



présente

MOLIÈRE (France) (1622-1673)



**Au fil de sa biographie s'inscrivent ses œuvres
qui sont alors résumées succinctement,
l'étant plus précisément, et commentées ou analysées
dans d'autres articles.**

À la fin, sont décrits ses multiples visages :

- L'homme (page 38),**
- Le comédien (page 41),**
- Le directeur de troupe (page 43),**
- Le dramaturge (page 45) :** la comédie, les farces, les comédies d'intrigue,
les comédies-ballets, les "hautes comédies", les situations, la peinture de caractères,
la peinture des mœurs,
- Le théoricien littéraire (page 67).**
- Le penseur (page 70).**

Et est établie sa postérité (page 73).

Molière est né à Paris, dans le quartier des Halles, à une date qu'on ignore. Probablement deux jours plus tard, le 15 janvier 1622, il fut, selon un acte découvert seulement en 1820, baptisé à l'église Saint-Eustache, sous le nom de «Jean Poquelin», alors que sa famille l'appellera «Jean-Baptiste». Il était destiné à changer de nom !

Aucune hérédité ne le prédisposait à devenir Molière : il était le fils aîné de Jean Poquelin, un riche marchand d'étoffes et de mobilier établi depuis deux ans à l'angle de la rue Saint-Honoré (vers le n° 96 d'aujourd'hui) et de la rue des Vieilles-Étuves (rue Saural aujourd'hui), et de Marie Cressé, la fille d'un tapissier. Un de ses oncles du côté maternel, Michel Mazuel, participait à la composition de la musique des ballets donnés à la Cour, allait être nommé en 1654 compositeur de la musique des "Vingt-quatre violons du roi", et allait jouer dans ses comédies-ballets.

En 1631, Jean Poquelin acheta la charge, que détenait son frère, de «tapissier (on dirait aujourd'hui décorateur-ensemblier) et valet de chambre ordinaire du roi», travail qui consistait à aménager, au moyen de tentures, les chambres occupées par le roi lors des déplacements de la Cour, à veiller sur le mobilier, à faire chaque jour, trois mois par an, le lit du roi. Son fils, qui, en tant qu'aîné, devait hériter de cette charge, grandit donc entre le quartier populeux des Halles, animé, grouillant mais dangereux, et les lumineux salons du Louvre, riche double expérience qui allait lui être fort utile.

En 1632, l'épouse de Jean Poquelin, Marie Cressé, mourut, sans doute épuisée par six grossesses survenues entre janvier 1622 et mai 1628.

En 1633, Jean-Baptiste et son frère, Louis, furent atteints de la variole qui emportait neuf malades sur dix. Louis en mourut ; Jean-Baptiste, considéré comme perdu par les médecins, en guérit.

La même année, son père, qui avait trente-huit ans, se remaria avec Catherine Fleurette, qui n'en avait que dix-neuf. Mais il allait la perdre en 1636 quand elle mourut en couches, le laissant veuf avec cinq enfants.

La même année moururent aussi trois des frères et sœurs de Jean-Baptiste. Tous ces deuils marquèrent fortement son adolescence

Comme il était de tradition dans les familles bourgeoises de l'époque, en tant que fils aîné, il bénéficia d'une excellente éducation au "Collège de Clermont" (devenu plus tard le "lycée Louis-le-Grand"), l'établissement le plus huppé de Paris, tenu par les jésuites qui y éduquaient des garçons venant de la haute bourgeoisie et de l'aristocratie (les uns et les autres étant toutefois séparés par une balustrade dorée !). Élève doué, il compléta en cinq ans ses "humanités" (étude des langues et littératures grecques et latines considérées comme propre à former un être humain) et sa philosophie (c'était la scolastique qu'il allait tant de fois couvrir de ridicule), étudiant les mathématiques et la physique, la danse et l'escrime ; il put lire dans le texte les comédies de Plaute et de Térence, traduire, dans un mélange de vers et de prose, des fragments du deuxième livre du "*De rerum natura*" de Lucrèce, travail qui a été perdu parce que, selon Grimarest (dans sa "*Vie de M. de Molière*" écrite en 1705) un domestique en utilisa un jour quelques feuillets pour faire des papillotes, et que Molière, furieux, jeta le reste au feu ; mais cette traduction est attestée par six témoignages contemporains ; elle avait été terminée en 1662 et existait encore en 1682, mais le libraire recula devant des propos si audacieux «contre l'immortalité de l'âme»). Grimarest lui donna pour condisciples deux personnages qui allaient être plus tard ses amis avérés, étant devenus l'un, le philosophe, médecin et voyageur François Bernier, l'autre, le poète libertin Chapelain.

En même temps, jusqu'à l'âge de quatorze ans, Jean-Baptiste apprit, dans la boutique paternelle, le métier de tapissier auquel on le destinait.

Pour le distraire, son grand-père maternel, Louis Cressé, l'amenait souvent voir les bateleurs qui, donnant la priorité au jeu corporel, jouaient des farces (pièces en un acte dont l'intrigue est très simple : un mauvais tour est joué à un sot ou une sotte ; les personnages sont des types qu'on retrouve de pièce en pièce avec les mêmes noms, les mêmes silhouettes, les mêmes tics), ceux de la Foire Saint-Germain, de la place Dauphine ou du Pont-Neuf (par lesquels il aurait tenté de se faire

engager comme pitre), et aussi aux théâtres de l'«Hôtel de Bourgogne» ou «du Marais», où il vit des pièces comme «*Le Cid*», qui lui donna le désir d'«*étonner le monde*». En effet, très tôt, il ressentit la fascination du spectacle.

Cependant, le 18 décembre 1637, il prêta le serment de «tapissier royal», et s'engagea devant la corporation à reprendre la charge paternelle. Mais il s'étiolait dans ce métier ; il voulait faire autre chose.

En 1640, il aurait fait des études de droit à Orléans, et aurait obtenu en 1641 une licence d'avocat dont on n'a cependant aucune preuve, et qui aurait pu avoir été achetée par son père. Or son nom ne figure ni dans les registres de l'université d'Orléans, ni dans ceux du barreau de Paris. Il reste que de nombreux passages de ses comédies supposent de sa part une connaissance précise des règles et des procédures de justice.

Son père, ayant obtenu des «lettres de provision» afin de pouvoir lui transmettre sa charge de «tapissier et valet de chambre ordinaire du roi», il put, à ce titre, faire, d'avril à juillet 1642, un voyage dans la suite de Louis XIII, à Narbonne où on allait régler l'affaire de la conspiration de Cinq-Mars contre Richelieu. Or une troupe de théâtre accompagnait le roi, comptant en particulier Madeleine Béjart, une magnifique femme de vingt ans, une comédienne ardente, déjà réputée, qui chantait, dansait, écrivait des vers, les récitait dans des théâtres forains, où elle s'était fait remarquer par des seigneurs de la Cour, l'un d'entre eux, le comte de Modène, s'étant, bien qu'elle était «rousse et sentait le gousset», épris de cette femme libre, qui était déjà la mère de plusieurs enfants, et il lui avait fait une fille. Jean-Baptiste tomba amoureux de celle qui, de trois ans plus âgée que lui, allait lui mettre le pied à l'étrier aussi bien en amour que sur les planches ; d'abord amante, elle allait demeurer trente ans sa fidèle associée ; cette rencontre fusionnelle expliquerait le féminisme qu'il allait montrer.

En 1642, il revint à Paris où il remplaça son père en devenant tapissier du roi.

Il se serait alors lié d'amitié avec des libres-penseurs (Des Barreaux, Cyrano de Bergerac, D'Assoucy, Lamothe-Vayer, Mignard) qu'on appelait d'ailleurs «libertins», des sceptiques en matière religieuse, des esprits forts défenseurs du matérialisme et de «la vie personnelle contre les entreprises d'un rigorisme étroit ou d'un fanatisme aveugle» (Alfred Simon dans «*Molière par lui-même*») avec lesquels, souvent rejoint par Boileau, il passait ses soirées au cabaret de «La croix de Lorraine» ou à celui de «La croix blanche». Il trouva des encouragements dans le salon littéraire de la libertine Ninon de Lenclos. Il aurait même suivi l'enseignement de Pierre Gassendi (1592-1655), professeur de rhétorique, mathématicien et astronome qui avait osé reprendre les thèses de Galilée, avait adopté les idées d'Épicure et de Lucrèce dont il avait traduit le «*De rerum natura*», où il promouvait l'abandon aux lois de la bonne nature ; en effet, Grimarest écrivit que Gassendi avait «remarqué dans Molière toute la docilité et toute la pénétration nécessaires pour prendre les connaissances de la philosophie», et qu'il l'aurait admis à ses leçons avec Chapelle et Cyrano de Bergerac ; ce qui est sûr, c'est que Molière a recueilli sa philosophie ; ce qui n'était pas sans audace à une époque où l'épicurisme et le matérialisme athée étaient très mal considérés.

Animé d'une passion dévorante pour le théâtre, il décida de s'y consacrer. Il se plut alors à fréquenter les comédiens italiens qui se produisaient à Paris dans la «commedia dell'arte» (genre de théâtre populaire italien où des comédiens masqués se livraient, à partir de canevas, à des improvisations où ils donnaient une grande importance aux attitudes du corps, d'autant plus qu'ils étaient impuissants à se faire comprendre du public parisien et s'en tenaient à un charabia), en particulier Tiberio Fiorelli, qui tenait le rôle de Scaramouche, et avec lequel il prit des leçons de comédie, s'appliquant, «le miroir en main», à copier ses grimaces, à perfectionner ses habiletés physiques, acquérant ainsi un style de jeu, le sens de la mimique.

Il rencontra aussi, qui lui donnait l'image de la bohème, la famille Béjart, dont, outre Madeleine, d'autres membres étaient aussi des comédiens débutant dans le métier : ses frères, Joseph et Louis, et sa sœur, Geneviève. Il vint même habiter près de chez eux (rue de Thorigny, dans le quartier du

Marais). Bientôt, ils en vinrent à envisager la création d'une compagnie théâtrale, à adopter une profession qui, à cette époque, était hasardeuse, décriée et même frappée d'infamie, ses membres étant même anathémisés et excommuniés par l'Église ; il fallait une solide vocation et quelque folie aussi pour choisir ce métier quand, comme Jean-Baptiste, on était le fils d'un artisan aisé.

Ce fut ainsi que, en janvier 1643, il renonça à la carrière d'avocat et que, en ce qui concernait ses droits à la charge de «tapissier et valet de chambre ordinaire du roi» que détenait son père, il fit deux parts, abandonnant le premier titre à un frère et gardant prudemment le second. Son père ne lui en tint pas rigueur et même accepta de l'émanciper (alors que, à l'époque, la majorité était à 25 ans) et lui remit, outre sa part dans l'héritage de sa mère (630 livres), une avance d'hoirie sur sa propre succession.

En février 1643, Madeleine Béjart donna naissance à une petite fille qui fut nommée Armande.

Grâce à l'aide de son père, Jean-Baptiste put s'associer aux Béjart, à Denis Beys, le seul comédien reconnu en tant que tel, et à six autres personnes (quatre hommes et deux femmes) qui étaient tous des amateurs, et signer, le 30 juin 1643, devant notaire, au domicile des Béjart, rue de la Perle, un contrat fondant la troupe de

'L'Illustre Théâtre'

C'était très ambitieux, car, à l'époque, une seule troupe française était autorisée par le roi à tenir un théâtre à Paris, celle de Bellerose à l'"Hôtel de Bourgogne". Il y avait bien aussi le "Théâtre du Marais", mais il était à la limite de la légalité. Alors, un troisième...

De plus, pour ouvrir un théâtre, il fallait beaucoup d'argent. Jean-Baptiste y investit les 630 livres de son héritage maternel.

