'Ecole des femmes (vi) à propos d'Arnolphe ayant "quelque chose de trop comique et de trop outré au cinquième acte, lorsqu'il explique à Agnès la violence de son amour, avec ces roulements d'yeux extravagants, ces soupirs ridicules, et ces larmes niaises qui font rire tout le monde." Les honnêtes gens n'entendaient pas faire partie des rieurs--rire et comédie étaient deux termes nettement opposés à leurs yeux,⁸ d'où la difficile

⁷"The Present State of Molière Studies," dans Molière and the Commonwealth of Letters: Patrimony and Posterity, ed. by Johnson, Neumann & Trail (Univ. Press of Mississippi, 1975), p. 728.

⁸W. D. Howarth, "La Catharsis dans la comédie française classique," Revue des Sciences Humaines, 1973,

tâche de Molière que "celle de faire rire les honnêtes gens" (vi). Boileau traduit cet état d'esprit dans ces deux vers où il fait preuve d'une certaine incompréhension à l'égard du comique de Molière:

Dans ce sac ridicule où Scapin s'enveloppe,
Je ne reconnais plus l'auteur du Misanthrope.

(Art Poétique, Chant III, 399-400)

Le rire, pour une grande majorité de gens cultivés, avait un caractère désagréable et choquant; nous pouvons d'autant mieux apprécier l'audace de Molière qui avait introduit dans la comédie le rire et ouvert la voie à "une période de deux siècles et demi pendant lesquels Paris va demeurer pour l'Europe le laboratoire et le centre d'exportation du comique théâtral, . . . comique qui fait rire d'un rire de foule."⁹

Ce n'est vraiment qu'avec Lanson que l'on réhabilitera la farce et le comique de son théâtre et que l'on verra un retour d'intérêt pour des personnages tels que Mascarille, Scapin et Sganarelle. Il marque, donc, une étape importante dans la critique en montrant que la comédie de Molière se

p. 526. Le terme 'comédie' au XVIIe siècle avait deux sens dont l'un n'avait aucun point commun avec le comique; il voulait dire 'pièce de théâtre.' Mme de Sévigné affirmait que Racine avait fait une comédie intitulée Bajazet. Ce sens se retrouve dans l'expression "aller à la comédie" et dans notre célèbre Comédie-Française.

⁹A. Thibaudet, "Molière et la critique," Revue de Paris (mars 1930), p. 393.

rattache à la farce, ce qui dans son esprit n'est pas une façon de la rabaisser mais simplement de l'expliquer. Bien que Molière ait puisé son inspiration à diverses sources, c'est surtout la farce qui l'a le plus influencé et qu'il a à son tour prodigieusement transformée. Si on peut, toutefois, reprocher à Lanson d'avoir trop insisté sur un aspect du comique de Molière, on doit lui reconnaître le mérite d'avoir rouvert le débat en lui donnant des horizons nouveaux.

Le sujet n'en reste pas moins délicat à délimiter, du fait que l'on se trouvera en face d'interprétations variées et parfois contradictoires. Il serait bon d'essayer de définir le rire par deux ou trois citations. Pour Cicéron "le domaine du risible est celui de la laideur, de la difformité"¹⁰ et par là, il devance ce qu'affirmera Baudelaire. Pour Bergson, il s'agit de "mécanisme plaqué sur du vivant"¹¹--formule à laquelle nous reviendrons dans ce chapitre. Quant à la théorie de Lucien Fabre, elle n'a guère d'originalité lorsqu'il affirme que le rire est "physiologiquement un déséquilibre, le passage d'un état

¹⁰Cité par W. D. Howarth, "La Catharsis dans la Comédie Française Classique," Revue des Sciences Humaines (1973), p. 523.

¹¹H. Bergson, Le Rire, Essai sur la signification du comique (Paris: Alcan, 1925), p. 38.

de tension à un état de détente."¹²

Tournons-nous maintenant vers les sources du comique de Molière. Lanson dans son article "Molière et la farce" a montré que certains éléments de son comique se rattachaient à la farce française aussi bien qu'à la commedia dell'arte. Molière a acquis ce goût grâce à plusieurs facteurs: nous savons, d'après la tradition, que dès son plus jeune âge, Molière assiste à différentes représentations au Pont-Neuf où il cotoye le monde des saltimbanques et des bateleurs. De plus, si nous en croyons Somaize, de Visé et Montfleury, Molière a été directement mêlé aux farceurs italiens qui se trouvaient déjà à Paris de 45 à 47, à l'époque de l'"Illustre Théâtre" puis de 53 à 59 et en 62: nous y avons la troupe de Tiberio Fiorelli, dit Scaramouche, connue pour son talent d'improvisation.¹³ Lors de son retour à Paris, Molière partage le théâtre du Petit Bourbon avec eux, si

¹² Lucien Fabre, Le Rire et les Rieurs (Paris, 1929), cité par W. D. Howarth, "La Catharsis dans la Comédie Française Classique," p. 523.

¹³ Evariste Gherardi, cité par W. G. Moore, Molière, A New Criticism (Oxford: Clarendon Press, 1949), p. 33. "Les comédiens italiens n'apprennent rien par coeur; il leur suffit pour jouer une comédie d'en avoir vu le sujet un moment avant que d'entrer sur le théâtre. . . . Qui dit 'bon comédien italien' dit un homme qui a du fond, qui joue plus d'imagination que de mémoire, qui marie si bien ses actions à ses paroles, avec celles de son camarade, qu'il entre sur le champ dans tout le jeu et dans tous les mouvements que l'autre lui demande, de manière à faire croire qu'ils s'étaient déjà concertés."

bien qu'il les voit jouer de très près et qu'indéniablement il leur empruntera divers traits. Notons également un revirement dans le goût parisien au début de la carrière de Molière, de la farce française à celle des Italiens.

Au départ ses farces recélaient les thèmes habituels de la commedia dell'arte, c'est-à-dire, surprises, déguisements, duperies, enlèvements--les coups, les chutes tenaient également un grand rôle afin de provoquer un rire facile chez le spectateur. Mais bien qu'il ait été influencé par les jeux de Scaramouche, d'Arlequin, du Docteur, types traditionnels, il a su les transformer pour en faire des personnages tout autres et atteindre ainsi à la haute comédie. Le fait qu'il a été attiré par ce côté un peu facile, spontané et improvisateur de la commedia dell'arte peut aussi s'expliquer ainsi: Molière était un homme très occupé, bousculé, pressé par le temps, qui devait, outre son métier d'acteur, diriger une troupe vivant de ses revenus, au jour le jour, avec pour but d'amuser, de faire rire le public. Quoi de plus naturel que de s'inspirer alors du jeu de ces comédiens. La farce et la commedia dell'arte avaient plusieurs points communs. Prenons tout d'abord l'exemple de l'utilisation du masque: Molière jouait Mascarille masqué; dans les Précieuses ridicules, le masque cédait le pas à un visage enfariné: Jodelet se couvrait le visage de

farine.¹⁴ Le Barbouillé était peint de noir ou couvert de lie-de-vin; pourtant le musicien Lulli jouait encore masqué dans certains rôles de M. de Pourceaugnac et du Bourgeois gentilhomme. Un autre cas de convergence peut être trouvé dans le répertoire: le pédant, le valet naïf ou le fourbe, le vieillard, le parasite et le capitaine. Le masque, toutefois, est une vieille tradition remontant aux Grecs et aux Latins. Il permettait à l'acteur de se libérer, en créant une distance entre lui et son public; l'acteur, en cachant son identité derrière le masque, pouvait s'adonner à toutes sortes de jeux sans craindre les attaques personnelles. Si Molière a montré sa parenté avec les Italiens en l'adoptant pour jouer le personnage de Mascarille, type fixe, il le rejette dans son traitement du valet Sganarelle.

Examinons de plus près ces deux personnages afin de voir la part d'héritage dans le théâtre moliéresque. Mascarille représente le "fourbum imperator"; il est à son apogée dans l'Etourdi¹⁵ où il est fourbe pour le plaisir et se conduit en maître. On le retrouve dans les Précieuses ridicules où il s'amuse à faire le marquis, l'homme de qualité; là, il ne peut qu'imiter les autres et de ce fait

¹⁴W. G. Moore, op. cit., p. 33.

¹⁵Le sujet de l'Etourdi se retrouve dans L'Inavvertito overo Scappino disturbato e Mezzetino travagliato (le Malavisé ou Scapin déconcerté et Mezzetin tourmenté) de Nicolo Barbieri dit Beltrame.

a un rôle limité, il ne tire plus les ficelles, si bien que la farce se joue à ses dépens. Il est la réplique des fourbes de la comédie italienne, sans scrupules, toujours prêt à donner du bâton et à voler son maître. La commedia dell'arte se singularisait par ses masques qui avaient des traits locaux et professionnels; c'est ainsi que Pantalon était vénitien et marchand, le Docteur était de Bologne et spécialiste des lois, Arlequin était bergamasque et paysan, Scaramouche aventurier de Naples. En France, comme le fait remarquer justement G. Lanson,¹⁶ ces traits deviennent des qualités générales, si bien que Scaramouche n'est plus que fourberie, Arlequin valet naïf, le Docteur pédant en philosophie et en belles-lettres, et Pantalon la vieillesse morose. Mascarille, en tant que personnage, n'évolue pas. Son rôle de maître-serviteur dans l'Etourdi fait ressortir sa fourberie, le couronne de maître-illusionniste et renforce davantage l'esprit de la pièce. L'image du serviteur qui trompe son maître est d'origine ancienne: elle remonte à l'Epidique de Plaute; le comique du serviteur s'apparente au rôle de l'esclave antique qui, par sa position, avait accès à la vie privée de ses maîtres et ceux-ci, à cause de leur supériorité hiérarchique, ne voyaient pas la nécessité de cacher les sujets les plus intimes, ne craignant point que leurs domestiques en tirent profit puisqu'ils étaient,

¹⁶G. Lanson, "Molière et la farce," Revue de Paris, 1er mai 1901, p. 147.

à vie, à leur service. Cette situation idéale se transpose à merveille dans le domaine de la comédie: les rôles sont alors renversés puisque l'esclave y devient roi. Le valet est comme lui "ce familier de la maison, destiné sans doute à y passer le reste de ses jours, et ne se distinguant formellement de son lointain prédécesseur que par des gages d'ailleurs souvent incertains."¹⁷ Ce renversement est d'autant plus comique dans une société aussi stratifiée que celle de Louis XIV. Après 1660, Mascarille va s'éclipser pour laisser la place à Sganarelle et ne reparaitra qu'en 1671 dans les Fourberies de Scapin où le valet emprunte un rythme étourdissant: bondissant, pirouettant, bavardant ça et là, prêt à user du bâton, dégageant une puissance d'énergie qui jamais ne s'épuise. Même dans l'Etourdi nous devons reconnaître le rôle de Mascarille qui est le seul à mener le jeu, avec maint tour dans son sac, prompt à reprendre les rênes, malgré les étourderies et maladresses de son maître; sa vivacité est incontestable et jusqu'au bout, nous sommes étourdis par ce pantin qui se déplace devant nous dans une richesse de gestes et de paroles. Et si à la lecture, les scènes ne nous paraissent pas très bien liées entre elles, cela a peu d'importance puisqu'au théâtre nous avons le sentiment d'une pièce fort animée, vivante, derrière laquelle on devine déjà le talent qu'a Molière de

¹⁷ Marcel Gutwirth, Molière ou l'invention comique (Minard, 1966), p. 32.

capter la vie et de la retransmettre sur scène.

Sganarelle, lui, est un valet démasqué; la pantomime effrénée de Mascarille se voit remplacée par le jeu expressif de celui-là. "Il [n'est] valet que par occasion: par essence, il est seulement peuple, ignorant, égoïste, buveur, poltron, simple, sauf quand la peur ou l'intérêt lui aiguïsent l'esprit. . . . Il est mûr ou vieux, paysan ou bourgeois, mari, tuteur ou père, et, en l'une ou l'autre de ces trois qualités, volé, trompé, rossé. . . . Il ne reste guère plus entre ces divers Sganarelle que l'identité du nom et une certaine parenté de nature. . . ; c'est sous un seul nom toute une famille d'esprits et de tempéraments."¹⁸ Il apparaît trois fois en médecin dans le Médecin volant, Dom Juan et le Médecin malgré lui; on le retrouve encore dans le Cocu imaginaire, l'Ecole des maris, le Mairage forcé et l'Amour médecin. En gros nous pouvons distinguer trois catégories:

1) Tout d'abord celle du cocu dans le Cocu imaginaire qui à l'époque de Molière a eu un succès fou--pièce bien élevée avec une intrigue simple où le thème principal est la peur d'être cocufié--ce thème appartient d'ailleurs à une tradition gauloise. Cependant il ne s'agit pas là d'une farce pure; Molière a su donner au personnage une étoffe plus humaine, en le montrant tour à tour inquiet, fou de

¹⁸G. Lanson, op. cit., p. 148.

rage, sensuel,¹⁹ affichant une certaine satisfaction à son égard.²⁰ Nous avons déjà à l'état embryonnaire, l'Arnolphe de l'Ecole des femmes et George Dandin. A ce cycle appartiennent également l'Ecole des maris et le Mariage forcé; dans la première pièce, Sganarelle nous rappelle franchement Arnolphe par la surveillance stricte qu'il exerce sur Isabelle et son manque de libéralité en ce qui concerne son éducation. Bien que la pièce tienne de la farce, Molière a su créer des personnages vrais, vivants et complexes--ce qui l'apparente à la comédie de caractères. Dans le Mariage forcé nous assistons à un Sganarelle qui par crainte du cocuage recule devant le mariage qu'il finira par contracter sous la menace d'Alcidas, frère de sa fiancée--situation rappelant étrangement celle de George Dandin. Ce premier groupe se classe sous l'emblème du mariage. Sganarelle s'y montre possessif, et bien qu'il ait grand peur du cocuage, cela ne l'empêche pas de vouloir noyer tous ses chagrins dans le mariage qui est la consécration de son amour; point ne lui viendrait à l'idée d'avoir une maîtresse!

¹⁹ Voir iv lorsque Sganarelle se penche sur Célie évanouie et en profite pour lui passer la main sur le sein.