Or, dès le départ, les membres de "L'Illustre Théâtre" virent trop grand. Ils trouvèrent, sur la rive gauche de la Seine, dans le faubourg Saint-Germain, une salle de "jeu de paume" (il y en avait 120 à Paris, et la vogue de la paume commençait à passer) faisant 32 mètres de long sur 12 mètres de large et environ 12 mètres de haut, située dans une maison sise sur les fossés de l'ancienne enceinte de Philippe-Auguste, près de la porte de Nesle (aujourd'hui, rue Mazarine). En septembre 1643, y ayant investi toutes leurs économies et s'étant même endettés jusqu'au cou, ils signèrent un bail avec le propriétaire, Noël Gallois du Métayer, qui promit de remettre le lieu en état avant l'hiver. Le 31 octobre, ils engagèrent quatre musiciens pour trois ans, à raison de vingt sols par individu et par jour, qu'il y ait un spectacle ou non, ce qui était une lourde charge. Pendant que les travaux se déroulaient, ils partirent roder leurs pièces en province, effectuant ainsi un séjour de trois semaines à Rouen, dans un jeu de paume appartenant également à la famille Métayer, afin de s'y produire pendant la foire Saint-Romain, et où, peut-on penser, Corneille vint les voir jouer.

La salle ne fut enfin aménagée que fin décembre. Un maximum de 1 100 spectateurs debout pouvait s'entasser au parterre, pour un faible prix, et le fond de la salle était occupé par dix-neuf loges. À quelques jours de l'ouverture, on s'aperçut que les pluies d'hiver avaient transformé le chemin des Fossés-de-Nesle en marécage, et qu'il était donc impossible pour les carrosses et les chaises à porteurs d'accéder au théâtre. Il fallait faire paver la rue devant la salle ; et, le 28 décembre, les comédiens durent passer un marché avec le paveur des bâtiments du roi, Léonard Aubry, qui accepte de paver un rectangle de 6 mètres sur 24, contre 200 livres payables en deux fois, la moitié à la Chandeleur et l'autre moitié à la Mi-Carême. En trois jours, c'est chose faite.

La première représentation put se dérouler le dimanche 1er janvier 1644. Signalons que la loi n'autorisait que deux représentations par semaine (le dimanche et un autre jour), plus les jours de fête ; que le prix des places était fixé à cinq sols au parterre et dix sols aux loges. On peut imaginer que les comédiens de la troupe ne pouvaient s'empêcher de jeter un coup d'œil anxieux dans la salle qui se remplissait lentement ; or ce n'était pas la foule qu'ils attendaient. La pièce donnée ce soir-là n'est pas connue (on peut penser que ce fut "*Alcidiane ou les quatre rivaux*", une tragi-comédie écrite par Nicolas Desfontaines, écrivain et comédien ayant intégré la troupe) ; ce qu'on sait, c'est que cette

première représentation fut loin d'être un succès, ayant été donnée devant une assistance clairsemée. Aucun chroniqueur de l'époque ne mentionna les débuts de la nouvelle troupe. Elle fut sauvée du naufrage par l'incendie du "Théâtre du Marais", survenu le 15 janvier, l'illustre Théâtre récupérant une partie des habitués de cet établissement.

La troupe eut bien du mal à payer ses dettes. Pourtant, elle resta confiante. Le 28 juin 1644, elle engagea même un danseur. Or, sur l'acte notarié, on trouve le nom de «Jean-Baptiste Pocquelin, dict Molière», tandis que, au bas, ce ne fut pas la signature de Denis Beys qui figura en tête : on y voit : «De Molière». Ce fut la première fois que Jean-Baptiste Poquelin utilisa officiellement ce nom de scène dont on ne connaît pas l'origine. Grimarest allait écrire : «Ce fut alors [qu'il] prit le nom qu'il a toujours porté depuis. Mais lorsqu'on lui a demandé ce qui l'avait engagé à prendre celui-là plutôt qu'un autre, jamais il n'en a voulu dire la raison, même à ses meilleurs amis.»

Plusieurs hypothèses d'explication de ce pseudonyme ont été avancées :

- Dans la première moitié du XVIIe siècle, les comédiens choisissaient très souvent des noms de scène se référant à des fiefs imaginaires, tous plus ou moins «champêtres» ; il est donc possible que Molière se soit à son tour inventé un fief campagnard, ce qui expliquerait qu'il ait commencé par signer «De Molière» et ait été régulièrement désigné comme «le sieur de Molière». Or un grand nombre de lieux-dits ou de villages français se nomment Meulière ou Molière, et désignent des sites où se trouvaient des carrières de pierres meulières ; en Picardie, les «mollières» sont des terres marécageuses et incultes.

- Il a pu choisir ce nom en hommage à François-Hugues de Molière, sieur d'Essertines (1600-1624), libertin notoire, poète, traducteur et épistolier qui avait publié en 1644 un roman intitulé "*La Polyxène de Molière*", qui connut un succès très honorable et dans lequel sont présents un prince Alceste, d'une jalousie morbide, un Philinte, ainsi qu'un fleuve Oronte, noms qu'on retrouve dans "*Le misanthrope*", et cette Polyxène, à qui la «spirituelle» Magdelon des "*Précieuses ridicules*" allait emprunter son nom.

- Il aurait pu se souvenir du musicien et danseur Louis de Mollier (vers 1615-1688), auteur en 1640 d'un recueil de "*Chansons pour danser*" et qu'il aurait connu dans sa jeunesse.

- Exista le verbe ancien «moliérer» qui signifia «légitimer».

Son nom étant le premier, cela signifie qu'il était devenu le chef de la troupe qui comptait alors 13 comédiens. Cependant, la situation financière ne faisait qu'empirer. Quand le "Théâtre du Marais", refait à neuf et équipé à présent de «machines», rouvrit ses portes, en octobre 1644, le nombre des spectateurs chuta. Il devint, pour l'illustre Théâtre, impossible de payer le bail. Il fallut faire des emprunts. Finalement, le 19 décembre, la troupe dut dénoncer le bail et déménager en laissant 2 600 livres de dettes. La troupe se replia sur le "Jeu de paume de la Croix-Noire" (actuellement au 32, quai des Célestins). Molière fut seul à signer le désistement du bail.

Ce déménagement occasionna des frais, ce qui vint accroître les dettes de la troupe qu'elle ne pouvait rembourser. Dès le 1er avril 1645, les créanciers entamèrent des poursuites, notamment un marchand de chandelles qui demeura inflexible.

Au début du mois d'août 1645 fut prononcée la faillite de "L'illustre Théâtre", et Molière, responsable des engagements financiers de la troupe, poursuivi par les huissiers, fut condamné à la prison. Mais il ne passa que quelques jours (2-5 août) au Châtelet car il fut libéré grâce à l'aide de son père qui, n'ayant rien d'un Harpagon, paya ce que son fils devait (ce n'est pas son père qu'il critiqua dans son œuvre, mais le patriarcat, élément fondamental de son temps). Cependant, la formidable garde-robe de costumes qui avait été donnée à la jeune troupe par le duc d'Orléans dut être vendue aux enchères.

Il reste que l'aventure de "L'illustre Théâtre" n'avait pas été totalement négative : outre la connaissance des mœurs théâtrales parisiennes, elle procura à ses membres l'appui, qui allait pouvoir s'avérer utile, d'auteurs alors plus illustres qu'eux : Tristan, André Mareschal, du Ryer,

d'Assoucy. Surtout, loin de décourager Molière, elle l'ancra dans sa vocation, et révéla sa personnalité de chef de troupe.

En janvier 1646, la troupe de "L'Illustre Théâtre" s'étant dispersée, six de ses comédiens (Molière, les Béjart [Madeleine, ses frères, Joseph et Louis, sa sœur, Geneviève, bientôt rejoints par leur mère qui amena le petit Louis, âgé de 16 ans], Thérèse Du Parc, dite Marquise, et son mari, Gros-René) quittèrent Paris, et se joignirent à la troupe de Charles Dufresne qui continuait à participer au mouvement qu'avait lancé Richelieu qui, voulant que la langue française soit parlée partout à travers la France, avait envoyé mille comédiens dans les provinces où des troupes ambulantes allaient de ville en ville dont les habitants n'assistaient donc qu'à des représentations occasionnelles.

Depuis 1633, la troupe de Dufresne était au service du duc d'Épernon, gouverneur de Guyenne, ce qui fit parcourir à Molière, de 1646 à 1650, les provinces méridionales du royaume où restait vivant le genre de la farce qui avait à peu près disparu des scènes parisiennes depuis 1640.

On est aujourd'hui suffisamment renseigné sur l'histoire de ces troupes pour savoir combien est fausse l'idée qui en fut longtemps donnée. Leurs membres n'étaient pas, comme les pauvres hères du "*Roman comique*" (1651-1657) de Scarron, des gueux faméliques constamment sur les chemins, des sortes de bohémiens sans le sou dressant leurs tréteaux, soir après soir, dans des villages pour survivre ; ils n'étaient pas non plus des libertins ne pensant qu'à se vautrer dans le stupre. Ils s'installaient dans des villes où, y faisant des séjours de plusieurs mois, ils louaient une grande maison, amassant des sommes considérables qu'ils savaient placer et faire fructifier. D'ailleurs, ils étaient admirés pour «la magnificence de leurs habits».

En 1647, la troupe fut à Albi.

En juillet, elle fut invitée à célébrer l'entrée dans Toulouse du comte d'Aubijoux, lieutenant-gouverneur de la province de Languedoc, et fut alors à la solde de l'administration des "États généraux du Languedoc".

Elle passa par Agen, Carcassonne, Narbonne, Vienne, Limoges (ville dont Molière allait se moquer dans "*Monsieur de Pourceaugnac*"), Poitiers.

En 1648, elle fut à Nantes.

En 1649, elle fut à Toulouse, Montpellier et Narbonne.

En 1650, elle fut à Agen, Pézenas (ville où se tinrent cette année-là les "États généraux du Languedoc", qu'elle fut chargée de divertir ; Molière y devint l'ami du barbier Gély, et il put, en restant assis pendant des heures dans sa boutique, dans un fauteuil qu'on montre encore, observer à loisir les habitants (Boileau allait le surnommer «le contemplateur») et entendre leurs conversations ; par ailleurs, la rivalité entre Madeleine Béjart et Thérèse Du Parc provoqua le départ de celle-ci avec Gros-René) et Lyon.

En juillet 1650, la troupe perdit son protecteur, le duc d'Épernon, et Dufresne céda la direction à Molière qui allait la garder jusqu'à sa mort.

Et lui, qui s'était initié sur le tas à tous les métiers de la scène, étant à la fois comédien, décorateur, costumier, se décida à devenir auteur, se découvrant un talent étonnant pour écrire des comédies. Sans être alors un grand écrivain, puisant dans le riche répertoire de la comédie italienne ou dans la tradition française, il composa quelques farces, petits divertissements en un acte et en prose qui accompagnaient la représentation de tragédies, et obtenaient beaucoup de succès.

De certaines de ces farces nous n'avons que les titres qui sont «un peu fluides comme il est naturel pour des œuvres en partie improvisées et sans cesse remaniées» (Robert Jouanny dans "*Théâtre complet de Molière*") : "*Le docteur amoureux*", "*Les trois docteurs rivaux*", "*La Pallas*", "*Les Indes*", "*Le docteur pédant*", "*Flan-Flan*", "*Le maître d'école*", "*Gros-René écolier*" (ou "*petit enfant*"), "*Gorgibus dans le sac*", "*La casaque*", "*Le fagoteux*" ou "*Le fagotier*", "*Le fin fourdaud*" ou "*Le procureur dupé*". On a conservé les textes de :

1647

“La jalousie du Barbouillé”

Farce en un acte et en prose

Le Barbouillé, c'est-à-dire l'enfariné, est jaloux et cocufié par sa femme coquine et sensuelle, Angélique. À cette querelle conjugale viennent se mêler le «*Docteur philosophe*», pédant ridicule tout farci de latin ; Gorgibus vieillard acariâtre et cupide, Cathau, soubrette maligne et rusée, et Valère, jeune premier timide et maladroit.

Pour un résumé plus précis et un commentaire, voir, dans le site,
“MOLIÈRE, “La jalousie du barbouillé”

1647

“Le médecin volant”

Farce en un acte et en prose

Pour tromper Gorgibus, son père, et retrouver son amant, Valère, Lucile feint de tomber malade. Le valet Sganarelle, pour dix pistoles, fort de son impudence et de sa petite vanité personnelle, se déguise alors en médecin très savant, et convainc Gorgibus que sa fille doit aller se reposer à la campagne. Ainsi pourra-t-elle épouser Valère en cachette et éviter le mariage que son père avait prévu pour elle.

Pour un résumé plus précis et un commentaire, voir, dans le site, “MOLIÈRE, “Le médecin volant”

En 1650, la troupe fut à Montpellier où fut dansé un “*Ballet des incompatibles*”, spectacle mêlé de musique et de danse dont Molière aurait pu être l'auteur.

En 1651, la troupe fut à Vienne et Carcassonne.

En 1652, elle fut à Grenoble, Lyon et Pézenas

En 1653 devint gouverneur du Languedoc le prince Armand de Conti, frère du Grand Condé, le troisième personnage de l'État, qui, ancien condisciple de Molière au “Collège de Clermont”, alors fief libertin, accueillit, dans sa résidence de Pézenas, la troupe qui prit le nom de «Comédiens de Son Altesse Royale le prince de Conti». Cette année-là, à Lyon, entrèrent dans la troupe René Berthelot, dit Du Parc et sa femme, Marquise-Thérèse de Gorla, dite la Du Parc.

En 1654, la troupe fut à Montpellier et Lyon où elle rencontra des comédiens italiens.

Cette année-là, Molière céda la charge de «tapissier du roi» à son frère cadet, Jean III Poquelin.

En 1655, il fit jouer à Lyon une pièce plus ample et plus soigneusement écrite :

1655

“L'étourdi ou Les contre-temps”

Comédie en cinq actes et en vers

Un fils de famille aime une jeune fille qui est esclave. Mais, par inadvertance, il contrecarre toutes les ruses que son valet, Mascarille, trame pour lui permettre de convoler.

Pour un résumé plus précis et un commentaire, voir, dans le site,
“MOLIÈRE, “L'étourdi ou Les contre-temps”.

En 1655, la troupe fut encore à Avignon, Pézenas, Narbonne et Béziers où elle joua, pour les "États de Languedoc", une autre pièce plus ample et plus soigneusement écrite :

1656

"Le dépit amoureux"

Comédie en cinq actes et en vers

Pour recueillir l'héritage d'un très riche parent, Albert devait avoir un fils. Sa femme ayant accouché d'une fille, Dorothée, il lui a substitué le fils de la bouquetière, Ignès. Mais ce bébé est mort à l'âge de dix mois, en l'absence d'Albert, et sa femme a repris chez elle sa fille pour l'élever sous le nom d'Ascagne, à la place du garçon qu'elle n'avait pas eu. Vingt ans ont passé, et Dorothée-Ascagne est tombée amoureuse du jeune Valère, et l'a épousé secrètement, en prenant pour la circonstance le nom de sa sœur, Lucile. Mais Lucile aime Éraste, qui l'aime en retour, et, lorsque Éraste apprend le prétendu mariage, il entre dans une violente colère.

Pour un résumé plus précis et un commentaire, voir, dans le site,
"MOLIÈRE, *"Le dépit amoureux"*

En 1656, le prince de Conti, ayant attrapé la syphilis et s'étant «converti aux valeurs chrétiennes les plus rigoureuses» (il était devenu janséniste !), prit en horreur le théâtre, se brouilla avec Molière, et cessa de protéger la troupe, lui interdisant de porter plus longtemps son nom.

En 1657, la troupe fut à Lyon, Dijon et Avignon où Molière se lia d'amitié avec les frères Nicolas et Pierre Mignard, qui allaient peindre plusieurs portraits de lui et un tableau le représentant en dieu Mars étreignant Vénus (Madeleine Béjart).

En 1658, la troupe fut à Lyon, Grenoble et, en avril, arriva à Rouen où elle passa au service du gouverneur de Normandie, et y demeura jusqu'en octobre. Molière put donc alors rencontrer Pierre Corneille, et, selon ses détracteurs, du fait de cette rencontre, le rimailleur-farceur, auteur médiocre jusqu'à quarante ans, se serait tout à coup révélé un écrivain au génie profond et à l'écriture brillante, ses plus beaux vers allant désormais ressembler aux plus beaux vers de Corneille. Ils se seraient livrés à la plus grande mystification littéraire de tous les temps.

D'où la question : Corneille prête-plume de Molière? sur laquelle s'opposent deux camps.

Les tenants d'une thèse, très iconoclaste et très controversée se sont demandé comment un comédien, présumé sans grande éducation littéraire, à la fois valet de chambre du roi et directeur de troupe de théâtre, aurait pu écrire tant de chefs-d'œuvre ; son emploi du temps lui aurait-il permis de composer les pièces qu'on lui attribue ? Ils ont avancé que Molière n'aurait jamais existé comme écrivain. Or un examen de la production théâtrale du temps prouve que cette collaboration entre un comédien et un grand écrivain était la règle pour produire les comédies légères mais rémunératrices qui répondaient aux attentes du public et des comédiens.

En 1919, le poète parnassien assez facétieux Pierre Louÿs, dans un article publié le 7 novembre dans la revue "Comedia", lança une information qui fit l'effet d'une bombe : ayant remarqué une grande ressemblance stylistique entre "Amphitryon", pièce de Molière, et les pièces de Corneille, ayant constaté ce que tout le monde savait, le fait que Molière et Corneille avaient collaboré pour composer "Psyché", il en conclut que Corneille avait écrit les pièces de Molière, ce qui ne lui valut que ricanements, quolibets et même insultes, car il était un habitué des canulars.

Cependant, en 1957, le romancier Henry Poulaille, dans "Corneille sous le masque de Molière", annonça avoir relevé de très nombreuses similitudes littéraires entre les deux œuvres, avoir même retrouvé plusieurs vers identiques.

En 1990, les avocats belges Hippolyte Wouters et Christine de Ville de Goyet publièrent "Molière ou L'auteur imaginaire", ouvrage où ils mirent en doute sa paternité des pièces qu'on lui attribue en s'appuyant sur le fait qu'il n'existe aucune preuve de sa supposée activité créatrice : aucun de ses manuscrits n'est parvenu jusqu'à nous (la seule survivante de ses quatre enfants, Esprit-Madeleine, les aurait perdus ; une malle contenant les papiers de Molière aurait été apportée par un paysan à la Bibliothèque Nationale, mais le portier lui déclara qu'elle était fermée, il partit et ne revint pas), aucune correspondance, aucun journal intime, ni correspondance, ni même des notes qui pourraient nous éclairer sur la personnalité du plus grand auteur comique occidental), alors que, paraît-il, il les

conservait dans une grande valise en cuir dont il ne se défaisait jamais ; on n'a pas le moindre brouillon de pièce, pas même une seule lettre ; on ne retrouva de sa main que quelques reçus ou quittances et, en une dizaine de lignes sur l'une d'entre elles, cinq fautes de participes passés ! Il n'y a aucun témoignage d'un de ses contemporains qui l'ait vu écrire. Il y a là un mystère semblable à celui qui entoure Shakespeare, que personne n'a jamais éclairci. De plus, les avocats belges accumulèrent nombre de «coïncidences troublantes», s'étonnèrent de la métamorphose soudaine d'un comédien en un auteur de génie, commentant : «Ce serait, dans toute la littérature connue, le seul cas où un auteur médiocre jusqu'à quarante ans devient non seulement profond, mais surtout une des plus belles plumes de son temps.»

Un autre chercheur, François Vergnaud, découvrit dans l'œuvre de Molière une dizaine de termes normands que seul le Rouennais Corneille aurait pu employer. De plus, il avança qu'il aurait donné à sa «marionnette» son pseudonyme de Molière qui serait le nom de jeune fille de son arrière-arrière-grand-mère, un nom suffisamment éloigné dans le temps pour que personne ne puisse le découvrir. Il ajouta que leur intérêt était mutuel : s'il était hors de question pour Corneille de faire jouer sous son nom "*Le tartuffe*", "*Dom Juan*" ou même "*Le misanthrope*", Molière était le seul à pouvoir faire passer certaines audaces parce qu'il avait la protection du roi, dont il était devenu le comédien attitré. Il faudrait tenir compte aussi des considérations financières : Corneille, qui n'avait rien écrit depuis six ans, qui avait sept enfants dont deux dans les ordres et deux autres aux armées, ne roulait pas sur l'or, tandis que Molière connaissait alors un grand succès à la Cour comme à la ville (évalués par ses biographes, ses revenus mensuels équivalaient à plus de douze mille euros) ; de plus, brusquement, en 1662, Corneille, renonçant à sa charge d'avocat à Rouen et ne disposant donc plus que des simples jetons de présence à l'Académie française et d'une pension du roi, vint s'installer à Paris, avec sa femme, ses enfants, son frère, Thomas, et la femme de celui-ci, chez le duc de Guise qui les protégeait, et on peut penser que cet homme plutôt misanthrope, casanier et dans la gêne, ne serait pas venu vivre dans une ville bien plus chère que Rouen sauf si la volonté de se rapprocher de Molière ne l'y appelait (désormais, il habitait le Marais, et Molière rue Saint-Thomas-du-Louvre ; c'était une proximité idéale pour satisfaire sans délais les commandes du roi). Enfin, dernier élément : comment le responsable de la troupe du roi, directeur d'un théâtre (l'équivalent d'une P.M.E. de soixante personnes), ayant l'œil sur tout (décors, costumes, musique, affichage, etc.), metteur en scène et acteur, astreint aux répétitions et aux voyages en province, aurait-il pu trouver le temps, de 1660 à sa mort, en 1673, de composer une trentaine de pièces, et plus spécialement, entre 1664 et 1669, douze pièces dont quatre chefs-d'œuvre ? Enfin, alors que les graphologues s'accordent à déceler dans l'écriture de Corneille les traces d'un grand travailleur et d'une intelligence exceptionnelle, ils s'étonnent devant celle de Molière, de la trouver peu compatible avec le talent qu'on lui attribue. Passant au crible la vie des deux hommes et les ressemblances plus que troublantes entre leurs deux œuvres (coïncidences spécifiques, auto-références, normandismes, tics), Vergnaud conclut à la dualité de Corneille : il aurait été à la fois un puritain et un esprit très gaillard, un amoureux de la grandeur mais aussi un railleur et un frondeur, un noble et un petit-bourgeois, un Espagnol et un Rouennais. Aussi, rien ne serait inconcevable venant de lui. On pourrait ainsi admettre que le même homme ait pu, d'une part, écrire "*Polyeucte*" et traduire "*L'imitation de Jésus-Christ*", et, d'autre part, oser "*Dom Juan*". Il avait des choses à dire qu'il ne pouvait pas dire à cause de sa position.

On a signalé que, dès le début de la carrière de Molière à Paris (1659), des rumeurs coururent sur la paternité des œuvres qu'il présentait, et que plusieurs personnes, bien informées, indiquèrent qu'il était le prête-nom de Pierre Corneille. Plusieurs contemporains (dont Boileau) ont également accusé Pierre Corneille et son frère Thomas d'être des «plumes mercenaires», saouls de gloire et affamés d'argent ; en effet, l'examen de leur budget, durant les années 1659-1673 qui sont celles où Molière est censé avoir écrit ses pièces, montre une différence considérable entre leurs revenus officiels et les énormes dépenses qu'ils ont consenties pour établir leurs enfants.