²⁰ Voir vi:

"Peut-on trouver en moi quelque chose à redire?
 Cette taille, ce port que tout le monde admire,

 Bref, en tout et partout, ma personne charmante."

(v.165-166, 169)

2) Dans ce groupe, le Sganarelle de l'Amour médecin n'est plus vu en tant que mari mais en tant que père avide de protéger sa fille contre une foule de prétendants--si bien que dans ce sens il nous rappelle Orgon, Harpagon, Jourdain, Chrysale et Argan--tous pères au comportement semblable à celui de Sganarelle, lorsqu'il est question de marier l'un de leurs enfants.

3) Enfin Sganarelle en tant que valet. Le Médecin volant est surtout d'inspiration italienne avec une grande part d'improvisation; le thème de valet déguisé en médecin sera repris dans le Médecin malgré lui, ainsi que dans l'Amour médecin et le Malade imaginaire. Le Médecin volant reste toutefois une farce assez primitive. Dans Dom Juan, Sganarelle a pris tout au long de la pièce une dimension nouvelle par rapport au personnage de la farce auquel on peut le rattacher. Cependant lorsqu'il quitte la scène en criant "Mes gages! mes gages!" il semble retourner à son domaine d'origine: celui de la farce. Dans le Médecin malgré lui Sganarelle a perdu son titre de bourgeois pour revêtir le vêtement du terroir et rappeler les caractéristiques d'une tradition comique--on a d'ailleurs vu une ressemblance avec le Vilain mire, fabliau du moyen-âge qui représente un vilain se déclarant médecin à force de coups de bâton.

Sganarelle préfigure à un niveau plus élémentaire les Jourdain, les Arnolphe, les Argan, les Orgon dans le sens où ces personnages ont tous ceci en commun: ils prennent l'illusion pour la réalité, si bien qu'elle les entraîne dans des situations où ils se trouvent d'autant plus vulnérables qu'ils refusent de voir les choses en face. Rappelons que Molière, tout en démasquant Sganarelle, lui a conservé la structure du masque; en d'autres termes, Sganarelle a "ce trait du masque italien de porter à travers toutes les situations de la pièce la fixité invariable de [son] caractère."²¹ Lanson l'apparente avec justesse à la farce, dans le sens où "il ressemble au vilain de notre ancienne farce, toujours menacé comme lui, en ses trois parties sensibles, le dos, la bourse ou la femme."²² La structure du masque est de grande importance, car elle présente le personnage moliéresque sous certains traits qu'il gardera jusqu'à la fin de la pièce. C'est ainsi qu'Harpagon restera avare jusqu'au bout. Là où Molière se distingue et se sépare des Italiens, c'est non seulement dans la façon d'utiliser le masque mais celle, également, de démasquer son personnage. Sganarelle sert de trait d'union entre le type fixe de la commedia dell'arte et le personnage plus étoffé que Molière développera plus tard dans Dom Juan.

²¹G. Lanson, op. cit., p. 149.

²²G. Lanson, op. cit., p. 150.

Jusqu'ici nous avons envisagé les deux personnages les plus célèbres dans le milieu farcesque et avons montré que l'un d'eux, en particulier, contenait déjà en lui un grand nombre de personnages du monde moliéresque. Certaines allusions ont été faites au sujet des différences ou ressemblances existantes entre la farce française et la commedia dell'arte, il serait utile de nous attarder plus longuement sur ces distinctions avant de passer au domaine intrinsèque du comique.

Il y a précisément une technique propre à la commedia dell'arte qui se retrouve chez Molière: l'intrigue. Pour les Italiens la situation comique avec les lazzi, jeux de mots assez grossiers et coïncidences,²³ joue un grand rôle; ce canevas existe dans les Précieuses, le Misanthrope, le Mariage forcé, M. de Pourceaugnac, les Femmes savantes, le Malade imaginaire, Tartuffe, les Fourberies de Scapin, les Fâcheux, Dom Juan. Nous savons que Molière a côtoyé les

²³ Ceci est visible dans l'Etourdi où nous assistons à des reconnaissances miraculeuses, des hasards. Mascarille, désirant parler à Célie, la voit, comme par enchantement, sortir de chez elle (I, ii); ayant besoin d'argent, il rencontre sur son chemin Anselme à qui l'on vient de rendre deux mille francs et qui, tout fier, le proclame tout haut (I, v); puis afin d'enlever Célie, il s'est mis au service de Léandre qu'il souhaiterait voir occupé et qui par une curieuse coïncidence, va accompagner Hippolyte au temple (II, iii), et ainsi de suite. La répétition de situations semblables dans la pièce crée le comique: Mascarille invente toutes sortes de ruses pour que son maître puisse épouser Célie, mais celui-ci fait échouer ses plans à chaque fois.

Italiens et qu'il connaissait leurs techniques. Par conséquent, il n'y a rien d'aberrant à ce qu'il ait pu les conserver à l'égard de plusieurs pièces. On a critiqué Molière au sujet des dénouements en montrant du doigt le côté artificiel--contre quoi R. Bray s'est érigé en prenant la défense de Molière, affirmant qu'on les trouve au théâtre et non chez les moralistes. Pour lui, le mouvement les soutient, et il cite Moore d'une part, qui insiste que le dénouement des Fourberies est un chef-d'oeuvre de l'art, Jovet d'autre part, qui proclamait: "il y a une certaine sottise et une certaine impertinence à parler de la pauvreté des dénouements de Molière; ils sont de la plus parfaite et de la plus fine convention théâtrale."²⁴

Lanson note un deuxième trait: la farce italienne contenait surtout des masques alors que la farce française esquissait déjà des rapports sociaux renfermant, très souvent, une morale assez rudimentaire. C'est le cas de la farce du Cuvier, se moquant de la tendance de certaines femmes à tout régenter dans le ménage, du Pont aux ânes. De nombreuses farces présentaient des façons de voir les rapports sociaux et familiaux dans le peuple à travers l'emploi du jargon, de répétitions, de coups de bâton, de gifles--le tout sera repris par Molière. Toutefois il

²⁴R. Bray, Molière, homme de théâtre (Mercure de France, 1954), p. 219.

dépassera ce jeu verbal, en l'intégrant au mouvement dramatique de son dialogue, tout en faisant revivre la tradition de la farce (dans des termes comme 'tartuffier,' 'cocufier,' etc.) d'où il se dégagera un comique un peu brutal, sentant le terroir, s'efforçant de donner une certaine réalité.

Après ce coup d'oeil jeté aux personnages farcesques, et respectivement à la commedia dell'arte et la farce française, il nous reste à cerner le rire, le comique proprement dit; sujet épineux, fort délicat et difficile à éclaircir qui a été envisagé non seulement par les critiques littéraires mais aussi par les philosophes. Pour Hobbes, le rire provient du triomphe que nous éprouvons toutes les fois que nous assistons à la défaillance d'autrui.²⁵ Ce qui rejoint la théorie de Baudelaire qui trouvait au fond de la pensée du rieur un certain orgueil inconscient.²⁶ Le rire est satanique, affirme-t-il; il est dans l'homme "la conséquence de l'idée de sa propre supériorité."²⁷ De même Stendhal soutient que dans le comique, nous avons une "supériorité sur autrui"²⁸ --supériorité qui s'éclipse dès qu'un sentiment

²⁵ Cité par Danilo Romano, Essai sur le Comique de Molière (Berne, 1950), p. 15.

²⁶ Ch. Baudelaire, "De l'Essence du Rire," Curiosités Esthétiques (Paris: NRF, 1923), p. 378.

²⁷ Ch. Baudelaire, "De l'Essence du Rire," Curiosités Esthétiques (Paris: NRF: 1923), p. 379.

²⁸ Racine et Shakespeare (Paris, 1854), p. 22.

de pitié, de compassion est en jeu. Quant à Pascal, il avait déjà compris et cerné l'essence du rire, au XVII^e siècle, qu'il formulait ainsi: le rire résulte d'"une disproportion surprenante entre ce qu'on attend et ce qu'on voit."²⁹ Ce qui rappelle le De Oratore de Cicéron qui en parlant des genres du rire s'exprimait en ces termes: "vous savez que l'un des plus connus est de faire attendre une chose et d'en dire une autre."³⁰ Les écrits de Freud ont également donné un tour nouveau à la conception du rire qui résulte de deux perceptions opposées dont l'une exige une tension psychique et l'autre nous révèle l'inutilité d'un tel effort. C'est cet excès d'énergie qui déclenche le rire.

Bergson, lui, s'est penché sérieusement sur le comique dont il a illustré les nuances par de fines analyses. Il a donné une nouvelle orientation au domaine du comique en partant du principe suivant: le rire est un phénomène essentiellement humain, il s'adresse à l'intelligence pure, il a une signification sociale et il est incompatible avec l'émotion³¹--points sur lesquels nous sommes tout à fait d'accord. L'origine du rire, nous dit-il, provient d'un

²⁹ XI lettre Provinciale, éd. Garnier, p. 175.

³⁰ Livre II, Chap. XLIII, cité par D. Romano, op. cit., p. 17.

³¹ Afin d'illustrer ceci, choisissons deux exemples. Vous assistez à une scène dans la rue: un vieil homme, au

contraste entre une certaine raideur mécanique et la constante flexibilité qu'exige la vie. Le côté comique s'exprime par cette raideur, "ce mécanique plaqué sur du vivant."³² Prenons l'exemple du professeur faisant un discours: en l'écoutant nous lui découvrons un tic; si nous extirpons ce tic, le professeur devient comique, parce que nous avons sous les yeux "une mécanique qui fonctionne automatiquement."³³ Bergson va plus loin en affirmant que tout caractère est comique à la condition d'entendre par caractère ce qu'il y a de tout fait dans notre personne, ce qui est en nous à l'état de mécanisme une fois monté, capable de fonctionner automatiquement."³⁴ Cela ne veut pas dire que nous n'ayons plus, sous les yeux, qu'un robot, car alors, le rire disparaîtrait si nous perdions l'homme de vue. Bergson a fort bien montré que c'est l'interdépendance, le jeu, l'interaction de ces deux domaines, le glissement de l'un vers l'autre qui nous font rire. Il démontre sa théorie en prenant, tour à tour, différentes

sortir d'une maison, s'étale de tout son long sur le trottoir--réaction: vous courez à son secours, vous éprouvez de la sympathie, vous ne rirez pas. Par contre, vous assistez, cette fois, à une scène où une jeune personne sort en courant et s'étale après avoir glissé sur une peau de banane, ce qui provoque le rire; vous êtes détaché de la situation, aucune émotion n'entre en jeu.

³²H. Bergson, op. cit., p. 38.

³³H. Bergson, op. cit., p. 33.

³⁴H. Bergson, op. cit., p. 150.

pièces du théâtre de Molière--en particulier le Mariage forcé, Tartuffe, le Misanthrope, l'Avare, les Fourberies de Scapin et le Malade imaginaire--où il distingue un comique de mots, un comique de geste, un comique de situation ainsi qu'un comique des formes. Le caractère novateur de ses recherches lui donne droit à une place enviable parmi les critiques. Cependant son analyse prête à une confusion puisqu'elle se situe, à la fois, sur le plan de l'explication morale et à la fois sur celui des théories intellectuelles, lorsqu'il prétend voir dans le rire une correction. On pourrait nous faire remarquer que le texte de Molière lui-même renforce la théorie de Bergson; dans le premier Placet sur la comédie de Tartuffe, on lit: "le devoir de la comédie [est] de corriger les hommes en les divertissant." Or, au moment où Molière écrit cela, il est en pleine lutte avec les adversaires du théâtre qui y voyaient de la corruption et de l'immoralité. Il n'y a rien de surprenant, alors, à ce que Molière se soit servi de morale pour venir à bout de cette lutte et apaiser ces esprits échauffés.

W. D. Howarth voit en Molière le créateur d'un comique pur, et il explique le rire comme étant l'expression de "notre réaction spontanée à ces manifestations de l'absurde qui viennent déranger l'ordre logique habituel de ce qui nous entoure."³⁵ Un autre philosophe, Henri Gouhier envisage le comique d'un point de vue plutôt théâtral; est

³⁵W. D. Howarth, op. cit., p. 537.

comique un personnage vidé de tout élément biographique; "le type comique se définit non par l'absence d'individualité mais par la disparition de la personnalité engagée dans une histoire. Il est clair qu'un type est pourvu d'une individualité: "l'Avare" n'est pas "le Misanthrope"; "la Femme savante" n'est pas tout à fait "la Précieuse ridicule." Mais l'histoire s'est retirée de cette individualité de sorte que le type conserve assez d'individualité pour représenter un personnage, sans l'historicité qui en ferait une personnalité."³⁶ La densité comique du rôle se mesure par l'oscillation du type à la personnalité. Plus le personnage se rapproche de la personnalité, plus nous touchons au tragique: c'est ainsi que dans l'Ecole des femmes (IV, i, v.1024), Arnolphe s'écrie: "Et je sens là-dedans qu'il faudra que je crève", traduisant la souffrance et l'échec d'un pauvre homme, nous rapprochant du drame, pas pour longtemps puisque le notaire arrive (ii) et le comique reprend. De même Alceste en tant qu'atrabilaire, misanthrope, est un type et par là nous paraît comique, dès qu'on le sent souffrir à cause de son amour, lorsqu'il en découvre la profondeur et s'exprime en ces termes: (II, iv, v.691-692)

³⁶ Henri Gouhier, Le Théâtre et l'Existence (Paris: Aubier, 1952), p. 141.

Non, madame, non; quand j'en devrais mourir,
 Vous avez des plaisirs que je ne puis souffrir;

on sent une espèce de noblesse, si bien qu'il cesse de nous
 faire rire.

Charles Mauron, tout en s'inspirant de Freud (Le Mot
 d'esprit dans ses rapports avec l'inconscient, 1905) et
 d'Ernst Kris (Psychoanalytic explorations in art, Londres,
 1953) déclare que le rire est une décharge naissant d'une
 différence de potentiel.³⁷ Il met l'accent sur le schéma
 de la farce oedipienne, la lutte entre le père et le fils.