Enfin, en 2003, le linguiste Dominique Labbé publia les résultats de ses travaux de lexicométrie, où il avait comparé scientifiquement les textes des deux auteurs, et trouvé des indices convaincants. Sa méthode consiste à mesurer «la distance intertextuelle» entre deux textes en comptabilisant le vocabulaire et les expressions employés dans l'un et dans l'autre ; lorsque la distance est nulle, on attribue les textes au même auteur. Labbé crut pouvoir apporter, par ses calculs mathématiques, la preuve scientifique et quasiment incontestable que Corneille est le véritable auteur de la plupart des grandes pièces de Molière, seize exactement avec certitude ("*L'étourdi*" - "*Le dépit amoureux*" - "*Sganarelle ou Le cocu imaginaire*" - "*Dom Garcie de Navarre*" - "*L'école des maris*" - "*Les fâcheux*" - "*La princesse d'Élide*" - "*L'école des femmes*" - "*Le tartuffe*" - "*Dom Juan*" - "*Le misanthrope*" - "*Mélicerte*" - "*Amphitryon*" - "*L'avare*" - "*Psyché*" - "*Les femmes savantes*") et sept autres très probablement (dont "*Le bourgeois gentilhomme*" et "*Le malade imaginaire*") sur les trente-deux signées par Molière. Il détecta, au milieu de ses pièces, à partir de 1658, une même veine : la satire des mœurs du temps, exploitée puis abandonnée quinze ans plus tôt par Corneille, avec "*Le menteur*" et "*La suite du Menteur*". "*Dom Juan*", la pièce de Molière la plus attribuable à Corneille et, en même temps, celle que l'on penserait, par son fond antireligieux, la moins susceptible d'être de lui, serait la sœur jumelle du "*Menteur*" et de "*La suite du Menteur*". "*Le bourgeois gentilhomme*" et "*Le malade imaginaire*" sont en apparence plus éloignés de ces deux pièces ; mais le faux Turc du "*Bourgeois gentilhomme*" et le latin de cuisine du "*Malade imaginaire*" élèvent notablement la distance intertextuelle et faussent le calcul sans effacer la paternité unique pour ces deux œuvres.

Selon Louÿs, Poulaille, Wouters, Vergnaud et Labbé, Corneille et Molière auraient, en 1658, conclu un accord secret par lequel le premier était animé du désir de, caché derrière le saltimbanque, régler ses comptes, sans se dévoiler, avec les précieuses des salons parisiens, avec les faux dévots et avec les médecins médiocres.

À la thèse selon laquelle Molière serait le prête-nom de Corneille, les moliéristes réagirent, n'y voyant qu'un tissu d'inventions, d'approximations et d'erreurs. Il faut dire que Poulaille avait prévu leur réaction : «Toute la question

Molière repose sur un malentendu accepté en dogme. On ne discute pas le dogme. Et, comme tous ces gens, historiens, critiques, conférenciers, acteurs ou professeurs, sont les prêtres, en quelque sorte, de l'Église littéraire, devant le dogme moliériste, tous s'inclinent. Il n'y a même pas besoin d'agiter la sonnette !»

Se manifesta en particulier, Georges Forestier, titulaire de la chaire des études théâtrales du XVII^e siècle à la Sorbonne, auteur d'une très savante biographie de Molière. Il fulmina : «Il suffit d'une poignée de farfelus pour semer le trouble. Et quand Dominique Labbé prétend confirmer leur délire en utilisant mal un bon outil scientifique, moi j'appelle cela de l'abus de confiance. Du vivant de Molière, ses ennemis, très nombreux, qui connaissaient tout de sa vie, lui ont tout reproché : de plagier les auteurs italiens et espagnols, de puiser dans des Mémoires fournis par les contemporains, d'être un dangereux libertin, d'être cocu, sans oublier d'avoir épousé sa propre fille ! Pourtant, l'idée même d'une supercherie littéraire n'a effleuré la pensée d'aucun de ses ennemis, même ceux qui voulaient l'envoyer au bûcher avec ses livres. Si un homme aussi scruté dans Paris que l'était Molière avait été soupçonné d'avoir hérité ne fût-ce que deux vers d'un autre que lui-même, et du grand Corneille en particulier, aurait-on attendu le XX^e siècle pour s'aviser qu'il était un imposteur?» Au sujet de Corneille, il se demanda comment imaginer que lui, qui était sacré le plus grand dramaturge de son temps, qui était le premier revendicateur de droits d'auteur, ait pu abandonner la paternité de ses pièces à ce comédien inconnu, venu de province ; comment imaginer que ce dévot chrétien ait pu écrire *«Le tartuffe»* et *«Dom Juan»*. En outre, il souligna combien il aurait été dangereux pour Molière de tromper Louis XIV, qui non seulement protégeait sa troupe, mais lui commandait des spectacles dont il fournissait parfois lui-même le thème. Pour lui, un examen attentif des deux œuvres montre l'existence de différences fondamentales : «Les comédies de Corneille reposent sur une esthétique totalement étrangère à celle de Molière. Types de personnages, formes de dialogue, construction des pièces, thèmes, rapport au monde, conception du comique, tout est différent. Des dizaines d'autres pièces de l'époque ressemblent à celles des deux auteurs.» Pour expliquer qu'on ne dispose pas de manuscrits de Molière, le spécialiste indiqua que, au XVII^e siècle, l'usage n'était pas de conserver les brouillons de ses œuvres après publication ; qu'il en fut de même pour Corneille et même pour Racine, qui ne nous a légué qu'une seule ébauche de tragédie et quelques lettres. Il signala que, si Corneille et Molière s'étaient effectivement rencontrés, ils s'étaient quittés en mauvais termes ; en effet, dans une lettre, Thomas Corneille mentionna que la troupe de «L'Illustre Théâtre» était venue à Rouen pour demander aux deux frères de les appuyer pour s'allier à la compagnie du «Théâtre du Marais», amoindrie par le récent départ de quelques membres ; que lui et son frère s'étaient empressés de donner leur bénédiction à cette union qui leur aurait permis de disposer à nouveau d'une troupe à Paris pour jouer leurs tragédies (on a même retrouvé le bail de location de la salle du Marais signé par Madeleine Béjart) ; que, au dernier moment, Molière préféra se mettre sous la protection de Monsieur, le frère de Louis XIV ; que ce revirement fut ressenti comme une trahison par les deux Rouennais qui, vexés, entamèrent alors une longue cabale contre le félon Molière ; que, dans une deuxième lettre, Thomas traita de farce *«Les précieuses ridicules»*, créées en novembre 1659, tout en jugeant la troupe de Molière propre seulement «à soutenir de semblables bagatelles, et que la plus forte pièce tomberait entre leurs mains». Il fit savoir que, en dehors de ces lettres de Thomas Corneille, les seules relations avérées entre les frères Corneille et la troupe de Molière tiennent à quelques poésies galantes qu'ils adressèrent à Marie-Thérèse de Gorla, dite Marquise, qui, célébrée pour sa beauté rayonnante, ses magnifiques yeux noirs, son timbre de voix admirable, son corps de danseuse et son tempérament volcanique (plus que pour ses qualités de comédienne d'ailleurs !), était entrée dans la troupe de Molière (qui aurait eu un penchant pour elle, et lui aurait donné un fils), s'était mariée avec un de ses comédiens, René Berthelot dit Du Parc (dit aussi Gros-René), prenant alors comme nom de théâtre Mlle Du Parc ; tombés amoureux d'elle qui était alors âgée de vingt-trois ans, ils se livrèrent à une aimable joute poétique autour de sa beauté : Pierre écrivit les célèbres «stances» *«À Marquise»* et le très beau *«Sur le départ de la marquise de B.A.T.»*, reprenant le thème de la belle indifférente à la beauté passagère face au vieux poète dont les vers assurent l'immortalité, ce qui avait déjà été le thème du *«Quand vous serez bien vieille...»* de Ronsard, un siècle plus tôt. Georges Forestier conclut que, dans ces conditions, on voit mal Corneille passer un accord secret avec Molière. Pour réfuter les thèses de ses adversaires, il créa un site : «Molière auteur des œuvres de Molière».

On dispose aussi de l'opinion de Philippe Brigaud qui, fort de sa longue carrière de comédien, rappela que Molière était aussi un comédien ; que, en conséquence, il apprenait le texte de ses pièces par cœur ; que, comme, pendant toute sa jeunesse, il avait beaucoup joué les pièces de Corneille, il avait donc retenu le vocabulaire, les tournures de phrases, les rimes aussi de Corneille ; que, quand il a lui-même commencé à écrire, il aurait tout naturellement emprunté ce style. D'autre part, Philippe Brigaud affirma l'absolue opposition entre les deux théâtres : «La mobilité du dialogue de Molière dénote un comédien habitué à arpenter les planches. Les répliques sont envoyées dans le mouvement de l'acteur. Ce qu'on ne retrouve pas dans Corneille. Les mots chez Molière, c'est déjà du théâtre, alors que les mots chez Corneille, c'est encore de la rhétorique appliquée au théâtre. Tout Corneille sort de l'Espagne, et presque tout Molière sort de l'Italie. Il se demanda comment Corneille aurait pu écrire *«L'école des femmes»* que Molière créa en décembre 1662, et où Chrysalde lance :

«Je sais un paysan qu'on appelait Gros-Pierre
Qui n'ayant pour tout bien qu'un seul quartier de terre,
Y fit tout à l'entour faire un fossé bourbeux,
Et de Monsieur de l'Isle en prit le nom pompeux»?

car, indiqua-t-il, la salle reconnut, dans un éclat de rire, Pierre Corneille («Gros-Pierre») récemment anobli, et son frère, Thomas, qui se faisait appeler le sieur de l'Isle ; pour lui, il serait donc étonnant que Corneille ait écrit une pièce dans laquelle il se serait moqué de son frère et de lui-même, et cela après avoir écrit certaines des précédentes pièces de Molière. D'ailleurs, rappela-t-il, les deux frères Corneille prirent parti contre Molière dans la querelle au sujet de *«L'école des femmes»*. Il mit en doute la possibilité d'un accord secret, Corneille ayant, selon lui, semblé avoir

été peu sensible à la présence de la troupe de Molière dans sa ville : ce n'était qu'une troupe de campagne de plus, parmi toutes celles qui occupaient régulièrement l'un des deux jeux de paume dans lesquels la municipalité autorisait les représentations théâtrales.

Enfin, les moliéristes aussi bénéficièrent des travaux d'un scientifique, publiés dans "Science Advances", un ingénieur de recherche au C.N.R.S., Florian Cafiero, qui se servit de la méthode de «linguistique computative» développée depuis les années 2000 et qui consiste à analyser statistiquement des habitudes d'écriture, des caractéristiques comme les préfixes, les suffixes, les mots-outils («et», «de», «si»), des «tics de langage» ; il se concentra sur un corpus de 70 pièces, et prouva que Molière en est bien l'auteur, indiquant : «Chaque auteur écrit avec une fréquence particulière des mots, des expressions, ou de structures grammaticales» - «Le théâtre du XVII^e siècle est très codifié, et il y a des sources d'inspiration qui sont les mêmes. Tout put vite se ressembler. Mais Molière fait partie de ceux qui s'isolent le mieux. Il s'identifie extrêmement bien. Il n'y a vraiment pas de doute : Corneille n'a pas écrit les pièces de Molière !»

Remarquons que seuls deux écrivains se voient contester la paternité de leur œuvre : Shakespeare et Molière, deux comédiens ! Lorànt Deutsch posa la question : «Est-il si difficile de croire que des saltimbanques puissent avoir un peu de génie?»

En 1658, la réputation de la troupe de Molière, maintenant formée de dix comédiens aguerris (Dufresne, Madeleine, Joseph, Geneviève et Louis Béjart, Edme et Catherine de Brie, Marquise Du Parc et son mari, René dit Gros-René), était telle (on la considérait comme la meilleure «troupe de campagne» du royaume), qu'il annonça son intention de tenter, après douze ans passés en province (années d'apprentissage fort utiles du fait des contacts les plus divers : grands seigneurs, hobereaux, villageois, marchands, artisans, paysans aux différents patois, qu'il avait pu étudier dans leur cadre, avec leurs mœurs et leurs ridicules), de prendre pied à Paris durant l'hiver suivant. Cela est corroboré par une lettre de Thomas Corneille où il indiqua : «En 1658, ses amis lui conseillèrent de s'approcher de Paris, en faisant venir sa troupe dans une ville voisine : c'était le moyen de profiter du crédit que son mérite lui avait acquis auprès de plusieurs personnes de considération, qui s'intéressant à sa gloire, lui avaient promis de l'introduire à la Cour.» De Rouen, il put aisément faire des allers et retours, afin de trouver une salle et de s'assurer les appuis nécessaires.

Au début de l'automne 1658, Molière et sa troupe furent, malgré chausse-trapes et embûches, à force d'intrigues et grâce au soutien d'un certain nombre de ses amis (Claude Chapelle, qu'il avait connu au "Collège de Clermont", François Bernier, Jacques de La Mothe Le Vayer, Pierre Mignard), agréés par Philippe d'Orléans, dit «Monsieur», frère unique du roi, le plus grand prince du royaume, homosexuel entouré de ses favoris, attiré par les costumes féminins et les parures excentriques, qui leur accorda sa protection. Molière, qui avait appris qu'il n'était pas de réussite possible sans un protecteur, prouva ainsi son habileté stratégique.

Cependant, il lui fallait faire sa place à Paris où, alors, trois compagnies donnaient régulièrement des représentations :

-La troupe de l'"Hôtel de Bourgogne" qui était la plus réputée, groupant ceux qu'on appelait «les Grands Comédiens» et dont le nombre était imposant ; ils dominaient la scène française depuis de nombreuses années, et jouaient surtout des tragédies, dans un style déclamatoire qui était considéré comme le «grand style».

-La troupe du "Théâtre du Marais" qui, spécialisée dans la farce et les pièces à machines, ne jouissait que d'une réputation médiocre et ne parvenait pas à conserver de grands comédiens dans ses rangs. Molière envisagea de s'associer avec elle ; le projet ne put aboutir, mais les rapports demeurèrent bons.

-La troupe des comédiens italiens qui effectuaient de fréquents séjours à Paris où ils jouaient, dans leur langue, des comédies ou des farces de la "commedia dell'arte".

Molière loua le "Jeu de paume du Marais".

Grâce à la protection de Philippe d'Orléans, sa troupe put se produire devant le roi, la reine-mère, Anne d'Autriche, le ministre, Mazarin, la Cour et les comédiens rivaux de l'"Hôtel de Bourgogne", dans la "Salle des gardes" du Louvre (l'actuelle "Salle des Cariatides"), le 26 octobre 1658. Molière choisit de présenter "*Nicomède*", tragédie de Pierre Corneille, que, à l'encontre de la manière très

emphatique de Monfleury et de sa troupe de l'”Hôtel de Bourgogne”, il jouait de façon naturelle (c'est-à-dire vite, sans déclamation, à l'emporte-pièce).

On peut l'imaginer fébrile. Comment aurait-il pu ne pas l'être, sachant que son avenir et celui des siens dépendaient de l'accueil qu'on allait leur faire. Dès la première scène entre le fils aîné du roi Prusias et Laodice, reine d'Arménie, Molière, qui avait développé une perception aiguë de l'humeur du public, ressentit dans toutes les fibres de son corps l'ennui poli qui avait saisi l'assistance. Saint-Simon nota : «Le Roi a un peu baillé à *”Nicomède”*». Mais Molière n'était pas homme à s'avouer vaincu aussi promptement. À peine la représentation achevée qu'il s'avança sur le devant de la scène et, ayant fait une profonde révérence devant Sa Majesté, la pria d'avoir la bonté d'entendre un petit divertissement dont sa troupe avait régalié les provinces.

Louis XIV aimait le mot «province» qui fleurait bon le royaume de France ; et ce Molière, qui avait été si plat dans *”Nicomède”*, pétillait soudain de gaieté. Le roi, qui n'avait que vingt ans, fut curieux d'entendre une drôlerie, et acquiesça avec grâce à la requête du comédien. On lui présenta donc :

1658

”Le docteur amoureux”

Comédie en un acte et en prose

Pour conquérir Dorine, malgré l'opposition de son père, Géronte, Cléante se fait docteur et recourt à son valet Mascarille.

Pour un résumé plus précis et un commentaire, voir dans le site ‘Molière, *”Le docteur amoureux”*’.

Bientôt, devant cette farce, Louis XIV, qui était toujours si soucieux de dignité, séduit par la virtuosité de Molière, se détendit et en vint à rire (Saint-Simon indiqua que leurs majestés «se tenaient les côtes de rire»), entraînant la Cour qui s'esclaffa, la reine-mère daignant sourire.

De ce fait, Monsieur obtint du roi, pour ses comédiens, la salle, vaste, bien équipée et jouxtant le Louvre, du “Petit-Bourbon” où ils allaient jouer «les jours extraordinaires», c'est-à-dire les lundi, mercredi, vendredi et dimanche, en alternance avec une troupe d'Italiens, qui l'occupait toute seule auparavant. Molière retrouva Tiberio Fiorilli, et s'établit entre les deux troupes une cohabitation pacifique et bénéfique.

Pour sa première représentation devant le public parisien au mois de novembre, Molière, qui avait compris la leçon du Louvre, décida de donner son *”Étourdi ou Les contre-temps”*. La troupe remporta un joli succès ; mais, lorsqu'elle proposa une tragédie, le parterre fit la moue et, dès la deuxième représentation les recettes chutèrent.

Au cours de la relâche de Pâques 1659, Dufresne prit sa retraite, laissant à Molière l'entière direction de la troupe qui connut des remaniements :

-Joseph Bédart mourut.

-Deux comiques furent débauchés du “Théâtre du Marais” : le célèbre Jodelet (ayant une diction particulière car il parlait du nez, et arborant un visage enfariné, il incarnait depuis des décennies le type du valet poltron et bouffon dans les comédies de Scarron) et son frère, L'Espy.

-Entrèrent aussi dans la troupe Mlle de Brie et deux jeunes premiers : Philibert Gassot, sieur Du Croisy, et Charles Varlet, sieur de La Grange. Celui-ci allait commencer à tenir ce qu'on allait appeler le *”Registre de La Grange”*, un cahier manuscrit où il documenta les activités de la troupe, consigna tous les événements qu'elle connut, indiquant, pour chaque jour de représentation, le titre de la (ou des) pièces représentée(s), la recette et la «part» qui en revenait à chaque comédien, une fois déduits les frais ordinaires ou extraordinaires, ajoutant des informations sur la vie de la troupe (décès, mariages, représentations données chez des particuliers ou dans les résidences royales, séjours

prolongés à la Cour) ; il allait le faire jusqu'en 1685. Ce registre, conservé à la bibliothèque-musée de la "Comédie-Française", fut publié au XIXe siècle.

Pour Jodelet furent représentées, le 16 juin, deux pièces de Scarron dont il était le principal protagoniste : "*Jodelet ou Le maître valet*", puis "*Don Japhet d'Arménie*" ; et le 25 juillet, "*Jodelet prince*" de Thomas Corneille. Mais ces pièces n'eurent pas le succès escompté, car elles étaient anciennes.

Molière, même s'il ne voulait pas se laisser enfermer dans le comique, décida d'écrire, pour le comédien, une farce où il allait doubler le rôle du valet ridicule pour le ménager (il avait soixante-treize ans), et qui fut créée après une représentation de "*Cinna*" de Corneille. Ce fut :

Novembre 1659
"*Les précieuses ridicules*"

Farce en un acte et en prose

«*Deux pecques*», fraîchement venues de leur province, jouent les précieuses à Paris, mais sont bernées par les faux marquis que sont Mascarille et Jodelet.

Pour un résumé plus précis et un commentaire, voir, dans le site,
"MOLIÈRE, "*Les précieuses ridicules*".

Molière faisant redécouvrir aux Parisiens ces farces dont ils avaient perdu l'usage depuis une vingtaine d'années, et qui étaient toujours jouées à la suite de diverses pièces en cinq actes, "*Les précieuses ridicules*", satire féroce du snobisme et du jargon de certains salons parisiens mis en vogue notamment par Madeleine de Scudéry dans son salon, obtint un succès éclatant comparable à celui du "*Cid*" (1637) pour Corneille et d'"*Andromaque*" (1667) pour Racine. Du parterre, un vieillard cria : «Courage, Molière, voilà la bonne comédie !» De fait, dès la deuxième représentation, on put doubler le prix des places. Du jour au lendemain, la troupe de "Monsieur" devint à la mode. Il fallait, si on voulait passer pour un bel esprit, être vu au "Petit-Bourbon". Plusieurs hauts personnages (ministres, financiers et autres «grands seigneurs», dont le prince de Condé, de retour d'exil) invitèrent la troupe à venir représenter la pièce dans leurs hôtels. Elle fut jouée devant la marquise de Rambouillet, la plus célèbre des précieuses. Le ministre Mazarin lui-même voulut entendre "*Les précieuses ridicules*". De retour de Saint-Jean-de-Luz, où il était allé épouser l'infante Marie-Thérèse d'Espagne, Louis XIV vit la pièce le 29 juillet 1660. Selon le nouvelliste et dramaturge Jean Donneau de Visé, «le succès fut tel qu'on venait à Paris de vingt lieues à la ronde afin d'en avoir le divertissement.» La pièce fut donnée trente fois avant la fin de l'année, et fut celle que Molière allait le plus jouer (cent cinquante-neuf fois). On peut estimer que sa carrière commença alors véritablement. Cet engouement pour lui ne put que lui attirer l'ire des beaux esprits qui se sentirent visés, la jalousie des auteurs rivaux et la haine des comédiens de "l'Hôtel de Bourgogne" dont il s'était moqué dans sa pièce. Mais il ne se plaignit pas de cette "querelle des '*Précieuses ridicules*'" (1659-1661) ; il s'en trouvait même fort aise. La pièce ayant créé un effet de mode, le sujet était copié et repris ; de ce fait, pour ne pas être volé, il la fit imprimer à la hâte, ainsi qu'il s'en expliqua dans une préface ne manquant pas de piquant ; il avait désormais statut d'auteur.

Il présenta aussi "*Le dépit amoureux*", qui fut, lui aussi, fort bien accueilli, alors que les tragédies, qu'il continuait de mettre à l'affiche, n'obtenaient pas de succès. De ce fait, ses comédies allaient constituer peu à peu l'essentiel de son répertoire.

Il voulut alors écrire une farce, "*Le cocu imaginaire*", pour Jodelet. Or celui-ci mourut le 26 mars 1660.

Le 6 avril, ce fut le frère cadet de Molière, Jean III Poquelin, qui mourut. De ce fait, la charge de «tapissier et valet ordinaire de chambre du roi» revint de nouveau à l'aîné ; il la prit car un titre d'officier de la maison du roi ne se laissait pas perdre, et il allait le garder jusqu'à sa mort. Cette charge impliquait que, un trimestre par an, il se trouve chaque matin au lever du roi, où étaient présentes cent cinquante personnes venues assister à un véritable spectacle. De ce fait, se créa une proximité physique et quotidienne avec le monarque, et il put profiter d'un intéressant poste d'observation. Cette charge ne l'anoblit pas, mais lui conféra le titre d'écuyer et le fit dépendre de la justice du roi.