L'abondance des théories d'une part, le manque de
 correspondance chez Molière d'autre part, montrent la dif-
 ficulté de rattacher l'auteur à un système plus qu'à un
 autre. On lui a attribué, toutefois, les opinions exprimées
 dans la Lettre sur la comédie de l'Imposteur où le ridicule
 semble être provoqué par "quelque disconvenance," où "tout
 mensonge, déguisement, fourberie, dissimulation, toute ap-
 arence différente du fond . . . est essentiellement ridi-
 cule."³⁸ A ce propos, W. G. Moore attire l'attention sur
 l'erreur commise jusqu'à présent qui a été de mesurer trop
 souvent le comique d'une pièce par son rire. Il établit

³⁷ Charles Mauron, Des Métamorphoses obsédantes au
 mythe personnel (Paris: Corti, 1962), p. 271.

³⁸ Molière, Oeuvres complètes, éd. Georges Couton
 (Gallimard, 1971), p. 1178.

une distinction nette entre ce qui est comique et ce qui est amusant. Il base son argument sur le passage cité de la Lettre, suggérant que la différence entre le tragique et le comique ne se définit pas par la "gravité du cas" mais par son "angle de perception": un personnage peut être comique sans pour autant être amusant; il serait faux, par conséquent, de partir du principe que tout ce qui est comique se traduit par le rire et que tout ce qui ne déclenche pas le rire n'est pas comique. Tartuffe, par exemple, est un personnage comique, bien qu'il soit rarement amusant.³⁹ Doit-on y lire les idées de Molière? Il n'est guère facile d'y répondre, car on ne peut prouver sa participation de façon définie. Même en admettant que ce soient là les paroles de Molière, nous ne pouvons ignorer, comme nous le fait remarquer fort justement W. D. Howarth, que cette lettre essaie de faire de la propagande pour sa nouvelle comédie auprès des "honnêtes gens" de l'époque qui ne riaient que difficilement.⁴⁰ De toutes façons, l'interprétation de Moore ne perd pas de sa valeur: elle marque un tournant considérable dans l'optique du comique.

Essayons, en laissant les critiques, de faire face à l'oeuvre de Molière, afin de voir de quelle façon ce

³⁹W. G. Moore, "Molière's Theory of Comedy," L'Esprit Créateur, vol. VI, no. 3, Fall 1966, p. 141.

⁴⁰W. D. Howarth, op. cit., p. 534.

comique fonctionne. Nous avons déjà mentionné, lorsque nous avons analysé l'influence de l'héritage italien dans l'oeuvre, l'importance du masque; ceci nous amène à envisager les pièces sous l'angle de l'illusion par rapport à la réalité. L'une des prémisses de l'univers comique est un monde à l'envers où l'illusion est prise comme réalité, où les dupeurs sont dupés, les voleurs volés, les valets maîtres. Ces personnages vivant dans un monde d'illusions, se nourrissant de rêves, peuvent être taxés d'"imaginaires," auxquels s'opposent souvent les personnages, plus proches de la réalité, qui ont pour but de ramener ces héros comiques à un niveau moins incongru. Si ces héros sont comiques, ils le sont par différents procédés; c'est ainsi que nous pouvons dresser une division arbitraire fondée sur la langue (comique de mots), les gestes (comique de geste), les situations (comique de situation), les caractères (comique de caractère).

A l'intérieur de la catégorie du comique de mots, nous trouvons diverses subdivisions: la première fondée sur une répétition, la deuxième traitant de mots étrangers, la troisième d'une association inattendue, et la quatrième de l'ambiguïté du mot qui se rattache au comique de parodie.

Tartuffe illustre à merveille ce comique de mots créé par les répétitions; ainsi lorsqu'Orgon à son retour de voyage, s'entretient avec Dorine qui lui raconte la maladie

de sa femme, celui-ci l'interrompt constamment pour s'enquérir de la santé de Tartuffe: "Et Tartuffe?", "le pauvre homme!", suivis de la reprise du récit de Dorine (I, iv). Nous avons ici une illustration du "diable à ressort" dont parle Bergson. Orgon, par la répétition mécanique des mots, nous donne l'impression d'un ressort que Dorine s'amuse à remettre dans sa boîte, en ignorant la question d'Orgon et en reprenant la suite de ses pensées.⁴¹ De même dans les Fourberies de Scapin où ce dernier réclame à GÉronte cinq cents écus lui faisant croire que son fils Léandre a été enlevé par les Turcs, ce qui entraîne chez GÉronte la répétition mécanique de "que diable allait-il faire dans cette galère?", traduisant sa colère envers son fils et son avarice (II, vii). Dans l'Avare, la répétition du "sans dot!" renforce la valeur comique tout en faisant ressortir l'avarice d'Harpagon qui désire marier sa fille Elise à un vieillard Anselme (I, v). Nous trouvons un rythme identique dans le Misanthrope (I, ii) lorsque Oronte veut connaître l'opinion d'Alceste sur son sonnet; celui-ci s'embarrasse à l'idée de dire la vérité et se dérobe derrière une série de "Je ne dis pas cela!" traduisant une lutte avec lui-même, comme s'il repoussait vers l'intérieur une partie qui n'avait qu'une envie: sortir de son être, exprimant un certain dilemme--ce qui provoque le rire chez le

⁴¹H. Bergson, op. cit., p. 74.

spectateur puisque ce crescendo se noie dans la colère. Quant au Marquis dans la Critique de l'Ecole des femmes, il répond obstinément "tarte à la crème" (vi) à toutes les questions que lui pose Dorante; voulant prendre une attitude supérieure, il refuse de donner les raisons de son dégoût. En se cachant derrière cet automatisme, il finit toutefois par se rendre sot et comique. Il est intéressant de noter que ces exemples s'apparentent, aussi, au comique de caractère dont, d'ailleurs, Molière a donné la meilleure définition lorsqu'il fait dire par l'intermédiaire de Dorante de la Critique de l'Ecole des femmes: "Pour ce qui est 'des enfants par l'oreille' ils ne sont plaisants que par réflexion à Arnolphe et l'auteur n'a pas mis cela pour être de soi un bon mot, mais seulement pour un trait qui caractérise l'homme, et peint d'autant mieux son extravagance, puisqu'il rapporte une sottise insignifiante qu'a dite Agnès comme la chose la plus belle du monde, et qui lui donne une joie inconcevable." (vi).

Le comique de mots se traduit aussi par l'emploi de mots latins (dans M. de Pourceaugnac, le second médecin s'exprime en ces termes: "maribus et pedibus descendo in tuam sententiam" (I, x); dans le Malade imaginaire, voir Monsieur Diafoirus et Thomas Diafoirus), de mots français écorchés par un accent germanique (dans l'Etourdi où Mascarille ébaudit le spectateur en s'adressant à Lélie

sous cette forme (V, v, v.1811-1812):

Moi souis ein chant honneur, moi non point Masquerille
Chai point fentre chamais le fame ni le fille,

de jargon suisse (voir M. de Pourceaugnac, III, iii), ou de jargon turc (dans le Bourgeois gentilhomme, fin de l'acte IV, début de l'acte V).

Il peut naître également d'une association inattendue, saugrenue. Par exemple, dans l'Ecole des femmes (II, iii, v.436), Alain veut expliquer à Georgette le concept de la jalousie; il se sert d'une comparaison assez drôle: il met, au même niveau, deux mondes totalement différents, la femme et le potage. On rit de ce contraste, de cette disproportion inattendue qui fait écho à la Lettre sur la comédie de l'Imposteur où la "disconvenance est l'essence du ridicule" (p. 1174). Dans les Femmes savantes (II, vi, v.492), Martine nous amuse lorsqu'à la suite du terme "grammaire" prononcé par Bélise, celle-là le transforme en "grand-mère," les rapprochant par leur forme alors qu'ils sont d'autant plus éloignés l'un de l'autre par le sens; elle fait ressortir, par là, le fossé qui existe entre elle et ces femmes savantes. Le comique jaillit du choc entre ces deux mondes opposés. Dans le Bourgeois gentilhomme (V, i), M. Jourdain, tout fier d'avoir été fait mamamouchi, en explique le sens à sa femme, lui donnant comme équivalence "paladin" qu'elle transforme en "baladin"--ce qui est très drôle, car elle

démystifie son mari et brise le climat d'euphorie, d'illusion dans lequel celui-ci se complaît, pour nous ramener à un niveau plus terre à terre. Ce comique peut encore provenir d'un contraste entre l'atmosphère créée par un récit, un dialogue et une phrase inattendue venant briser ce climat. Par exemple, dans le Médecin malgré lui (II, iv) Sganarelle nous entraîne dans une docte sphère, citant Aristote pour brusquement nous plonger dans un monde prosaïque et banal, lorsque "levant son bras depuis le coude," il le décrit ainsi: "un homme qui était plus grand que moi de tout cela." L'effet comique semble surtout provenir de deux situations contrastantes, de deux mondes totalement opposés.

Il existe une dernière subdivision où le mot provoque le rire chez le spectateur, car on peut l'interpréter à deux niveaux grâce à son ambiguïté.⁴² Ainsi dans le Bourgeois gentilhomme, lorsque M. Jourdain est fait "mamamouchi," il se trouve dans une espèce d'extase, pour lui il a atteint le summum. Or, si l'on attribue au mot le sens de "vaurien," de "bon à rien" (traduction de "mamenou-schi"), le spectateur est amusé de voir que M. Jourdain est bien sacré 'mamamouchi', à la seule différence que, ce que M. Jourdain croit être, est bien loin de la réalité--comique que l'on pourrait taxer de parodie. De même, Tartuffe (IV, v) tout heureux de goûter de doux moments de solitude en compagnie

⁴²D. Romano, op. cit., p. 89.

d'Elmire, n'hésite pas à lui ouvrir son coeur et à critiquer Orgon: "C'est un homme, entre nous, à mener par le nez." Cet "entre nous" prononcé par Tartuffe exprime une espèce d'intimité, de complicité; or, ce terme pris dans son sens littéral traduit l'aspect physique d'Orgon caché sous la table, se trouvant bien entre Tartuffe et Elmire! D'où le rire chez le spectateur assistant à une telle scène. Cela traduit encore l'illusion par opposition à la réalité-- illusion que se fait Tartuffe et réalité d'Orgon sous la table. Enfin dans l'Ecole des femmes. (II, v), Arnolphe et Agnès s'entretiennent au sujet du mariage qu'ils désirent tous deux ardemment et qu'ils déclarent contracter avec joie, chacun l'interprétant à sa façon: Arnolphe avec Agnès, mais Agnès avec Horace. La tension, la joie augmentent pour se casser le nez; quiproquo qui provoque le rire, surtout devant l'attitude d'Arnolphe qui retombe sur terre sous le coup du "qu'avec lui j'aurai de satisfaction" d'Agnès et qui finit par se mettre en colère.

A côté du comique de mots, on distingue le comique de geste. Dans le Médecin malgré lui (II, ii), Sganarelle, poussé dans une situation extrême sous la menace du bâton, se trouve affublé de l'habit de médecin, en vertu duquel il va, à son tour, jouer du bâton et renverser ainsi la situation. Il existe un autre comique lié au comique de mots et de geste, provenant du contraste entre le geste et le mot

prononcé. Toujours dans le Médecin malgré lui (II, iv), Géronte sort sa bourse pour donner de l'argent à Sganarelle qui prétend le refuser, alors qu'il tend machinalement la main par-dessous sa robe, se contredisant en parole. Dans l'Avare (IV, iv) Harpagon, furieux, menace de frapper son fils; Maître Jacques intervient et sert de médiateur entre père et fils, la scène se termine sur une note d'accalmie et, Harpagon, satisfait de la tournure que prennent les événements, s'écrie: "Tu m'as fait plaisir, maître Jacques, et cela mérite une récompense"--paroles surprenantes dans la bouche d'un avare, qui nous transportent dans un climat illusoire, pas pour longtemps cependant, puisque ceci dit, il tire son mouchoir de sa poche; le cuisinier en conclut qu'il va être récompensé, s'avance vers Harpagon, mais à son grand désespoir, son maître manque bien de sortir sa bourse. Notons, ici, l'ambiguïté du geste qui accentue le comique.⁴³

Le point commun de ces diverses situations comiques réside en ce qu'il existe un écart entre ce qui est dit et ce qui est fait, ce qu'on voit et ce qui arrive.⁴⁴ Ce fossé entre l'illusion et la réalité, entre deux mondes, deux niveaux

⁴³ D. Romano, op. cit., p. 89; il souligne l'ambiguïté du geste, autre forme du comique.

⁴⁴ Voir la Lettre sur la comédie de l'Imposteur où on lit: "la disconvenance est l'essence du ridicule" (p. 1174); Pascal, XIe Lettre Provinciale, éd. Garnier, p. 175, où il affirmait que rien ne provoquait davantage le rire "qu'une disproportion surprenante entre ce qu'on attend et ce qu'on voit."

différents, déclenche chez le spectateur une décharge d'énergie qui se traduit par le rire.