Ayant retravaillé la pièce prévue pour Jodelet, il lui substitua Sganarelle, personnage dont le nom serait la francisation de «Zanarelli», diminutif de «zanni», nom d'un valet de la "commedia dell'arte" ; qui était un très rusé meneur d'intrigues plus rusé qu'Arlequin, à la fois pathétique et bouffon, pathétique parce qu'il était inadapté et solitaire, mais bouffon parce qu'il était un pantin dérisoire, au fond un lâche et un faible, aimant son confort et sa tranquillité, mais se montrant toujours fier et sûr de lui dans les moments où précisément on le trompe ; souffrant peut-être de ses passions, mais affichant le plus souvent l'optimisme le plus naïf ou traduisant en gestes écriqués et ridicules les manifestations de sa colère et de sa tyrannie. Molière le reprit pour le jouer lui-même, apparaissant vêtu de vert, outrancièrement grisé ou masqué, avec (comme son maître, Tiberio Fiorelli) des moustaches épaisses, tombantes et noircies au charbon, des grimaces, un port de tête renversé, une voix suraiguë et pleine d'éclats velléitaires, des gestes mécaniques, les pieds largement ouverts, une démarche curieusement déhanchée. De ce stéréotype, il fit un personnage qu'on voit dans six de ses pièces, évoluant de la farce à la comédie de mœurs, de valet devenant un bourgeois.

Il fit donc jouer :

Mai 1660

“Sganarelle ou Le cocu imaginaire”

Comédie en un acte et en vers

Une miniature tombée des mains d'une malheureuse éplorée provoque une série de quiproquos : Sganarelle, bourgeois de Paris, pense que sa femme le trompe, et celle-ci le pense infidèle. De surcroît, Lélie est persuadé que sa maîtresse, Célie, s'est mariée en faisant fi de son penchant pour lui, et Célie que Lélie ne l'aime plus... Au moment où Sganarelle, qui se croit cocufié par Lélie, est partagé entre le désir de provoquer en duel cet «*affronteur*» qui lui fait porter des cornes et la crainte de perdre la vie, la suivante de Célie, sorte de déesse «*ex machina*», éclaire toute l'affaire, et Sganarelle, le «*cocu imaginaire*», tire la leçon burlesque des événements.

Pour un résumé plus précis et un commentaire, voir, dans le site,

“MOLIÈRE, “Sganarelle ou Le cocu imaginaire”

Poussé par les rivaux de Molière, M. de Ratabon, surintendant des bâtiments, fit, le 11 octobre 1660, sans l'en prévenir, commencer à détruire la salle du “Petit-Bourbon”, dans le but de libérer l'espace requis pour la construction de la colonnade du Louvre. Cela entraîna trois mois de chômage pendant lesquels les «Grands Comédiens» de l’Hôtel de Bourgogne tentèrent d'attirer des comédiens de sa troupe.

Une nouvelle salle, située dans le “Palais-Royal”, ancien hôtel du cardinal Richelieu qui l'avait légué au roi (d'où son nom) et qui était alors la demeure de Philippe d'Orléans et de son épouse, Henriette d'Angleterre, fut mise à la disposition de la troupe, qui allait la partager, là encore, avec les comédiens italiens. C'était la plus belle salle de Paris, une sorte de grand rectangle avec un gradin ; mais elle était presque en ruine et le toit, qui fuyait, était couvert d'une toile tenue par des cordages !

Après trois mois de travaux, Molière disposa d'une salle caractérisée par une grande promiscuité car le public, où toutes les classes sociales se mêlaient dans une écoute pas très religieuse, était très proche de la scène sur laquelle siégeaient certains spectateurs de haut rang, comme cela est représenté sur plusieurs gravures et tableaux ! Il allait y jouer jusqu'à la fin de sa vie.

L'ouverture eut lieu, le 20 janvier 1661, avec "*Le dépit amoureux*" et une farce : "***Gorgibus dans le sac***", qui était, selon Grismarest, un de «ces petits divertissements qui lui avaient acquis un peu de réputation dans les provinces».

Mais Molière gardait encore les yeux fixés sur la tragédie, montant presque autant de tragédies que de comédies (même s'il semble qu'il n'attirait le public que dans la mesure où il faisait suivre ces tragédies de ses propres farces) et ambitionnait de s'élever à un niveau supérieur, d'asseoir sa réputation d'auteur dramatique à part entière en cherchant à faire oublier celle de farceur que lui faisaient ses ennemis, car le rire jouissait d'un statut quasi infamant à l'époque. D'autre part, il voulait rivaliser avec les comédiens de l'"Hôtel de Bourgogne". Enfin, il aurait pu vouloir favoriser Madeleine Béjart qui brillait dans les rôles sérieux. Toutes ces raisons l'amènèrent à composer une pièce soigneusement préparée et annoncée de longs mois à l'avance :

Février 1661

"Dom Garcie de Navarre ou Le prince jaloux"

Comédie héroïque en cinq actes et en vers

Dom Garcie, le prince de Navarre, interprète à tort un fragment de lettre déchirée, et soumet sa maîtresse, Done Elvire, à un interrogatoire injurieux au cours duquel elle se justifie sans peine et finit par pardonner. Mais il la surprend à parler avec un cavalier, ce qui suscite en lui un nouvel accès de jalousie. Sans cesse, il proteste qu'il se gardera désormais de la jalousie comme de la peste et, sans cesse, il y retombe. La répétition du cycle soupçons-accusation-confusion tend à rendre le héros ridicule...

Pour un résumé plus précis et un commentaire, voir, dans le site,

"MOLIÈRE, '*Dom Garcie de Navarre*'"

La pièce, seule tentative de comédie héroïque de la carrière de Molière, qui tint le rôle-titre au côté de Madeleine Béjart, subit un échec : il ne donna que sept représentations consécutives, et la pièce disparut de son répertoire. Cette œuvre aujourd'hui délaissée n'en reste pas moins un moment charnière dans sa carrière de dramaturge, car il y pressentit Alceste et Célimène, Amphitryon ; "*Le tartuffe*" et "*Les femmes savantes*" lui durent quelque chose. Surtout, cette chute le fit renoncer pour toujours à l'ambition de s'imposer dans le genre tragique, et décider de demeurer dans sa propre voie, la comédie, en se conformant toutefois au changement de goût qui faisait qu'on se détournait de la fantaisie et de la singularité qui avaient fleuri vers 1640 pour s'intéresser au naturel, au vraisemblable, aux analyses psychologiques, les «honnêtes gens» écrivant d'ailleurs, en particulier dans les salons, des maximes et des portraits.

C'est en peignant des caractères avec naturel et vraisemblance qu'il allait répondre au goût de ce public, avec :

Juin 1661
“L'école des maris”

Comédie en trois actes et en vers

À la mort de leur père, Léonore et Isabelle, deux sœurs, sont placées sous la tutelle de deux frères d'âge mûr, Ariste et Sganarelle. Ils sont chargés de les éduquer afin «*de les épouser*» ou «*d'en disposer*». S'ils espèrent tous deux se faire aimer de leur pupille, leurs méthodes d'éducation sont radicalement différentes : Ariste laisse Léonore faire ses propres choix, et elle finira par l'épouser ; Sganarelle est jaloux, surveille les moindres faits et gestes d'Isabelle et la séquestre ; par une série de ruses très habiles, elle réussit à l'arnaquer, et, évidemment, elle tombe amoureuse d'un autre, Valère, s'enfuit avec lui et parvient à épouser.

Pour un résumé plus précis et un commentaire, voir, dans le site, “MOLIÈRE, ‘L'école des maris’”

La pièce connut un tel succès que Nicolas Fouquet, le surintendant des finances, qui, alors qu'avaient déjà été donnés des divertissements de Cour qui étaient dansés et chantés (dès 1651, le jeune roi Louis XIV et les princes avaient dansé des ballets mêlés de chants composés à leur intention), voulant offrir au roi, dans son château de Vaux-le-Vicomte, une grande fête, demanda à Molière de travailler avec le compositeur Lulli et le chorégraphe Beauchamp, pour, en quinze jours, écrire, apprendre et représenter une Beauchamp et Beauchamp et œuvre dont il inventa le genre : la comédie-ballet, où il introduisit la musique, le chant et la danse, en en faisant donc le point de rencontre de tous les arts dramatiques. Ce furent :

Août 1661
“Les fâcheux”

Comédie-ballet en trois actes et en vers

Le prologue met en scène dryades, faunes et satyres. Puis arrive Éraste qui, amoureux d'Orphise, se plaint de n'être entouré que de fâcheux, des personnages excessifs et par conséquent importuns qui les dérangent sans cesse : un marquis prétentieux, un cavalier galant, un amateur passionné de musique, un gentilhomme chatouilleux sur l'honneur, un joueur, deux précieuses bavardes, un cuistre pédant, un inventeur perdu dans le rêve de ses imaginations, un bretteur professionnel et enfin un chasseur.

Pour un résumé plus précis et un commentaire, voir, dans le site, “MOLIÈRE, ‘Les fâcheux’”

Le succès de la pièce fut considérable, et fit de nouveau de Molière l'auteur à la mode.

Le 20 février 1662, Molière, qui avait quarante ans, signa un contrat de mariage avec Armande Béjart, qui était «*âgée de vingt ans ou environ*», qu'il épousa religieusement le même jour à Saint-Germain l'Auxerrois. Dans les deux occasions, la jeune femme fut dite fille de Joseph Béjart et Marie Hervé, ce qui en faisait la sœur cadette de Madeleine, l'ancienne compagne de Molière. Toutefois, certains contemporains virent en elle la fille de Madeleine (dans une lettre, Racine accusa Molière «*d'avoir épousé la fille et d'avoir autrefois couché avec la mère*»), et donc, peut-être, celle aussi de Molière qui, selon eux, aurait donc fait un mariage incestueux : un éditeur de Francfort publia un opuscule qui dénonçait ce scandale ; le comédien Montfleury, dans une requête présentée à Louis XIV, accusa Molière «*d'avoir épousé la fille et d'avoir autrefois couché avec la mère.*» Si une incertitude plane sur la naissance d'Armande, Molière, qui avait certainement fait un mariage d'amour, ne se soucia pas

d'éclaircir la situation. Grimarest, dans sa "*Vie de M. de Molière*" (1705), indiqua qu'Armande était une fille que Madeleine avait eue, avant de connaître le jeune Poquelin, de «Monsieur de Modène, gentilhomme d'Avignon». Molière et Armande s'installèrent dans un appartement au second étage de la troisième maison de la rue Saint-Thomas-du-Louvre.

Du 8 au 14 mai 1662, il fit un premier séjour à la Cour car il était devenu le comédien et l'auteur favori de Louis XIV, le fournisseur de ses divertissements, l'ordonnateur de ses fêtes (fêtes de la joie, de la magnificence, de la dépense somptueuse, de la profusion, toutes orientées à l'adoration du Roi-Soleil, commanditaire et destinataire privilégié) et l'instrument de sa gloire, ce qui allait lui procurer respectabilité et aisance, mais lui créer aussi des servitudes car il allait lui falloir concevoir, souvent dans la précipitation et en collaboration avec les meilleurs architectes scéniques, chorégraphes et musiciens du temps, des comédies-ballets, des comédies galantes, légères, d'une exquise poésie, tout en produisant des pièces dans sa propre voie, qui était la satire des caractères et des mœurs, et cela sans renoncer pour autant à la farce.

Il en présenta une : "**Gros-René écolier**" et, surtout :

Décembre 1662
"L'école des femmes"

Comédie en cinq actes et en vers

Le riche bourgeois Arnolphe, voulant une épouse sage et vertueuse afin de n'être pas cocu, fait élever sa jeune pupille, Agnès, dans une maison isolée, sous la garde d'un valet et d'une servante. Mais ses plans sont contrecarrés, puisque l'amour vient tout de même frapper le cœur d'Agnès à la vue du jeune et beau Horace.

Pour un résumé plus précis et un commentaire, voir, dans le site,
"MOLIÈRE, "*L'école des femmes*""

La pièce fut, pour Molière, l'occasion, dès les premières représentations, d'un nouveau succès, rapportant 11 000 livres en trois semaines.

Mais, du fait de la nouveauté, de la hardiesse (Molière bousculait les idées reçues sur le mariage et la condition des femmes) et de cet éclatant succès qui le consacrait comme grand auteur, il fut aussitôt contesté par tant de gens et en des termes si semblables qu'on peut à son propos parler d'une véritable cabale qui groupait :

- des lettrés, qui, s'ils acceptaient les «petits divertissements» de Molière, criblèrent de critiques d'ordre technique cette pièce en cinq actes et en vers, originale et fondée sur des principes esthétiques révolutionnaires ;

- les comédiens de l'"Hôtel de Bourgogne" qui ne voulaient voir en Molière qu'un bouffon qui prétendait rivaliser avec eux au lieu de se cantonner dans des divertissements improvisés ;

- des mondains raffinés, offusqués par le thème central du cocuage et par quelques équivoques scabreuses ;

- surtout, des dévots, qui se disaient scandalisés par ce qu'ils considéraient comme une raillerie des principes du conformisme moral et religieux traditionnel, comme une apologie du libertinage.

Ce fut ce qu'on appela la "querelle de "*L'école des femmes*" qui provoqua une avalanche de pamphlets, de pièces de théâtre jouées par la troupe concurrente de "l'Hôtel de Bourgogne", de chansons insultantes, tout cela de la part de quelques littérateurs en quête de notoriété, au premier rang desquels Jean Donneau de Visé et Charles Robinet, rédacteur de la "Gazette" dite de Renaudot, soutenus dans l'ombre par les frères Pierre et Thomas Corneille ; ils pointèrent dans la pièce ce qu'ils feignirent de considérer comme des indices d'immoralité et d'impiété. De plus, ils

attaquèrent Molière sur sa vie privée. La «querelle de *“L'école des femmes”*» allait durer plus d'un an et nourrir les entretiens des salons parisiens.

Mais Molière avait définitivement conquis le roi qui, séduit par sa virtuosité, fit de lui, un juin, «en qualité de bel esprit», «comme excellent poète comique», le premier comédien à recevoir une «pension» (subvention personnelle et annuelle) de 1000 livres, ce qui en fait n'était pas grand-chose puisque la recette d'une représentation réussie était d'environ 1 800 livres. De ce fait, il composa et fit paraître un *“Remerciement au Roi”* en vers libres. Sa gratification allait être renouvelée tous les ans jusqu'à sa mort.

Aussi, encouragé par la faveur que lui portait le roi, s'il sembla avoir d'abord bien accueilli la publicité que lui attiraient les critiques faites à *“L'école des femmes”*, le 17 mars 1663, il en publia le texte avec une préface où il annonça qu'il allait porter la querelle sur la scène, qu'il allait répondre aux attaques dont il était l'objet dans une pièce où les personnages gagnés à sa cause accablèrent sous le ridicule ses adversaires qui seraient caricaturés de façon éblouissante. On chercha à la faire interdire ; il reçut des lettres de menace ; mais il fit jouer :

Juin 1663

“La critique de “L'école des femmes””

Comédie en un acte et en prose

Des personnages discutent de la pièce *“L'école des femmes”*, qu'ils viennent de voir. Certains l'ont détestée : le pédant Lysidas, auteur jaloux du succès de la pièce ; le Marquis, sot et prétentieux ; Climène, femme pudique et susceptible. D'autres l'ont adorée : Uranie, la maîtresse de maison ; Élise, femme d'esprit, qui fait semblant de soutenir la partie adverse en mettant en avant le ridicule des défenseurs du contre ; surtout Dorante, homme posé et tranquille, qui défend Molière et sa conception de la comédie. À la fin, personne n'a changé d'avis, chacun étant persuadé d'avoir raison. L'annonce du dîner clôt les débats et la pièce.

Pour un résumé plus précis et un commentaire,
voir, dans le site, “MOLIÈRE, *“La critique de “L'école des femmes”*”

Ceux qui n'appréciaient pas la pièce originale, *“L'école des femmes”*, et qui étaient directement concernés par cette nouvelle œuvre s'y opposèrent avec véhémence. Certains se sentirent même injustement visés, à l'instar du duc de La Feuillade, maréchal de France, qui crut se reconnaître dans le personnage du petit marquis qui, dans la pièce, répète sans cesse : *«Tarte à la crème !»* ; pour se venger, alors que Molière le saluait en feignant la gentillesse, il saisit sa tête et la frotta contre les boutons tranchants de son habit, en criant : *«Tarte à la crème, Molière, tarte à la crème !»* Molière se retrouva le visage en sang ; le roi exprima son indignation, mais le duc ne fut pas puni.

En août, on joua la comédie de Donneau de Visé *“Zélinde ou La véritable critique de “L'école des femmes””*, où il accusa Molière d'impiété.

L'influent critique Jean Chapelain loua Molière pour la qualité de son invention et les morales de ses pièces, tout en le mettant en garde contre un excès de bouffonnerie.

Cependant, en septembre, Boileau le défendit dans ses *“Stances à Molière”* où il vanta vigoureusement la pièce :

«En vain mille esprits jaloux,
Molière, osent avec mépris
Censurer ton plus bel ouvrage.»

Mais, fin septembre, Boursault fit jouer à l'Hôtel de Bourgogne *“Le portrait du peintre ou La contre-critique de “L'école des femmes””* où Molière, qui était dans la salle, était traité de cocu.

La querelle s'envenimant, Molière, qui était toujours soutenu par le roi qui lui demanda de répondre encore à ses adversaires, écrivit en huit jours :

Octobre 1663
“L’impromptu de Versailles”

Comédie en un acte et en prose

À l’occasion de la dernière répétition d’un impromptu commandé et même exigé par le roi qui veut le voir dans l’après-midi alors qu’il n’a jamais été répété, Molière prodigue ses conseils à ses comédiens qui sont mécontents parce que le texte n’est pas achevé, qu’ils n’ont pas eu le temps d’apprendre leur rôle alors que l’arrivée du roi est imminente. Les difficultés s’accumulent. Rapidement, l’angoisse fait place à la rigolade, au point de suspendre les répétitions. Finalement, le roi se contente d’une pièce déjà créée par la compagnie, et Molière obtient un délai supplémentaire.

Au passage, il répond aux attaques de ses adversaires, courtisans, critiques et rivaux, au lendemain de la querelle de “*L’école des femmes*”.

Pour un résumé plus précis et un commentaire,
voir, dans le site, “MOLIÈRE, “*L’impromptu de Versailles*”

Après avoir joué la pièce devant le roi, Molière la reprit à Paris, le 4 novembre.

Dans les semaines qui suivirent, ses ennemis ne désarmèrent pas :

-Donneau de Visé fit jouer, fin novembre, par les comédiens de l’“Hôtel de Bourgogne”, “*La réponse à “L’impromptu de Versailles” ou La vengeance des marquis*” ;

-Montfleury fils plaça dans le même théâtre “*L’impromptu de l’hôtel de Condé*” ;

-Montfleury père, dans une requête au roi, plus ou moins ouvertement, accusa Molière d’inceste ;

-Robinet fit paraître un “*Panegyrique de “L’école des femmes*” qui n’était pas un éloge.

Cependant, la cabale ne put que ronger son frein car Molière sortait vainqueur d’une lutte qui lui avait permis de prendre conscience de l’originalité de son œuvre.

De nouveau pour répondre au désir du roi, il écrivit rapidement et fit jouer au Louvre :

Janvier 1664
“Le mariage forcé”

Comédie-ballet en trois actes

Sganarelle, un homme déjà mûr mais riche, a promis d’épouser la jeune Dorimène, mais veut savoir s’il est sage de se marier, et interroge en particulier deux philosophes qui le perdent dans des considérations oiseuses. Or il découvre en Dorimène une coquette achevée, cherche alors à se désengager de cette union, mais y est contraint par le frère de la belle qui le menace d’un duel.

Pour un résumé plus précis et un commentaire, voir, dans le site, “MOLIÈRE, “*Le mariage forcé*”

Le 19 janvier 1664, Armande et Molière eurent un fils, qu’ils nommèrent Louis, et dont, lors de son baptême, le 24, le roi fut le parrain, rendant ainsi hommage au comédien, lui donnant une marque d’estime et de prestige, ce qui, alors que se poursuivaient les attaques provoquées par “*L’école des femmes*”, constitua plus qu’un témoignage d’estime personnelle, signifia qu’il se portait garant de l’homme et de son œuvre. Le roi était en effet devenu un ami qui, ayant appris qu’il avait été ostracisé, l’aurait un matin, invité à sa table, scène que le peintre Jean Hégésippe crut pouvoir représenter en

1864, alors que c'est purement fictif, significatif de la récupération politique de Molière, car le roi ne recevait à sa table que les princes de sang et les hauts dignitaires.

Du fait de cette protection royale, il eut à subir la jalousie de courtisans.

Malheureusement, Louis décéda le 10 novembre, à l'âge de neuf mois, et Molière ressentit beaucoup de peine.

Lui, qui estimait que, comme les «fous en titre d'office» des siècles passés, il avait acquis auprès de Louis XIV ce statut bien particulier du fou qui dit la sagesse, qui peut dénoncer à son roi les tares de son régime ou peut proclamer à sa place la nécessité de corriger les mœurs et d'éradiquer les vices qui mettaient en péril la bonne marche de la société (cette fonction sociale étant en fait la prérogative de l'Église qui la refusait au théâtre), annonça en avril qu'il se préparait à «*jouer les dévots*», à dénoncer les faux dévots, ces imposteurs qui abusent des vrais dévots ; à s'attaquer aux excès de "la Compagnie du Saint-Sacrement" dont les membres pratiquaient une piété ostentatoire mais hypocrite, quelques-uns, fanatiques ou fripons, semant le désordre dans les familles sous prétexte d'en réformer les mœurs. Il semble avoir obtenu l'approbation du roi (qui cependant le prévint : «N'irritez pas les dévots, ce sont gens implacables») pour l'écriture d'une comédie intitulée "*Le tartuffe*" contre laquelle se forma aussitôt, soutenue par la reine-mère, une "cabale des dévots" qui, réunis chez le marquis de Laval, parlèrent beaucoup d'«obtenir la suppression de la méchante comédie de Tartuffe», se disant choqués par la présence sur une scène de théâtre d'un directeur de conscience fourbe et lubrique.

Ce fut dans le salon de la célèbre libertine, Ninon de Lenclos, que Molière fit une première lecture de sa pièce.

Le roi lui demanda de participer, du 30 avril au 9 mai 1664, à la première grande et même somptueuse fête de son règne, donnée à Versailles (qui n'était cependant encore qu'un pavillon de chasse ; de ce fait, tout se passa dans les jardins dont ce fut d'ailleurs l'inauguration), officiellement en l'honneur de la reine Marie-Thérèse et de la reine-mère Anne d'Autriche, en fait en hommage à sa première favorite, la douce et tendre Mlle de La Vallière, fille d'honneur de la duchesse d'Orléans. Ce furent "Les plaisirs de l'île enchantée" où la Cour, feignant d'y être prisonnière, participa à un ensemble de divertissements dont le thème général était emprunté au "*Roland furieux*" de l'Arioste, l'une des œuvres les plus célèbres de la Renaissance : la magicienne Alcine retenait dans un palais enchanté, construit au centre du "Rondeau des cygnes", Roger et ses preux chevaliers qui trompaient leur ennui en participant à des démonstrations équestres, à des festins, en assistant à des feux d'artifice et à des représentations théâtrales, l'ensemble étant placé sous le signe de l'amour, de la galanterie, du brio, etc., le roi, qui lui-même paraissait, voulant ainsi susciter l'adhésion à son règne.