Quant au comique de situation, il prend des formes variées suivant les pièces. Dans le Mariage forcé (iv), nous avons une illustration de ce que Bergson nomme le "diable à ressort," lorsque Sganarelle veut forcer le philosophe à l'écouter; celui-ci, préoccupé, ne prête aucune attention aux questions de Sganarelle et répond machinalement; il pousse Sganarelle à bout, qui, frustré, essaye de l'enfermer dans la maison, de lui lancer des pierres, sans grand succès puisque, à chaque fois, il réapparaît--le fait que Sganarelle s'obstine à vouloir le remettre dans sa boîte sans y parvenir nous fait rire, ce jeu rappelle l'automatisme du coucou dans sa pendule. De même, dans l'Ecole des femmes où Arnolphe essaye de réprimer la fraîcheur, la nature, la vie dans Agnès à l'aide de moyens artificiels tels que maximes, autorité, mise en quarantaine, traduisant tous un côté mécanique, qui inlassablement, en voulant étouffer le côté vivant d'Agnès, bafouent, à chaque instant, leur créateur. Dans George Dandin il s'agit de "pantin à ficelles."⁴⁵ Nous avons trois mouvements: George Dandin s'aperçoit que sa femme le trompe, il en avertit alors ses beaux-parents, finalement il se voit malheureusement

⁴⁵H. Bergson, op. cit., p. 78.

forcé de faire des excuses. Lui qui croyait se conduire, se voit conduit et abusé par femme et beaux-parents. Ce comique se retrouve dans toutes les pièces où le dupé est dupé (voir Tartuffe, Arnolphe, . . .). Le dénominateur commun dans ces exemples est encore l'illusion vis-à-vis de la réalité; le passage d'un monde à l'autre crée le comique. De nombreuses pièces pourraient encore servir à illustrer ce comique de situation: que ce soit Argan contrefaisant le mort dans son lit, écoutant tour à tour les réactions de sa fille Angélique et de sa femme Béline, ou bien Orgon, caché sous la table, assistant à la scène de galanterie entre Tartuffe et Elmire. La pièce, cependant, qui symbolise le mieux le fossé entre l'illusion et la réalité, puisqu'elle n'est bâtie que sur une série de quiproquos, est Sganarelle ou le Cocu imaginaire. La femme de Sganarelle croit que son mari la trompe quand elle l'aperçoit penché sur Célie évanouie; de ce pas, elle se rend sur les lieux, découvre le portrait de Lélie, amant de Célie, qu'elle est en train de contempler au moment où son mari la surprend; il en déduit à son tour que sa femme le trompe. Ces fausses apparences maintiennent le suspense jusqu'au bout.⁴⁶ Nous avons constaté que le comique de mots s'apparente parfois au comique de caractère. Celui-ci, à son tour, se trouve souvent lié

⁴⁶ Une pièce comme Amphitryon, il est vrai, contient des passages de même qualité, mais soutenus par un rythme beaucoup plus léger.

au comique de situation: dans les Femmes savantes (V, iii), Philaminte veut marier Henriette à Trissotin, et Chrysale, lui, désire la donner à Clitandre; cette scène a lieu en présence du notaire qui se voit dans l'impossibilité de dresser un contrat puisqu'à chaque question posée, il obtient deux réponses semblables par la forme mais contradictoires par le fond, rappelant les natures opposées de Philaminte et de Chrysale. De même dans le Bourgeois gentilhomme où M. Jourdain se laisse donner des coups de bâton afin d'être couronné "mamamouchi" dans la cérémonie turque, situation grotesque qui dénote un trait de caractère.

Examinons la dernière catégorie: le comique de caractère. Nous nous limiterons à l'exemple du Misanthrope: Alceste se singularise par une espèce de raideur qui se traduit par la difficulté qu'il éprouve à accepter les conditions de la société, c'est-à-dire flatteries, politesse, mondanités. Sa conduite est en parfait désaccord avec son choix dans les affaires de coeur, puisque Célimène symbolise tout ce qu'il abhorre et rejette, au sein même de cette société. L'entêtement d'Alceste à se refuser à accepter certains principes renforce le fossé creusé entre l'apparence et la réalité; il préfère substituer à la réalité, un monde illusoire pour rendre son existence plus viable. C'est ce qu'a taxé Gabriel Brunet de "faux moyens

d'adaptation"⁴⁷--en d'autres termes, le comique viendrait, pour lui, du fait que le personnage comique se voit autre qu'il n'est, se faisant une autre image de la réalité, s'adaptant par conséquent à une fausse image de lui-même qui lui donne satisfaction.

En dehors de ces diverses catégories de comique, nous devons ouvrir une parenthèse pour y insérer le comique de masque qui joue un rôle très important. R. Bray l'a appelé le "jeu de l'antimasque";⁴⁸ pour illustrer ceci, il suffit de prendre Tartuffe où Orgon possède toutes les caractéristiques du masque, c'est-à-dire dévot, infatué de Tartuffe et dupé par ce dernier. A côté de lui, nous trouvons Dorine qui représente l'antimasque, dans le sens où elle affronte le réel et le rend artificiel aux yeux d'Orgon--seul moyen de le ramener à la raison. C'est dans ce jeu du réel et de l'illusion que Molière démontre sa virtuosité. D'après W. G. Moore le masque se définit par les conventions imposées par la société.⁴⁹ C'est ainsi que Sganarelle dans Dom Juan joue avec le masque: vis-à-vis de son maître le voilà masqué, alors que dans la scène avec les paysannes il se démasque afin de les mettre en garde contre la fourberie, l'hypocrisie de Dom Juan, qui, lors de son retour, provoque

⁴⁷Gabriel Brunet, "Le comique de Molière," Mercure de France, 15 jan. 1922, p. 310.

⁴⁸R. Bray, op. cit., p. 210.

⁴⁹W. G. Moore, op. cit., p. 41.

un revirement dans l'attitude du valet--de ce contraste entre l'illusion et la réalité naît le comique. W. G. Moore voit encore dans le masque le symbole de la capacité à cacher la nature profonde qui se résume par la sensualité pour Tartuffe, l'esprit calculateur pour Dom Juan;⁵⁰ en d'autres termes, le masque embrasserait la lutte entre la nature et l'art, l'intelligence et le personnage même. Si nous reprenons Tartuffe d'un peu plus près, nous constatons que le masque tombe à quatre reprises: deux fois en présence d'Orgon et deux fois en présence d'Elmire. Il s'agit de l'Acte III (iii, v.930, 960, 970) où Tartuffe prétend abandonner son habit religieux afin de nous découvrir la valeur intrinsèque de sa nature lorsqu'il s'écrie: "mon sein n'enferme pas un coeur qui soit de pierre" ou encore "Ah, pour être dévot, je n'en suis pas moins homme" et un peu plus loin: "Mais Madame, après tout, je ne suis pas un ange." De ce conflit entre la nature humaine et l'image qu'il veut présenter à son entourage naît le comique; cet effort constant que le personnage fait pour maintenir un certain équilibre, s'il disparaît, déclenche le comique. Plus tard, Tartuffe répète le même geste en se démasquant, faisant preuve d'une certaine maîtrise sur lui-

⁵⁰ W. G. Moore, op. cit., p. 42.

même,⁵¹ à la différence qu'ici il n'est pas poussé par le côté animal, et peut mieux mesurer chaque parole dans le but de désarmer son interlocuteur et d'exercer sur lui un certain pouvoir. Cette franchise forcée nous rapproche du mécanique auquel faisait allusion Bergson. Nous rions, mais d'un rire un peu jaune. Lors de la deuxième rencontre entre Tartuffe et Elmire, avec Orgon sous la table, Tartuffe commet l'imprudencè de se démasquer trop vite, poussé par son désir charnel; son trouble se manifeste par le mélange de mots pieux et laïques.⁵² Il n'hésite pas à mettre la théologie au service de ses intentions peu catholiques. Ce qui nous amuse surtout dans la pièce est le fait que ce qui forme l'entrave à son ultime succès est sa sensualité, sa nature humaine à laquelle il ne peut échapper. Il est clair que le comique de masque s'apparente aux comiques de caractère et de situation.

51

"Chaque instant de ma vie est chargé de souillures;

 Vous fiez-vous, mon frère, à mon extérieur?
 Et, pour tout ce qu'on voit, me croyez-vous meilleur?
 Non, non. Vous vous laissez tromper à l'apparence,
 Et je ne suis rien moins, hélas! que ce qu'on pense.
 Tout le monde me prend pour un homme de bien;
 Mais la vérité pure est que je ne vauz rien."

(III, vi, v.1077, 1095-1100)

52

"Leur miel dans tous mes sens fait couler à longs traits
 Une suavité qu'on ne goûta jamais

 Et mon cœur de vos vœux fait sa béatitude;"

(IV, v, v.1439-40, 1442)

Somme toute, les catégories nombreuses et variées du comique ne sont point aussi distantes les unes des autres, puisqu'elles ont très souvent des bases communes. Ce comique, comme nous avons essayé de le montrer, prend ses racines dans les moyens les plus divers: dans la farce avec ses coups de bâton, soufflets, pitreries, dans des effets verbaux ou de masque, et des situations plaisantes, mais, malgré les traits farcesques, Molière a surtout humanisé les caractères, si bien que ce qui nous frappe, dans son théâtre, est avant tout ce côté humain. Son amour de la vie, il a su le transposer sur scène en exploitant tous les ressorts, frôlant la bouffonnerie pour s'élever à des sphères de la haute comédie où le gros rire franc a fait place à un "rire dans l'âme."

Quelle était l'intention de Molière? Question difficile à éclaircir. S'était-il donné pour but de corriger la société, de réformer les moeurs?⁵³ Nous avons réfuté cette hypothèse au cours de ce chapitre; nous nous permettons donc de conclure que Molière voulait tout simplement faire rire, sans intention didactique. Comment expliquer alors

⁵³ J. P. Sartre, Situations II (Paris, 1948), pp. 140-141. A propos du Bourgeois gentilhomme Sartre, par exemple, voyait dans le rire une "action répressive que la collectivité exerce sur le faible, le malade, l'inadapté," vision fort pessimiste, bien loin de l'atmosphère que Molière désirait créer.

la contemporanéité de ses pièces et de son comique? Comment se fait-il que nous riions encore en allant voir ses pièces, alors que celles de Scarron ou de Cyrano de Bergerac ne nous amusent plus? Peut-être est-ce dû à ce que sa comédie réussit à donner une image de la vie, toute en contradictions, gaie et triste, tragique et bouffonne: comme la vie elle-même. Si Molière continue à nous faire rire, il continue, aussi, à nous faire penser. Malgré une période d'éclipse au XIXe siècle, liée à la politique de l'époque et à ses moeurs,⁵⁴ Molière a fait sa rentrée sous les feux de la rampe depuis le début du XXe siècle. Il s'est produit un renouveau aussi bien autour de sa personne et de son oeuvre que sur son influence sur d'autres auteurs. Les interprétations de son comique sont cependant loin d'être épuisées, le débat est toujours vivant et on risque encore de bien se contredire.

⁵⁴ Molière and the Commonwealth of Letters: Patrimony and Posterity, ed. by Johnson, Neumann & Trail (Jackson: University Press of Mississippi, 1975), p. 133.

Nous devons faire une exception en ce qui concerne Balzac qui a sincèrement aimé Molière et qui a été fortement influencé par le comique moliéresque, comme l'a fort bien montré M. Henri Peyre dans son article intitulé "Stendhal and Balzac as admirers and followers of Molière."

L'HOMME DERRIERE L'OEUVRE

Homme et oeuvre--deux mots-clé qui semblent avoir posé bien des problèmes aux diverses générations face à Molière. Certains critiques les ont jumelés, en y créant une étroite interdépendance, une forte symbiose; d'autres ont choisi l'attitude extrême, les séparant par un abîme infranchissable. et enfin un troisième groupe, plus raisonnable, a adopté une voie médiane, y voyant un terrain d'entente et admettant un mouvement d'échange entre lesdits termes. Ces hypothèses sont d'autant plus difficiles à vérifier que Molière ne nous a laissé ni lettres ni journal intime, si bien que nous en sommes réduits à le voir à travers les commentaires plus ou moins exacts de ses amis ou ennemis. Or, chose paradoxale, malgré la rareté des renseignements authentiques sur sa vie, nous trouvons une énorme bibliographie dans ce domaine, recélant les théories les plus fantaisistes.

Ainsi dès le XVIIe siècle, nous nous voyons submergés par un flot d'historiens et de critiques qui se sont tournés vers Molière, à partir de La Grange, Grimarest et sa fameuse Vie de Molière, à Georges Mongrédien et sa Vie privée de Molière; tout en touchant à l'acteur, au

directeur de troupe, ceux-ci soumettent une biographie romancée, bourrée d'anecdotes. Le XIXe siècle voit s'élaborer une recherche plus poussée, se faisant fort de dépouiller le visage de Molière de tout un tas de légendes, ayant comme base le "subjectivisme"--méthode s'attachant à chercher l'homme dans l'oeuvre, ce qui aboutit encore à une vision plus ou moins erronée de l'auteur, étant donné que le rapport de l'homme à l'oeuvre, par son caractère flou, reste fort complexe. Au XXe siècle, nous attestons la naissance de deux autres courants: l'un s'occupant de l'homme en tant que dramaturge, l'autre exprimant le désir de le réhabiliter à sa juste valeur, c'est-à-dire celle d'homme de théâtre, de comédien, d'acteur et de directeur de troupe; dans les deux cas, notons que l'oeuvre ne s'isole pas de la vie.

Ce que nous nous assignons pour but, ici, est non pas d'apporter une nouvelle interprétation de l'homme derrière l'oeuvre, mais de dresser l'éventail coloré, composé par les divers critiques qui se sont efforcés d'éclaircir le mystère-Molière dont les gestes nous semblent si familiers et qui cependant reste si étranger. Désir de lui attribuer un rôle honorable après les pamphlets outrageants de Boulanger de Chalussay (Elomire Hypocondre, 1670), du comédien Raymond Poisson de l'Hôtel de Bourgogne, dans sa comédie satirique le Baron de la Crasse, et la Fameuse Comédienne, écrit probablement par le comédien Rosimont en 1688. S'agit-il de l'homme privé, de l'homme public, de

l'homme professionnel? Que l'on parte de l'une ou de l'autre donnée, le problème est de savoir si l'on retrouve un aspect de l'homme dans l'oeuvre de Molière et lequel. Où en sommes-nous dans notre connaissance et notre vision de Molière lui-même, sa formation, sa vie publique, sa vie intime, ses amitiés? Il est bien évident que c'est là une tâche fort délicate que de rechercher et de découvrir dans le foisonnement des témoignages légendaires la personnalité de l'homme. On y trouve foule d'interprétations subjectives, arbitraires, incontrôlables et sources éventuelles d'erreurs et de contresens.¹

Tout le monde tombe d'accord sur la date de la naissance de Jean-Baptiste Poquelin qui remonte au 15 janvier 1622, issu d'une famille bourgeoise dans laquelle on trouve, parmi ses ascendants paternels, des marchands tapisseries. A l'âge de dix ans, il perd sa mère, Marie Cressé, qui est remplacée l'année suivante par une certaine Catherine Fleurette; celle-ci meurt à son tour en 1636. On ne sait pas grand'chose sur la famille Poquelin si ce n'est par l'intermédiaire d'actes notariés qui nous révèlent sa richesse due à de longues années de labeur assidu et d'économie. On retrouve Molière, élève au collège de Clermont. Puis il s'engage dans des études de droit et passe par le

¹ Ainsi pour Lafenestre, dans son Molière, 1, "l'homme et l'auteur ne font qu'un dans Molière." Cité par G. Michaut, Les Débuts de Molière à Paris, p. 214.

barreau. Vers 1642 la famille BÉjart apparaît, et avec elle s'ouvre une nouvelle vie pour Jean-Baptiste Poquelin. En 1644 il fonde avec les BÉjart l'"Illustre Théâtre" dont l'existence est brève puisqu'il ferme ses portes en 1645. Molière court, alors, la province et revient à Paris en 1658. Le 20 février 1662, il épouse Armande BÉjart à Saint-Germain-L'Auxerrois, dont il a, en 64, un premier fils Louis suivi, en 65, d'une fille Esprit-Madeleine, puis d'un troisième enfant en 72 qui meurt la même année; le 17 février 73, Molière s'éteint après la quatrième représentation du Malade imaginaire. Il serait vain de retracer plus longuement la vie de Molière. Ce qui nous intéresse ici, ce sont certains détails biographiques, par exemple, le fait que Molière a perdu sa mère très jeune a amené certains critiques à spéculer sur l'absence de mère dans son théâtre remplacée par la belle-mère qui n'a d'ailleurs point une note nécessairement odieuse (voir Tartuffe, bien que celle du Malade imaginaire le soit). Peut-on aller jusqu'à dire que sans cet incident, le théâtre de Molière aurait été différent? Cela n'est, certes, pas un argument suffisant. De même on a voulu voir en son père les traits d'Harpagon, avare, abusif et autoritaire alors qu'il exerçait tout simplement sa fonction de pater familias; s'il avait été un bourreau, il aurait, très certainement, mis davantage d'obstacles à la carrière d'acteur du jeune Molière et il n'aurait pas prêté à son fils une somme fort élevée--ce qui est bien là la preuve de leur

bonne entente.² En ce qui concerne ses fréquentations, on lui attribue l'amitié du prince de Conti--pure légende puisque le prince était de huit ans son cadet; celle de Chapelle, de Bernier, de La Mothe le Vayer, et peut-être aussi de Cyrano de Bergerac. Toujours d'après Grimarest, ils se réunissaient autour de Gassendi pour profiter de ses leçons.³ Par conséquent, si l'on en croit les critiques, Molière, à un âge encore impressionnable, aurait côtoyé ce groupe libertin et philosophe dont il aurait subi les influences bienfaisantes ou néfastes selon que l'interlocuteur est ami ou ennemi de Molière. Cette connaissance de Molière ne s'acquiert pas à la lecture de ses pièces, mais reste la proie incontrôlable des biographes.

Il existe un point sur lequel le mystère n'a pas été éclairci: quels étaient les fameux "quatre amis" dont parle La Fontaine? Jean Demeure, dans son article intitulé "Les Quatre Amis de Psyché"⁴ présente une série de commentaires qui se donnent pour but d'établir l'identité du cercle; il passe par une série de contradictions pour y arriver. On cite les noms de Racine, Boileau, Molière et La Fontaine; Jean Demeure tourne en ridicule les

²R. Jasinski, Molière (Hatier, 1969), p. 11.

³Se reporter au chapitre sur "Molière moraliste" pour vérifier la véracité d'une telle hypothèse.

⁴Jean Demeure, "Les Quatre Amis de Psyché," Mercure de France (15.I.1928), pp. 331-66.

interprétations variées qui fluctuent selon le goût personnel des critiques. Puis ceux-ci se perdent dans leurs démêlés, si bien que la présence de Molière en disparaît même; or, il fallait retrouver Molière et le groupe des "quatre" est enfin reconstitué grâce à un érudit dont le nom reste caché! Notons que cette société se voit interrompue lors de la brouille entre Racine et Molière. De toutes façons, elle reste dans le domaine de la légende, faite de mensonges et de vérités; mystère non éclairci qui ne peut être levé puisqu'il est impossible de construire l'histoire sur des documents falsifiés.

Que savons-nous sur l'homme Molière, sur son physique? Si l'on se fie aux quelques portraits qui ont été légués à la postérité--ceux de Mignard et de Tournières entre autres--et aux commentaires, nous apprenons qu'il "n'était ni trop gras ni trop maigre. . . . Il avait la taille plus grande que petite. . . , le nez gros, la bouche grande, les lèvres épaisses", selon Mlle Poisson. D'après A. Adam, Mlle Poisson a entièrement tort en ce qui concerne la taille de Molière--opinion qu'il fonde d'une part sur les gravures de Brissart de 1682 où Molière apparaît bas sur jambes, avec un cou très court et une tête enfoncée dans les épaules et d'autre part sur les plaisanteries de Le Boulanger de Chalussay.⁵ Si on le décrivait un peu gras

⁵ Antoine Adam, Histoire de la Littérature Française au XVIIe siècle, tome III, p. 224.

jusqu'en 1664, il change bien d'aspect dès cette date; bref, il maigrit, surmené par ses tâches d'acteur, de directeur et d'écrivain, et en 1665 il tombe malade, si bien qu'il doit fermer son théâtre: il s'agit d'une fluxion avec crachement de sang dont il lui restera une mauvaise toux; toutefois l'hiver suivant, il rechute, mais cette fois-ci, c'est très grave, il ne reparaitra sur la scène qu'en juin 1667.

En ce qui concerne les qualités de Molière, les critiques sont d'accord sur ce trait essentiel: sa probité d'esprit.⁶ Il est également connu pour son dévouement, sa bonté, sa générosité; il est aimé et respecté parmi les acteurs. La Grange illustre cet aspect de Molière en ces termes: "Tous les acteurs aimaient M. de Molière leur chef, qui joignait à un mérite et à une capacité extraordinaires une honnêteté et une manière obligeante qui les obligea à lui protester qu'ils vouloient courir sa fortune, et qu'ils ne le quitteroient jamais, quelque proposition qu'on leur fît et quelque avantage qu'ils pussent trouver ailleurs." (On pourrait objecter que la Du Parc et son mari l'ont pourtant bien quitté pour l'Hôtel de Bourgogne.) De même le public s'intéressait beaucoup à lui, dont la santé l'affectait directement, car si Molière était malade, il risquait

⁶ Pierre Brisson, Molière, sa vie dans se oeuvres (Gallimard, 1942), p. 307.

de ne pas pouvoir monter sur les planches. Ainsi Robinet, dans sa lettre du 21 février 1666, traduit une note de satisfaction lors du rétablissement de Molière:

Je vous diray, pour autre Avis,
 Que Molière, le Dieu des Ris

 Tout Paris encor l'idolâtre.

 Dans quelques jours pourra paraître.⁷

Son métier d'acteur, de directeur, sa troupe étaient tout pour lui; jusqu'au dernier jour, il lui est resté fidèle ainsi qu'à son public, malgré les supplications d'Armande qui essayait de le retenir à la maison, vu l'état grave dans lequel il se trouvait et à qui il répondit: "Comment voulez-vous que je fasse? 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" (cité par P. Brisson, op. cit., p. 297). C'est ce travail acharné de directeur de troupe, veillant à la distribution des rôles, à la création des décors, aux répétitions, qui a eu gain de cause et qui a emporté Molière dans la tombe. D'autre part, il avait "une sensibilité très vive et prompte à s'irriter" nous affirme Adam⁸--image créée par Grimarest dans sa Vie

⁷ Cité par Pierre Mèlèse dans Le Théâtre et le Public à Paris sous Louis XIV, 1659-1715 (Droz, 1934), p. 90.

⁸ A. Adam, op. cit., p. 225.

de Molière--de sorte qu'il n'hésitait pas à prendre la plume et à se défendre devant les attaques de ses ennemis. R. Fernandez le voit sans amis, rabattu sur lui-même, mais rejeté sur les femmes de sa société--point de vue trop subjectif se rattachant à la thèse des Romantiques, car ne nous dit-on pas ailleurs que Molière était l'ami de Chapelle, n'avait-il pas l'habitude de s'épancher auprès de celui-ci. On nous le montre, aussi, fort affligé lors de la mort de son vieil ami La Mothe le Vayer en 1672. Si l'on a voulu faire de lui un solitaire, sans ami, rêveur, mélancolique et triste, taciturne, c'est brosser un tableau bien sombre. Pourtant il y a là une pointe de vérité car La Grange et Vivot évoquent, déjà à leur époque, cet aspect triste de Molière, mais leur commentaire se place dans les dernières années de sa vie. D'autres biographes se sont emparés de ce détail afin de montrer que la misanthropie d'Alceste était la sienne, et comme le fait remarquer justement G. Michaut,⁹ "le lecteur finit par ne plus bien savoir si c'est la tragédie supposée de son existence qui nous conduit à l'interprétation tragique de ses comédies ou si c'est l'interprétation tragique de ses comédies qui nous entraîne à supposer la tragédie dans son existence." Dans l'un et l'autre cas, il s'agit de spéculation, bien que certains

⁹G. Michaut, La Jeunesse de Molière, Introduction, p. 14.

faits biographiques, à cette époque, puissent vérifier la première hypothèse. François Mauriac¹⁰ va même jusqu'à affirmer que "Molière est triste, bien plus triste que Pascal, . . . la destinée de Molière tourne au noir; il en extrait du rire pour les autres; mais lui pleure dans la coulisse avant d'y mourir."

Cependant Michaut reste ferme, dans ses convictions, à propos du Misanthrope: Molière est "tout le contraire d'un esprit intransigeant, étroit, buté, comme Alceste."¹¹ P. Aimé Touchard,¹² lui, voit dans le Misanthrope "le journal intime," l'"examen de conscience, où avec ce courage, cette droiture et cet humour, . . . Molière se regarde en spectateur, voit ses souffrances mais aussi ses ridicules." A vrai dire, le Misanthrope est la pièce qui a le plus troublé, même à l'époque de Molière où elle ne fut qu'un demi-succès, car on ne savait si l'on devait y rire ou y pleurer. N'oublions pas qu'elle fut conçue en 1664, après l'interdiction du Tartuffe dont il avait du mal à se remettre; il décida alors d'écrire une pièce de façon réfléchie, non plus sous la pression d'une vie harassante, mais de la

¹⁰ François Mauriac, Trois grands hommes devant Dieu (Editions du Capitole, 1930), pp. 22-23.

¹¹ Gustave Michaut, Les Luittes de Molière, p. 243.

¹² P. A. Touchard, ancien administrateur de la Comédie-Française, dans l'édition de Molière qu'il a préparée pour le Club des Libraires de France, 1960.

mûrir à l'ombre des coulisses. Puis il l'abandonna pour écrire Dom Juan; il l'acheva et la présenta en juin 66. Si l'on en croit René Jasinski,¹³ Molière l'aurait créée à l'époque où Armande se détache de lui; il la voit sollicitée de tous côtés.¹⁴ Ce critique établit ainsi un parallèle entre le début de l'Acte II, i, v.447-52, où Alceste s'abandonne à la colère et cette dure période de la vie de l'auteur. 1665 marque pour lui l'année la plus pénible, tout conspire contre lui; l'interdiction du Tartuffe n'est toujours pas levée malgré son combat acharné, arrêt momentané de Dom Juan, brouille avec Racine; Molière tombe gravement malade. Son ménage va de mal en pis. En août naît Esprit-Madeleine--naissance qui ne rapproche pas les époux.¹⁵ On parle même d'une rupture momentanée aux alentours de 1666; la réconciliation n'aura lieu que beaucoup plus tard en 1672. Pendant cette période, Molière apparaît inquiet, soucieux, irritable, d'humeur instable, et développe même "un goût de la solitude morose"¹⁶--ce qui pousse R.

¹³ René Jasinski, dans son fameux Molière et Le Misanthrope (Nizet, 1970), pp. 114 et sq.

¹⁴ C'est également l'opinion de P. Brisson, op. cit., p. 134.

¹⁵ R. Jasinski se base sur les témoignages de la Fameuse Comédienne et celui de Grimarest qui, s'ils comportent des erreurs, présentent, d'après lui, une part de vérité; les moliéristes dans l'ensemble étant allés trop loin dans leurs négations, dit-il.

¹⁶ Jasinski, op. cit., p. 113.

Jasinski à le taxer de neurasthénique dont il retrace la psychologie chez Alceste. Par conséquent la crise que traverse Molière l'aurait influencé, et toujours d'après R. Jasinski, "on ne saurait concevoir plus étroit accord entre la création littéraire et la vie."¹⁷ Molière s'était-il représenté dans Alceste ou dans Philinte? Pour Jasinski, Alceste et Philinte incarnent deux aspects de sa personnalité. Quant à Brisson, il ne répond pas directement à la question posée, mais considère le Misanthrope comme "un aveu doublé d'un témoignage"¹⁸ --se rattachant par là à l'école subjectiviste.

Toutefois, il serait faux, mal venu et indécent de prétendre que Molière a déversé ses ennuis de ménage dans la pièce. Peut-on aller jusqu'à affirmer, avec plusieurs moliéristes,¹⁹ que les événements de sa vie privée ont engendré certaines pièces? C'est fort probable. Et cette projection de lui-même dans ses pièces, l'a-t-il faite consciemment ou inconsciemment? Pour A. Adam, cela ne semble pas faire l'ombre d'un doute: il s'agit de projections inconscientes--question difficile à percer, bien sûr, étant donné que nous n'avons pas de notes, de journal

¹⁷ Jasinski, op. cit., p. 117.

¹⁸ Brisson, op. cit., p. 179.

¹⁹ Voir A. Adam, op. cit., p. 348; et P. Brisson, op. cit., p. 119.

intimes où Molière se soit épanché ouvertement--domaine de la psychologie aux barrières infranchissables. Nous trouvons la remarque d'Adam peu géniale, car ceci est vrai, dans une certaine mesure, de tout artiste, et ne révèle rien de bien neuf sur le sujet.

Ce groupe, dont font partie Brisson, Adam, Jasinski, ainsi que Fernandez,²⁰ marque profondément une deuxième étape imbue de subjectivisme; il recrée une biographie de Molière en mêlant l'homme à l'oeuvre, tout en faisant une sélection au niveau des sources, rejetant ou retenant tel fait ou telle anecdote suivant sa vraisemblance. Nous venons d'établir que certains faits de la vie de Molière ont déterminé la création du Misanthrope, selon certains biographes appartenant au courant subjectiviste--méthode qui peut être appliquée à l'écriture de Dom Juan et de Tartuffe. Pour Brisson,²¹ Molière pensait déjà à Tartuffe, lorsqu'il dédiait à la reine mère la Critique de l'Ecole des femmes en ces termes: ". . . je me réjouis, dans cette allégresse

²⁰ Celui-ci note également la taciturnité de Molière, son humeur jalouse et inquiète; il croit même distinguer "une vie personnelle, soumise à tous les ressauts du sentiment et de l'humeur, et une sorte de sensibilité professionnelle, . . . qui lui faisait utiliser sa douleur et sa joie" (p. 46); et à la question posée: "peut-on rejoindre l'homme à travers l'oeuvre," il répond affirmativement; dans La Vie de Molière (Paris: Gallimard, 1929), pp. 46-47.

²¹ P. Brisson, op. cit., pp. 112 et sq.

générale, de pouvoir encore avoir l'honneur de divertir VOTRE MAJESTE; Elle, Madame, qui prouve si bien que la véritable dévotion n'est point contraire aux honnêtes divertissements; qui, de ses hautes pensées et de ses importantes occupations descend si humainement dans le plaisir de nos spectacles." Voulait-il se venger des querelles que lui cherchaient les dévots lors de la parution de l'Ecole des femmes?--comme le prétend A. Adam,²² basant son argument sur le fait que les accusations d'impiété se retrouvent dans Zélinde de Donneau de Visé et dans le Portrait du Peintre de Boursault--deux comédies répondant avec virulence à la Critique de l'Ecole des femmes dirigée elle-même contre les critiques de certains malveillants qui avaient "froncé" l'Ecole des femmes. La Critique emporta un vif succès et ne fit que ranimer la querelle. Ces messieurs taxaient Molière de blasphémateur, et tournaient en ridicule l'auteur, l'acteur, attaquant même sa vie privée. Dégouté de ces attaques perfides, Molière se met alors promptement au travail et en quelques jours il joue, en octobre 63, devant le roi, l'Impromptu de Versailles, qui complète la Critique, et où il exprime très ouvertement le désir de préserver sa vie privée en ces termes: "La courtoisie doit avoir des bornes, et il y a des choses qui ne font rire ni les spectateurs, ni celui dont on parle. Je leur abandonne de bon

²²A. Adam, op. cit., p. 305.

coeur 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. . . . 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" (v). Somme toute, il est possible qu'en écrivant Tartuffe, Molière ait voulu se venger de la cabale de l'Ecole des femmes de 1663, où étaient impliqués les dévots; mais était-ce là faire preuve de diplomatie que d'attaquer ces gens ouvertement? Non, sans doute. Peut-être se sentait-il fort de la protection de Louis XIV qui, lors de la représentation de l'Ecole des femmes, l'inscrivit sur la liste des auteurs gratifiés d'une pension royale; malheureusement la cabale était trop puissante, et le roi se laissa influencer ainsi que la reine mère, qui, depuis quelque temps, se complaisait dans une bigoterie extrême. Néanmoins Molière annonce clairement dans son premier Placet qu'il veut décrier les hypocrites et en particulier "toutes les friponneries couvertes de ces faux-monnayeurs en dévotion"--lutte qu'il affirmera également dans Dom Juan et le Misanthrope.²³ Ces deux pièces n'auraient certes pas eu le même ton si Molière avait rencontré moins de difficulté

²³ Où il s'en prend à l'hypocrisie mondaine mêlée d'une touche d'hypocrisie religieuse. Voir III, iv, l'adresse de Célimène à Arsinoé.

à faire représenter son Tartuffe. Notons que les attaques contre les faux dévots n'avaient rien de curieux, ni d'extraordinaire, à l'époque de Molière et que ce sujet avait été utilisé, de nombreuses fois, par d'autres. Alors comment expliquer cette persécution de Molière? Il y avait probablement là une pointe de jalousie à son égard de la part de ses contemporains. Si l'origine de Tartuffe et du Misanthrope peut se retrouver dans les éléments variés de la vie de Molière, il en est de même pour Dom Juan qui "est un accident . . . conçu dans la fièvre d'un double ressentiment conjugal et professionnel."²⁴ Or, à ce stade, nous pouvons nous permettre de souligner qu'expliquer systématiquement l'oeuvre de Molière par sa vie privée paraît quelque peu facile et semble séduisant; ainsi les biographes refont une vie de Molière avec des éléments romancés commentant la succession des pièces. Il est bien évident que Molière n'a pu échapper à sa vie privée et que dans une certaine mesure il existe un rapport entre sa production littéraire et sa vie sentimentale, cela est fort probable et est valable pour n'importe quel écrivain. Mais ce ne devrait pas être le but des biographes. Il est plus intéressant et fascinant de savoir quelle partie de lui-même Molière a déversée dans ses pièces--problème difficile à résoudre car nous n'avons pas assez de renseignements sur l'homme, ses

²⁴Brisson, op. cit., p. 132.

intentions. Savoir si Molière est Alceste ou Philinte, ou si Molière se peint en Arnolphe, voilà la difficulté des biographes. Dans l'Impromptu de Versailles, Molière a bien proclamé que sa vie privée était sacrée et qu'il ne fallait pas y toucher. Il est ferme lorsqu'il dit livrer sa personne non pas d'homme privé, mais d'homme en tant qu'acteur et auteur. Or certains critiques se sont appuyés sur le texte de La Grange pour détruire cet argument et affirmer que Molière s'est livré tout entier dans ses pièces. ". . . On peut dire, nous dit La Grange, qu'il a joué tout le monde, puisqu'il s'y est joué le premier en plusieurs endroits sur des affaires de sa famille et qui regardaient ce qui se passait dans son domestique." R. Bray²⁵ tranche le débat en déclarant que si Molière s'est joué lui-même, ce n'est pas sur des affaires de sa famille, mais dans ses occupations professionnelles.

Ainsi on a spéculé sur les malheurs conjugaux et sur la fidélité d'Armande. Sur leur union courent les bruits les plus curieux. Au juste, qui était-elle? la soeur de Madeleine, sa fille ou bien la fille de Molière? Le XIXe siècle semblait mettre fin à la controverse lorsqu'un nommé Beffara publiait en 1821 l'acte de mariage de Jean-Baptiste Poquelin et d'Armande Grésinde BÉjart, fille de Marie Hervé qui se lisait ainsi:

²⁵Op. cit., p. 187.

Du Lundi vingtième, Jean-Baptiste Poquelin, fils de Jean Poquelin et de feu Marie Cresé d'une part, et Armande Grésinde Beiard, fille de feu Joseph Beiard et de Marie Hervé d'autre part; tous deux de cette paroisse, vis-à-vis le Palais-Royal, fiancés et mariés tout ensemble par permission de M. Comtes, doyen de Notre-Dame et grand-vicaire de Monseigneur le cardinal de Retz archevêque de Paris, en présence de Jean Poquelin, père du marié, et de André Boudet, beau-frère dudit marié, et de ladite dame Hervé, mère de la mariée et Louis Beiard et Magdeleine Beiard, frère et soeur de ladite mariée, avec dispense de deux bans.²⁶

Mais comme le fait remarquer justement A. Adam,²⁷ tous ces actes ne font figurer que la vérité officielle adoptée par la famille et n'apportent pas une solution bien arrêtée au problème posé. Cependant on trouve aussi à la date du 10 mars 1643 un acte de renonciation de Marie Hervé à la succession de son mari "au nom et comme tutrice de Joseph, Madeleine, Geneviève, Louis et une petite non baptisée"; certains critiques se sont rués sur ce document pour soutenir leur thèse et montrer qu'il s'agissait là d'Armande. Ceci est fort possible mais le débat n'en est pas clos pour autant. Les adversaires ont démontré que rien ne nous dit que la "petite non baptisée" ne fut pas, en fait, la fille de Madeleine recueillie par les parents! Pour G. Michaut, Armande est la fille de Marie Hervé, donnée en mariage à

²⁶ Publié par Beffara, Dissertation sur J. B. Poquelin de Molière, 1821, p. 7; cité par G. Michaut, Les Débuts de Molière à Paris, p. 149.

²⁷ Op. cit., p. 230.

Molière le 20 février 1662, basant ses affirmations sur deux pièces officielles: le contrat et l'acte de mariage.²⁸ Pierre Brisson,²⁹ lui, suppose qu'Armande, la petite "Menou" est fille de Madeleine et du comte de Modène, qui serait née au moment où Molière annonçait sa décision de se faire comédien--hypothèse lancée par Grimarest, alors que l'auteur anonyme de la Fameuse Comédienne laisse entendre que Molière pourrait bien être son père. A l'heure actuelle, l'idée d'un Molière incestueux a été abandonnée par les critiques, peut-être par respect. De toutes façons, si cela avait été le cas, Louis XIV, lui aurait-il fait la faveur d'être parrain de son premier né? Cela paraît peu probable. Le roi s'est montré indifférent à la réception d'un placet de la main de Montfleury, à la fin de 1663, accusant Molière d'avoir épousé la fille de sa maîtresse, insinuant par là une forme d'inceste. Par conséquent, fille ou soeur de Madeleine, la question reste sans réponse définitive, vu le manque de documents précis.

Quelles données avons-nous sur le mariage de Molière? A en croire Grimarest, Madeleine jalouse aurait voulu contrecarrer cette passion qu'elle témoignait contre son gré et "voyant que Molière avait de l'amour pour Armande et que cet amour prenait le chemin du mariage, elle

²⁹Op. cit., pp 29 et 151.

s'efforça de traverser un dessein qui contrariait ses vues; car elle aimait mieux être l'amie de Molière que sa belle-mère. . . . Cependant, la jeune fille se détermina un matin de s'aller jeter dans l'appartement de Molière, fortement résolue de n'en point sortir qu'il ne l'eût reconnue pour sa femme, ce qu'il fut contraint de faire." Par contre, le pamphlet de la Fameuse Comédienne prétend que Madeleine voulait à tout prix le mariage pour éloigner la De Brie qui "lutta de toutes ses forces jusqu'au moment où il ne fut plus possible d'enchaîner la liberté de Molière" et pour garder son influence auprès de Molière. Brisson³⁰ rejoint l'hypothèse de Grimarest, affirmant qu'Armande voulait le mariage. Molière fut-il heureux en ménage? On a dit qu'elle était fort coquette et que le seul homme à qui elle résista vraiment fut son mari. La critique biographique s'est appuyée sur deux dialogues; le premier dévoile les plaintes de Molière à deux de ses amis, Rohault et Mignard, s'exprimant de la sorte: "Je suis le plus malheureux de tous les hommes . . . Elle a de l'enjouement, de l'esprit; elle est sensible au plaisir de le faire valoir; tout cela m'ombrage malgré moi, . . . 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. . . . Mais ma femme . . . occupée

³⁰Op. cit., p. 158.

seulement du désir de plaire en général . . . rit de ma faiblesse."³¹ Le deuxième nous fournit des confidences faites à Chappelle: "combien on est peu maître de soi-même quand l'amour a pris sur nous un certain ascendant que le tempérament lui donne . . . et si vous saviez ce que je souffre, vous auriez pitié de moi."³² Armande nous est décrite comme étant frivole; grisée par le succès, lors des Plaisirs de l'île enchantée, donnée à Versailles, elle perd un peu la tête; c'est le début, pour elle, d'une série d'aventures. Sollicitée, elle résiste mal, passe dans les bras de tous ces galants, et peu à peu elle deviendra une étrangère aux côtés de Molière, si bien que ce dernier souffrant de son attitude, se plonge dans son travail et cherche des consolations auprès de la De Brie; il s'attache au petit Baron, qui deviendra l'amant d'Armande. Ce n'est que vers la fin de sa vie que Molière retrouvera une accalmie temporaire.³³ A propos de Baron, nous savons que Molière le recueille à l'âge de treize ans en 1666 et qu'il occupe une place importante dans la famille, si bien qu'Armande éprouve une grande amertume envers Molière; celui-ci, par contre, trouve un certain réconfort dans cette nouvelle présence.

³¹Voir Grimarest.

³²Voir la Fameuse Comédienne.

³³P. Brisson donne également des détails romancés sur la conduite d'Armande et perd un peu de vue les faits pour tomber dans l'anecdote. Op. cit., pp. 164 et sq.

Par la suite, Baron s'en ira, vexé après avoir été giflé par Armande. On le retrouve néanmoins, vers Pâques de l'année 1670, chez Molière qui ressent une joie immense à cette occasion et retrouve sa gaîté. Ceci nous permet d'affirmer que Baron semble avoir eu une influence bénéfique sur Molière. Leur relation était-elle basée sur l'amitié seule ou pouvait-elle traduire des traces d'homosexualité? Il est difficile et délicat de trancher la question. Cette critique s'est imaginé que ces confidences, Molière les avait faites dans son théâtre.³⁴ En particulier, dans l'Ecole des femmes où Arnolphe beaucoup plus âgé qu'Agnès fait penser à la situation de Molière, homme d'une quarantaine d'années, marié à une jeune fille de vingt ans sa cadette. Or Molière venait d'épouser Armande lorsque la première représentation eut lieu. Toutefois, à cette époque il n'y avait aucun signe de désaccord dans le ménage. De plus, le couple Arnolphe-Agnès ne ressemble guère à celui de Molière-Armande dans leurs rapports. Molière étant acteur, avec tout ce que cela traduit sur le plan liberté de moeurs, a, certes, dû agir différemment envers sa femme qu'Arnolphe ne le fait envers Agnès. Notons

³⁴ Voir Abel Lefranc, Revue des Cours et Conférences (1907-08), I, 441, entre autres--de même Jasinski, op. cit., p. 64, montre que Molière a souffert, qu'il était faible dans les questions de coeur et que l'adversité, la crise par laquelle il passait, l'ont poussé à concevoir le Misanthrope.

également que si Molière jouait Arnolphe, Agnès était jouée par la De Brie, par conséquent le rôle n'était point destiné à Armande. Jasinski y lit pourtant une certaine forme d'angoisse,³⁵ bien qu'il admette avec G. Michaut que si Molière exploite le thème de l'infidélité c'est parce que sûr de lui, il peut se permettre de plaisanter. De plus, "il faut beaucoup d'imagination pour déceler dans son oeuvre l'obsession de l'infidélité conjugale."³⁶ On a aussi fait remarquer que le Mariage forcé--joué pour la première fois, le 23 janvier 1664 devant le roi--contenait des allusions à sa vie privée: la question de la disproportion d'âge dans le mariage qu'il traite dans une pièce antérieure l'Ecole des maris. Dans celle-ci Molière justifie la différence d'âge, alors que dans celle-là il lui donne un ton négatif. Peut-on en déduire que Molière avait changé d'opinion depuis son mariage, puisque si l'on tient compte de la chronologie des pièces, l'une fut créée avant et l'autre après ses noces? Traduisait-il ses préoccupations? Fallait-il y lire un sens caché concordant "avec la passion très vive qu'il éprouvait à ce moment pour Armande, et d'autre part, l'hésitation qui accompagnait ses projets de mariage."³⁷ G. Michaut note, fort

³⁵ Op. cit., p. 60.

³⁶ R. Bray, op. cit., p. 143.

³⁷ A. Lefranc, Revue des Cours et Conférences (1907-08), I, 107.

à propos, que nous n'en savons rien et rejette par conséquent les spéculations d'Abel Lefranc, n'y voyant point de "sens caché."³⁸ On a également relevé le thème du cocuage dans son oeuvre--éléments que les contemporains de Molière ont utilisé dans leurs attaques personnelles en montrant un Molière cocu, victime de la coquetterie féminine--et que certains biographes ont repris comme source véridique. Grave erreur que celle de mêler la médisance aux faits biographiques. Si Molière s'intéressait au mariage et au cocuage, bien avant d'épouser Armande d'ailleurs, ce n'était pas par désir de se confesser, de vider son coeur, mais parce qu'il s'agissait là de sujets qui se prêtaient à amuser, et à divertir le public de son époque.

Molière a toujours montré un vif intérêt pour la médecine: elle apparaît comme thème principal dans cinq pièces, en particulier dans l'Amour médecin, ce qui amena Grimarest à prétendre qu'il s'agissait d'une vengeance. En effet, Molière, logeant chez un médecin qui voulait augmenter son loyer, contre son gré, se trouva congédié. La femme du médecin, un soir où elle assistait à une représentation d'une pièce de Molière, fut à son tour expulsée sur la demande d'Armande. Ce n'est que pure légende affirment G. Michaut³⁹

³⁸ Les Débuts de Molière à Paris, p. 129.

³⁹ G. Michaut, Les Luittes de Molière, p. 198.

et Brisson, la preuve étant fournie par les baux qu'avaient retrouvés Taschereau et Loiseleur. Cependant si l'on en croit J. Girard dans son Molière et L. H. Daquin (1948), Molière avait bien loué un appartement dans un immeuble du médecin Daquin en septembre 1661 et en mai 1664 il avait pris une sous-location dans un autre immeuble dudit médecin, évitant une expulsion au prix d'un loyer plus élevé. Finalement Molière aurait dû chercher ailleurs, après un conflit, alors qu'Armande attendait la naissance d'Esprit-Madeleine. Il semble bien y avoir là une raison suffisante et légitime d'en vouloir aux médecins, d'après Girard. En plus d'un grief personnel, on a voulu y voir des traces de naturalisme --restes de ses fréquentations avec Chapelle, La Mothe le Vayer.⁴⁰ Or, le fait est que l'attaque contre les médecins était un thème à la mode (voir le Mariage de rien de Montfleury), donc il n'y a rien de bien extraordinaire à ce que Molière ait satirisé la médecine. Il est certain qu'il se moque de l'ignorance et du pédantisme des médecins dans cinq pièces--le Médecin volant, l'Amour médecin, le Médecin malgré lui, Monsieur de Pourceaugnac et le Malade imaginaire --mais surtout dans le but de faire rire. Il n'y a pas d'acerbité dans les brocards qu'il lance, bien que le Malade imaginaire ait un ton plus grave, et ceci peut s'expliquer de la sorte: surmené par ses lourdes activités,

⁴⁰Voir Brunetière, mais aussi P. Mesnard, Notice, 329--cité par G. Michaut, Les Luites de Molière, p. 198.

harassé par sa toux qui ne s'améliorait pas, découragé par sa santé qui se détériorait de plus en plus, il était peut-être agacé par ces médecins incapables d'alléger ses souffrances. Il se sentait las de mener cette lutte perpétuelle, abandonné par le roi dont les faveurs allaient maintenant à Lully, aussi s'en est-il pris à ces médecins qu'il avait vus de très près et dont il avait pu étudier les ridicules. On a même dit que la hantise de la mort chez Argan traduisait celle de Molière, qui présentait peut-être sa propre fin.

Somme toute, dans les études consacrées à Molière, depuis le début du siècle, nous avons constaté que, bien que l'on ait fait un effort pour percer, définir l'homme derrière l'oeuvre, cela n'a pas eu lieu sans une certaine dose de subjectivisme, auquel se rattache le groupe⁴¹ Fernandez, Brisson et Jasinski, pour ne citer que les principaux. Antérieurement à cette école, nous trouvons G. Michaut, à qui nous nous devons d'attribuer une place spéciale. Celui-ci réfute violemment la thèse subjectiviste--héritage des Romantiques;

⁴¹Rappelons que R. Fernandez, dans son étude pénétrante, découvre Molière partout dans ses pièces et que Brisson établit un rapport direct entre l'homme et l'oeuvre, y voit une influence de ses relations avec ses amis ou ennemis, bref sa vie d'homme, ses tourments pénétrant sa vie d'auteur. Ce dernier souhaite recréer l'homme dans son étude, tout en étant conscient que son ouvrage n'offre pas la solution idéale à tous les problèmes et aux questions posées; son désir étant de présenter une reconstitution humaine, ce qu'il fait fort bien mais au prix d'énormes spéculations.

il part du principe qu'on ne sait rien de la vie intime d'Armande et de Molière. Il ne donne aucune valeur aux affirmations de Grimarest, ni à celles de la Fameuse Comédienne, et il arrive à rejeter toutes les spéculations faites sur et autour du personnage Molière, de sorte qu'il dépouille la biographie de Molière et la réduit à des faits établis, des dates historiques. On peut lui reprocher, peut-être, sa sécheresse, son manque d'imagination; cependant son étude marque un tournant notoire car elle fait table rase de tout ce sentimentalisme et des détails encombrants qui ne faisaient que perpétuer la légende--étude nécessaire dans un sens puisqu'elle permet de repartir à zéro et ouvre la voie à de nouvelles interprétations biographiques. En effet, après cette phase d'austérité, les biographes vont, à nouveau, se pencher sur l'homme et essayer de le pénétrer en donnant une version plus humaine, bien que subjective parfois, sans retomber, toutefois, dans une effusion sentimentale. Il existe un troisième groupe dont font partie W. G. Moore et R. Bray. Celui-là se rapproche de G. Michaut lorsqu'il affirme que l'on a tort de commencer par l'homme Molière qui reste bien fumeux, et qu'il vaut mieux attaquer son oeuvre.⁴² Celui-ci s'éloigne de l'attitude intellectualiste et admet que l'oeuvre ne peut

⁴²W. G. Moore, Molière, A New Criticism (Oxford: Clarendon Press, 1949), p. 135.

s'isoler de la vie, mais là où il se sépare du courant subjectiviste, c'est sur la définition qu'il donne du mot vie. Vie, pour lui, n'est pas synonyme de vie privée, mais de vie professionnelle. Il illustre cela en soutenant que pour comprendre comment le Misanthrope a été composé, il importe moins de savoir que Molière était taciturne, que de connaître le nombre et la qualité des actrices.⁴³ Par conséquent, il sépare la vie privée de la vie professionnelle et c'est en cela qu'il amène du nouveau, car jusqu'alors les critiques n'avaient point fait cette distinction importante qui ouvre des horizons nouveaux.

Ainsi la critique a franchi un pas: son oeuvre n'est plus une pure confession, ni l'épanchement de ses problèmes intimes, mais elle est vue en tant que production théâtrale dont on fait ressortir le côté esthétique. Il importe moins de savoir qui Molière a voulu dépeindre, que d'y voir le produit de son imagination car "c'est rabaisser le talent de Molière, . . . son don de création, que de le supposer aussi incapable de sortir de lui-même, incapable de faire vivre par les seules forces de son imagination des êtres différents de lui."⁴⁴ L'image de Molière nous étant présentée à travers les critiques, il nous est difficile de

⁴³René Bray, Molière, homme de théâtre (Mercure de France, 1954), p. 18.

⁴⁴G. Michaut, Les Débuts de Molière à Paris, p. 217.

faire la part des choses, de séparer l'objectif du subjectif.⁴⁵ Le mystère-Molière subsistera donc puisqu'il existe de graves lacunes auxquelles il ne nous est guère permis de remédier, vu l'absence de documents et de lettres autographes, de sorte que l'on a abouti à d'extravagantes hypothèses à son égard--par exemple Poulaille attribuait à Corneille l'oeuvre de Molière! Ce qui pourrait être plausible étant donné que leurs pièces ont été composées à des époques différentes. Toutefois Psyché détrompe cette hypothèse.

Si nous avons noté une évolution dans l'image que les critiques ont présentée de Molière, celui-ci est et restera soumis à une spéculation plus ou moins constante; même dans le désir de reléguer au second plan sa vie privée et de se concentrer sur l'homme de théâtre, il s'avère difficile de trouver un consensus. Bien que cette critique soit controversée, on trouve à l'heure actuelle du respect pour lui. Au XVIIe siècle on le respectait déjà. Il était aimé et cet amour transparait dans la très forte émotion

⁴⁵Le seul moment où l'on puisse exercer un certain contrôle sur cette critique est en la confrontant avec les pièces où Molière a manifesté ouvertement ses sentiments--en particulier dans la Critique de l'Ecole des femmes et l'Impromptu de Versailles. Peut-on y inclure marquis, prudes et précieuses, comme le fait P. Mèlèse, p. 356? Non, nous ne le pensons pas. Ne serait-ce pas plutôt des sujets que Molière a choisis parce que plus aptes à faire rire? N'oublions pas qu'il devait plaire non seulement au roi, à la cour, aux femmes mais aussi au parterre dont dépendait le succès de telle ou telle pièce.

qui éclata à l'annonce de sa mort, bien que la Gazette ne soufflât mot de sa disparition, alors qu'elle mentionnait celle de Corneille et de Racine, peut-être par crainte de déplaire au roi dont les faveurs allaient maintenant à Lully. On reconnaissait déjà, en lui, l'unicité de son personnage; Bussy-Rabutin écrivait au P. Rapin: "de nos jours nous ne verrons personne prendre sa place, et peut-être, le siècle suivant, n'en viendra-t-il pas un de sa façon."⁴⁶ Admiration d'autant plus profonde que Molière "estoit obligé d'assujettir son génie à des sujets qu'on luy prescrivoit, et de travailler avec une très grande précipitation, soit par les ordres du Roy, soit par la nécessité des affaires de la Troupe."⁴⁷

⁴⁶ Ed. Lalanne, t. II, p. 225--cité par P. Mèlèse, op. cit., p. 94.

⁴⁷ Préface à l'édition de ses Oeuvres de 1682, p. 10. La Grange.

CONCLUSION

Dans les pages précédentes, nous avons essayé de dresser le bilan de la critique des cinquante dernières années. La question que nous devons nous poser, au terme de cette étude, est la suivante: Molière a-t-il grandi à nos yeux? Si nous ne pouvons nier le fait que chaque génération a voulu y projeter ses angoisses, ses préoccupations, ses goûts au point de déformer les intentions de Molière, nous devons admettre par ailleurs que la vision du théâtre moliéresque s'est élargie et enrichie.

En effet, l'apport de cette critique est loin d'être négligeable: elle s'est faite moins biographique que jadis, moins superficielle, ne se contentant pas de résumer les pièces, ni de retrouver l'homme Molière dans son oeuvre, mais considérant avant tout Molière comme comique, c'est-à-dire orientant tout (thèmes, intrigues, style) vers son but: faire rire sans rien de mécanique, sans trop de procédés et de jeux de mots, mais en conservant le naturel et la spontanéité de la vie. Elle a mis l'accent sur Molière acteur, directeur de troupe, homme de théâtre--c'est le cas de Moore et Bray, en particulier--et moins sur un Molière livresque ou conçu comme un auteur à lire dans les classes. En

insistant sur ces aspects, nous avons pu d'autant mieux apprécier le caractère unique de l'auteur qui était fort différent des écrivains de son époque tels que Racine et Corneille.

Nous ne pouvons donc démentir une évolution dans la critique et l'histoire littéraires qui voyaient dans une pièce de théâtre un texte écrit devenant, à l'heure actuelle, un texte représenté. Une autre acquisition du XXe siècle est d'avoir envisagé le XVIIe siècle du point de vue social,¹ car peut-être, il est vrai que Molière est le seul avec La Bruyère à avoir fait une critique sociale dans son théâtre. Si tout paraît avoir été dit, n'y a-t-il pas cependant une nouvelle direction à prendre? Il semble que les structuralistes ne se soient guère penchés sur Molière; est-ce parce que le texte moliéresque ne s'y prête pas aussi bien que le récit narratif? Ceci serait à approfondir. La critique à tendance sociologique reste un domaine encore relativement vierge, malgré les quelques études faites là-dessus.

Dans l'ensemble on peut affirmer que les commentaires ont fait preuve d'une grande sensibilité et ingéniosité, et ont ainsi rouvert la voie à toute une série de polémiques,

¹Voir le livre cité de Mandrou; Ralph Albanese Jr., "Le Dynamisme de la peur chez Molière: une analyse socio-culturelle de Dom Juan, Tartuffe et l'Ecole des Femmes," Romance Monographs Inc., no. 19, 1976.

de débats qui traduisent un Molière toujours vivant. Bien que l'on ait écrit beaucoup sur son oeuvre, elle a encore quelque chose à nous dire.

BIBLIOGRAPHIE

- Adam, Antoine. Histoire de la Littérature Française au XVIIe siècle. tome II et III. Ed. Mondiales, 1962.
- Albanese, Ralph Jr. "Le Dynamisme de la peur chez Molière: une analyse socio-culturelle de Dom Juan, Tartuffe et l'Ecole des Femmes." Romance Monographs Inc., no. 19, 1976.
- Angué, Fernand, éd. Molière, Les Femmes Savantes. Bordas, 1965.
- Arnavon, Jacques. Le Don Juan de Molière. Copenhage, 1947.
- _____. Molière, notre contemporain. Edition de France, 1929.
- _____. Morale de Molière. Editions Universelles, 1945.
- _____. Notes sur l'interprétation de Molière. Plon, 1923.
- Audiberti, Jacques. Les Grands Dramaturges, Molière. L'Arche, 1954.
- Auerbach, Eric. Mimesis. Princeton: Princeton University Press, 1953.
- _____. Scenes from the Drama of European Literature. New York: Meridian Books, Inc., 1959.
- Baudelaire, Charles. Curiosités Esthétiques. Paris: NRF, 1923.
- Baumal, Francis. Tartuffe et ses avatars. Nourry, 1925.
- _____. Le Féminisme au temps de Molière. Paris: La Renaissance du Livre, 1924.
- _____. Molière, auteur précieux. Paris: La Renaissance du Livre, 1924.

- Bénichou, Paul. Morales du grand siècle. Gallimard, 1948.
- Bergson, Henri. Le Rire, Essai sur la signification du comique. Paris: Alcan, 1925.
- Borgerhoff, Elbert Benton. The Freedom of French Classicism. Princeton, 1950.
- Bray, René. La Préciosité et les Précieux de Thibaut de Champagne à Jean Giraudoux. Paris: Albin Michel, 1948.
- _____. Molière, homme de théâtre. Mercure de France, 1954.
- Brisson, Pierre. Molière, sa vie dans ses oeuvres. Gallimard, 1942.
- Brody, Jules. "Don Juan and Le Misanthrope, or the esthetics of individualism in Molière." PMLA, May 1969, pp. 559-576.
- Brun, Jean. L'Epicurisme. P.U.F., 1966.
- Brunet, Gabriel. "Le comique de Molière." Mercur de France, 15 jan. 1922, pp. 239-320.
- Brunetière, Ferdinand. Les Epoques du théâtre français. Paris, 1891.
- _____. Etudes critiques sur l'histoire de la Littérature Française 4e série. Paris: Hachette, 1891.
- _____. Histoire de la Littérature Française Classique. Paris, 1912.
- Busson, Henri. La Religion des classiques. P.U.F., 1948.
- Butler, Philip F. "Tartuffe et la direction spirituelle au XVIIe siècle." Modern miscellany presented to Eugène Vinaver. Manchester, 1969.
- Cabeen, D. and J. Brody, eds. A Critical Bibliography of French Literature. Vol. III. Syracuse: Syracuse University Press, 1961.
- Cairncross, John. Molière, bourgeois et libertin. Nizet, 1963.
- _____. New Light on Molière. Droz, 1956.

- Camus, Albert. Le Mythe de Sisyphe. Gallimard, 1943.
- Cioranescu, A. Bibliographie de la Littérature Française du dix-septième siècle. Vol. 2. C.N.R.S., 1966.
- Demeure, Jean. "Les Quatre Amis de Psyché." Mercure de France, 15-I-1928, pp. 331-366.
- Déon, Michel. "Postérité de Don Juan." La Table Ronde, novembre 1957, pp. 167-168.
- Descotes, Maurice. Les Grands Rôles du théâtre de Molière. Paris: P.U.F., 1960.
- _____. Molière et sa fortune littéraire. Bordeaux: Guy Ducros, 1970.
- Desmoulins, Camille. Le Vieux Cordelier. Ed. complète et critique par Henri Calvet. Armand Colin, 1936.
- Doolittle, James. "The Humanity of Molière's Don Juan." PMLA, June 1953, pp. 509-534.
- Doubrovsky, Serge. "Arnolphe ou la chute du héros." Mercure de France, no. 1177, sept. 1961, pp. 111-118.
- Fabre, Emile. Notre Molière. Albin Michel, 1951.
- Fabre, Lucien. Le Rire et les Rieurs. Paris, 1929.
- Faguet, Emile. En lisant Molière. Paris: Hachette, 1914.
- _____. Propos de théâtre. Paris: Société française d'imprimerie et de librairie, 1903.
- Favart. Annette et Lubin. Paris: Duchesne, 1772.
- Fellows, Otis. French Opinion of Molière 1800-1850. Providence: Brown University Press, 1937.
- Fernandez, Ramon. La Vie de Molière. Paris: NRF, 1929.
- Foucault, Michel. Histoire de la Sexualité. Vol. I: La Volonté de savoir. Gallimard, 1976.
- Garapon, Robert. "Sur les dernières comédies de Molière." L'Information Littéraire, Xe année, 1958, pp. 1-7.
- Gendarme de Bévoitte, Georges. La Légende de Don Juan. Paris: Hachette, 1911.

- Goldschmidt, Georges-Arthur. Molière ou la liberté mise à nu. Julliard, 1973.
- Gossman, Lionel. Men and Masks, A Study of Molière. Baltimore: the Johns Hopkins Press, 1963.
- Goubert, Pierre. Louis XIV et vingt millions de Français. Fayard, 1966.
- Gouhier, Henri. "Le Cas Gassendi." Revue Philosophique, Jan.-Mars 1944, pp. 56-60.
- _____. "L'inhumain Don Juan." La Table Ronde, nov. 1957, pp. 67-73.
- _____. Le Théâtre et l'Existence. Paris: Aubier, 1952.
- Guicharnaud, Jacques. Molière, une aventure théâtrale. Gallimard, 1963.
- Gutwirth, Marcel. Molière ou l'invention comique. Minard, 1966.
- Hall, Gaston. Molière, Les Femmes Savantes. Oxford University Press, 1974.
- Hartle, Robert W., ed. Molière, Tartuffe. The Library of Liberal Arts, The Bobbs-Merrill Company Inc., 1965.
- Horville, Robert. Dom Juan de Molière, une dramaturgie de rupture. Larousse, 1972.
- Howarth, W. D. "La Catharsis dans la comédie française classique." Revue des Sciences Humaines, 1973, pp. 521-529.
- Jacob, Max. La Défense de Tartufe. Gallimard, 1964.
- Janet, Paul. "La Philosophie dans les comédies de Molière." Extrait de la Revue politique et littéraire, 26 octobre 1872, p. 47.
- Jasinski, René. Molière. Hatier, 1969.
- _____. Molière et Le Misanthrope. Nizet, 1970.
- Jean Jouve, Pierre. Le Don Juan de Mozart. Fribourg: Egloff, 1942.

- Johnson, Neumann & Trail, eds. Molière and the Commonwealth of Letters: Patrimony and Posterity. Jackson: University Press of Mississippi, 1975.
- Jouvet, Louis. Molière et la Comédie Classique. Gallimard, 1965.
- _____. "Molière." Conferencia, 1er sept. 1937.
- _____. "Pourquoi j'ai monté Tartuffe." Conferencia, 57, nov. 1950, pp. 27-38.
- _____. Témoignages sur le théâtre. Flammarion, 1952.
- Jurgens, M. and Maxfield-Miller, E. Cent Ans de recherches sur Molière, sur sa famille et sur les comédiens de sa troupe. Archives Nationales, 1963.
- Klapp, Otto. Bibliographie der französischen Literaturwissenschaft. Frankfurt am Main: Klostermann, 1954.
- Knapp, Bettina L. Louis Jouvet. New York, 1957.
- La Bruyère. Les Caractères. Ed. illustrée, 1962.
- La Fontaine. Oeuvres complètes, éd. Groos et Schiffrin. Tome I. Gallimard, 1954.
- Lanson, Gustave. "Molière et la farce." Revue de Paris, 1er mai 1901, pp. 129-153.
- Larroumet, Gustave. La Comédie de Molière, l'auteur et le milieu. Paris, 1893.
- Lathuillière, R. La préciosité, étude historique et linguistique. Droz, 1966.
- Ledoux, Fernand. Le Tartuffe ou l'Imposteur de Molière. Paris: Seuil, 1953.
- Lefèbvre, Henri. Descartes. Ed. hier et aujourd'hui, 1947.
- _____. Pascal. Collection Pensées, Ed. Nagel, 1949.
- Lefranc, Abel. Rabelais, Etudes sur Gargantua, Pantagruel, Le Tiers Livre. Albin Michel, 1953.
- _____. "Cours sur Molière et le théâtre au XVIIe siècle." Revue des Cours et Conférences, 1907-08, I.

- Le Gall, A. "Don Juan n'est pas l'homme." La Table Ronde, novembre 1957, pp. 138-143.
- Lemaîtres, Jules, Impressions de théâtre. IVE série. Paris, 1890.
- Marceau, Félicien. Casanova ou l'anti-Don Juan. Presses de la Cité, 1948.
- Maulnier, Thierry. "Le Dom Juan de Molière et le nôtre." Figaro Littéraire, 21 février 1948.
- Mauriac, François. Trois grands hommes devant Dieu. Editions du Capitole, 1930.
- _____. Figaro Littéraire, février 1958.
- Mauron, Charles. Des Métamorphoses obsédantes au mythe personnel. Paris: Corti, 1962.
- Mélèse, Pierre. Le Théâtre et le Public à Paris sous Louis XIV, 1659-1715. Droz, 1934.
- Mesnard, Paul. Notice bibliographique sur Molière. Hachette, 1889.
- Méthivier, Hubert. Le Siècle de Louis XIV. P.U.F., 1971
- Michaut, Gustave. Les Débuts de Molière à Paris. Genève: Slatkine, rpt. 1968.
- _____. La Jeunesse de Molière. Genève: Slatkine, rpt. 1968.
- _____. Les Lutttes de Molière. Genève: Slatkine, rpt. 1968.
- Mignon, Maurice, éd. Molière. Rome: Edit. de la Nouvelle Revue Italienne, 1931.
- Molière, Oeuvres complètes, éd. Georges Couton. 2 volumes. Gallimard, 1971.
- Molière, Oeuvres complètes, éd. Maurice Rat. 2 volumes. Gallimard, 1956.
- Mongrédien, Georges. Recueil des textes et des documents du XVIIe siècle relatifs à Molière. 2 volumes. C.N.R.S., 1964.

- Moore, Will G. "Tartuffe and the Comic Principle in Molière." Modern Language Review, vol. XLIII, jan. 1948, no. 1, pp. 47-53.
- _____. Molière, A New Criticism. Oxford: Clarendon Press, 1949.
- _____. "Molière's theory of comedy." L'Esprit Créateur, vol. VI, no. 3, Fall 1966, pp. 137-144.
- Morel, Jacques. "A propos de la 'scène du pauvre' dans Dom Juan." Revue d'Histoire Littéraire de la France, sept.-déc. 1972, 72e année, pp. 939-944.
- Mornet, Daniel. Histoire de la Littérature Française Classique: 1600-1700. Paris: Armand Colin, 1942.
- _____. Molière. Boivin, 1943.
- Mullins, Marjorie. La famille au 17e siècle d'après le théâtre de Molière. Toulouse, 1927.
- Orwen, Gifford P. "Tartuffe Reconsidered." French Review, 41, 1967/68, pp. 611-617.
- Palau, Joseph. "Idées pour un Don Juan." La Table Ronde, nov. 1957, pp. 128-133.
- Pastourel, Léonce. "La Philosophie de Molière." Lettres I, Paris, 1er février 1922, pp. 205-212.
- Pholien, Georges. "Une défense du Tartuffe." Marche Romane, 17 (1967), pp. 179-196.
- Picard, Raymond. Mélanges d'Histoire Littéraire (XVIe-XVIIe siècle), offerts à Raymond Lebègue. Paris: Nizet, 1969, pp. 227-239.
- _____. "Molière comique ou tragique? Le cas d'Arnolphe." Revue d'Histoire Littéraire de la France, 72e année, sept.-déc. 1972, pp. 769-785.
- Poirot-Delpech, B. Le Monde, 11 mars 1964.
- Pontas. Dictionnaire de Cas de conscience. 3 vol. in fo, t.1. Paris: Josse, 1734.
- Poulaille, Henry. Tartuffe: version primitive reconstituée et attribuée à Corneille. Paris: Amiot-Dupont, 1951.
- Poulet, Georges. Etudes sur le temps humain. Plon, 1950.

- Poulet-Malassis, Paul-Emmanuel. Molière jugé par ses contemporains. Paris: Lisioux, 1877.
- Reynier, Gustave. La Femme au XVIIe siècle, ses ennemis et ses défenseurs. Paris: Tallandier, 1929.
- _____. Les Femmes Savantes. Paris: Mellottée, 1937.
- Reiss, T. J. "Toward dramatic illusion: theatrical technique and meaning from Hardy to Horace." Yale Romantic Studies, ser. 2, no. 22, 1971.
- Rigal, Eugène. Molière. Tome I et II. Hachette, 1908.
- Rolland, Romain. Le Théâtre du Peuple. Albin Michel, 1903.
- Romano, Danilo. Essai sur le Comique de Molière. Berne, 1950.
- Romero, Laurent. "Molière: Traditions in Criticism, 1900-1970." North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, Essay I. Chapel Hill, 1974.
- Salomon, Herman Prins. Tartuffe devant l'opinion française, P.U.F., 1962.
- Sarcey, Francisque. Quarante ans de théâtre. Paris, 1900.
- Sartre, J. P. Situations II. Paris, 1948.
- Sauvage, Micheline. Le Cas Don Juan. Edition du Seuil, 1953.
- Schérer, Jacques. Sur le Dom Juan de Molière. Paris: Société d'édition d'enseignement supérieur, 1967.
- Simon, Alfred. Molière par lui-même. Edition du Seuil, 1957.
- Stendhal. Racine et Shakespeare. Paris, 1854.
- Thibaudet, Albert. "Molière et la critique." Revue de Paris, mars 1930, pp. 365-394.
- _____. Stendhal. Hachette, 1931.
- Thoorens, Léon. Le dossier Molière. Gérard, 1964.
- Touchard, Pierre-Aimé. "La Vocation tragique de Molière." Europe, Revue mensuelle, mai-juin 1961, pp. 62-74.

Trévoux. Dictionnaire Universel François et Latin. Tome VI.
1771.

Vier, Jacques. Littérature à l'emporte-pièce. Cèdre, 1958.