Le 8 mai, alors que les célébrations battaient leur plein, on assista à une comédie-ballet, conçue spécifiquement pour la fête par Molière et par Lulli, surintendant de la musique royale, car théâtre et musique furent associés, bergers et bergères, entourés de faunes, dansant et chantant au son des flûtes et des violons. C'était :

Mai 1664

"*La princesse d'Élide*"

«Comédie galante, mêlée de musique et d'entrées de ballet»

L'insensible princesse d'Élide dédaigne l'amour des princes de Messène et de Pyle. Le prince d'Ithaque brûle également pour elle ; mais, intelligemment conseillé par le bouffon Moron, il feint une parfaite indifférence ; mieux, il se déclare pour Aglante, cousine de la princesse. Folle de jalousie, cette dernière doit finalement reconnaître qu'elle aime le prince d'Ithaque, et elle l'épouse.

Pour un résumé plus précis et un commentaire, voir, dans le site, "MOLIÈRE, "*La princesse d'Élide*"

Alors que, officiellement, les réjouissances devaient s'achever le 9 mai, le roi décida de les prolonger, et chargea Molière d'animer les nouvelles soirées. Ce fut ainsi que, le dimanche 11 mai, sa troupe redonna *‘Les fâcheux’* et *‘Le mariage forcé’*. Et, le soir du 12, alors qu'une partie des invités avait regagné Paris, elle créa, comme à la sauvette, la toute nouvelle pièce que, par précaution, il avait fait lire au roi avant la représentation :

Mai 1664
‘Le tartuffe ou L'hypocrite’

Comédie en trois actes

Orgon est un bourgeois fortuné et charitable qui vit avec sa famille dans une ambiance paisible et soudée. Mais, quand, séduit, il recueille Tartuffe, qui se fait passer pour un homme d'Église en en arborant l'aspect (grand chapeau, cheveux courts, petit collet, vêtements austères), qui s'institue directeur de conscience, tout part à vau-l'eau. Si la mère d'Orgon est séduite elle aussi, le reste de la famille essaie de faire entendre raison au père, de lui faire voir que Tartuffe profite de sa piété et de son hospitalité. Damis, le fils d'Orgon, cherche à montrer que l'imposteur essaie de séduire sa mère, Elmire, qui repousse ses avances. Finalement, Tartuffe s'empare des biens d'Orgon, et peut chasser la famille de sa maison.

Pour un résumé plus précis et un commentaire, voir, dans le site,
“MOLIÈRE, ‘Le tartuffe’”

Le gazetier Jean Loret évoqua, dans sa *“Muse historique”*, une «comédie morale... de grand mérite et très fort au gré de la Cour». En effet, la pièce fut chaudement applaudie par le roi et ses invités, à l'exception de la très catholique mère du roi, Anne d'Autriche, qui alerta le parti dévot et les autorités de l'Église, et suscita une «cabale des dévots» qui jugea la pièce «absolument injurieuse à la religion et capable de produire de très dangereux effets». En conséquence, le lendemain ou le surlendemain, Louis XIV, qui appréciait l'œuvre mais ne pouvait, pour des raisons politiques, aller à l'encontre des protestations de l'Église, se laissa convaincre par son ancien précepteur, le tout nouvel archevêque de Paris, Hardouin de Péréfixe, de «faire défense» à Molière de représenter sa comédie «en public». Ce qui était en jeu n'était rien de moins que la liberté d'écrire, de montrer, de critiquer.

Au mois d'août, le curé de la paroisse parisienne de Saint-Barthélemy, Pierre Roullé, publia, à propos de la pièce, un pamphlet d'une violence extrême où il était dit de Molière : «Un homme ou plutôt un démon, vêtu de chair et habillé en homme, et le plus signalé impie et libertin qui fût jamais dans les siècles passés. [...] Il mérite 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.»

Molière, ne comprenant pas ce qui lui arrivait, en fut abasourdi. Dans un *“Placet au roi”*, qui lui fut présenté à l'été 1664, il s'éleva contre l'injuste virulence de ce libelle, considéra ses outrances contraires au jugement favorable qu'avait d'abord donné le roi, et indiqua : *«Le devoir de la comédie étant de corriger les hommes en les divertissant, j'ai cru que, dans l'emploi où je me trouve, je n'avais rien de mieux à faire que d'attaquer par des peintures ridicules les vices de mon siècle ; et comme l'hypocrisie sans doute en est un des plus en usage, des plus incommodes et des plus dangereux, j'avais eu, Sire, la pensée que je ne rendrais pas un petit service à tous les honnêtes gens de votre royaume, si je faisais une comédie qui décriât les hypocrites et mît en vue comme il faut toutes les grimaces étudiées de ces gens de bien à outrage, toutes les friponneries couvertes de ces faux-monnayeurs en dévotion, qui veulent attraper les hommes avec un zèle contrefait et une charité sophistique.»*

Mais le roi lui fit savoir que, pour "*Le tartuffe*", le temps n'était pas encore venu, et confirma l'interdiction de représenter la pièce en public.

Ressentant un certain désarroi, Molière se borna d'abord, pendant quelques mois, à reprendre des pièces de son répertoire, quelques tragédies de Corneille, quelques comédies de Scarron, des tragédies de Racine dont le 20 juin 1664, "*La Thébaine*", qu'il avait montée bien qu'il ne se faisait aucune illusion sur l'accueil que cette pièce allait recevoir du public qui, en effet, la bouda. À partir de cette époque, il fut coléreux.

Si, du fait de l'interdiction du "*Tartuffe*", il tomba dans une véritable dépression et se trouva dans une situation pécuniaire peu brillante car sa troupe fit souvent relâche à la fin de l'année 1664, ses camarades lui indiquèrent un sujet qui avait déjà fait courir tout Paris et qui n'avait pas été repris depuis quelque temps, et l'incitèrent à en faire une nouvelle pièce où il n'hésita pas à y donner un écho de sa grande querelle car, pour lui, la lutte continuait, et bien des aspects de ses créations de cette période s'expliquent par "*Le tartuffe*" toujours interdit.

Cette nouvelle pièce, écrite en quinze jours, comme dans la fièvre, fut :

Février 1665

"*Dom Juan ou Le festin de pierre*"

Comédie en cinq actes et en prose

Don Juan est un «*grand seigneur méchant homme*» qui, accompagné de son valet, Sganarelle, a abandonné son épouse dont les frères le poursuivent pour se venger, court à la recherche d'autres aventures amoureuses, mais fait face à la statue d'un commandeur qu'il avait tué en duel, statue qui s'anime pour l'entraîner dans un «*brasier ardent*».

Pour un résumé plus précis et une analyse, voir, dans le site, MOLIÈRE - "*Dom Juan*"

La pièce remporta un triomphe, la recette dépassant même celles de "*L'école des femmes*", et les suivantes allant encore s'accroître durant les deux premières semaines du carême. Mais, si elle fut donnée quinze fois jusqu'au 20 mars, elle ne fut pas reprise après la relâche de Pâques.

C'est qu'elle suscita des réactions scandalisées. En avril, un libraire spécialisé dans la publication de pièces de théâtre, et en particulier celles qui étaient créées à "l'Hôtel de Bourgogne", mit en vente un libelle de 48 pages au titre presque anodin : "*Les observations sur une comédie de Molière intitulée 'Le Festin de Pierre'*", dans lequel un «*sieur de Rochemont*», pseudonyme d'un personnage peut-être fictif, dont on ignore aujourd'hui encore l'identité réelle, attaquait violemment "*Dom Juan*", "*Le tartuffe ou L'hypocrite*" et leur auteur, accusé d'avoir «fait monter sur le théâtre» le libertinage, l'impiété et l'athéisme ; il obtint un fulgurant succès, dont atteste l'existence d'une dizaine d'impressions, éditions et contrefaçons différentes. Sa virulence, qui, selon certains commentateurs, pourrait expliquer que "*Dom Juan*" n'ait jamais été repris du vivant de son auteur, suscita deux réponses anonymes de partisans de Molière, dont la plus longue et la plus argumentée est probablement l'œuvre de Donneau de Visé ; ils allaient être rejoints en août par Charles Robinet, ancien détracteur de Molière et principal rédacteur de la "Gazette" dite de Renaudot.

Le texte de "*Dom Juan*" n'allait être édité qu'après la mort de Molière et il fallut attendre cent cinquante ans pour que la pièce soit rejouée sur une scène française.

Le 14 juin, le roi fit taire les adversaires de Molière en prenant la troupe sous sa protection, en le nommant responsable des divertissements de la Cour, dans une alliance d'intérêts objectifs car, en participant à la gloire du Roi Soleil, il allait trouver les moyens de satisfaire ses ambitions artistiques. On peut remarquer qu'il fut protégé par le monarque de droit divin alors que, paradoxalement, il critiquait l'autorité et l'abus de pouvoir.

Le 14 août, sa troupe fut désignée "Troupe du roi au Palais-Royal", et il reçut une pension de 6 000 livres par an. Bientôt, las et malade, il allait se retirer derrière le service du roi.

Au cours de cet été, Nicolas Boileau prit la défense de son ami dans un "*Discours au roi*" où il dénonça vigoureusement les bigots «Qui, tout blancs au dehors, sont tout noirs au-dedans.»

En août naquit Esprit-Madeleine, la fille de Molière et d'Armande Béjart. Elle allait rester à l'écart de sa famille, de la vie publique et du monde du théâtre, devenir une dévote, séjourner dans un couvent et s'éteindre en 1723 à l'âge de 58 ans, sans descendance.

Là-dessus, décidé à dénoncer tous les abus, Molière s'en prit à ceux des médecins, avec une courte pièce qu'il produisit sous pression, n'ayant eu qu'une semaine pour, avec la collaboration de Lulli, l'écrire à la demande de Louis XIV. Au début de son avis "**Au lecteur**", il précisa que ce «*petit impromptu*» «*a été proposé, fait, appris et représenté en cinq jours*» devant la cour réunie dans les jardins de Versailles. C'était :

Septembre 1665
"**L'amour médecin**"

Comédie-ballet en trois actes et en prose

Sganarelle est un bourgeois égoïste qui ne veut pas marier sa fille unique, Lucinde, par crainte de laisser sa fortune à son mari. Or elle tombe amoureuse du jeune Clitandre. Elle et sa suivante, l'astucieuse Lisette, font croire qu'elle est malade et que la seule guérison possible serait son mariage avec Clitandre. Mais Sganarelle, ne voulant rien entendre, fait venir une cohorte de médecins qui sont ridiculisés, étant plus ignares et plus barbares les uns que les autres. Parmi eux se glisse Clitandre qui fait croire à Sganarelle que le remède est un mariage fictif pour lequel le père signe ce qu'il croit être un faux contrat. Or le mariage est bien réel, et Sganarelle est dépouillé

Pour un résumé plus précis et un commentaire, voir, dans le site, "MOLIÈRE, 'L'amour médecin'"

On sait, par une lettre du duc d'Enghien, que, au début de l'automne 1665, Molière était en train de remanier son "*Tartuffe*", ajoutant un quatrième acte aux trois actes joués à Versailles l'année précédente.

Le 4 décembre, la troupe créa une pièce de Racine, "*Alexandre le Grand*", et son interprétation déçut. Or, peu de jours après la première représentation, Molière, stupéfait, découvrit que le félon qu'était Racine, par pur calcul carriériste, avait également confié sa tragédie à ses rivaux, les comédiens de l'"Hôtel de Bourgogne" qui étaient beaucoup plus appréciés dans le jeu tragique. Après trois autres représentations devant un public dix fois moins nombreux que pour les précédentes, Molière dut renoncer, et ses rivaux commencèrent à représenter la pièce quatorze jours exactement après sa création. On peut d'ailleurs voir dans cette mésaventure une source secondaire du "*Misanthrope*" qui allait être représenté six mois plus tard, la pièce constatant l'impossibilité de corriger un monde dominé par les coquins.

À la fin du mois, Molière, à la suite d'un banal chaud et froid survenu à la Cour, tomba malade, étant atteint d'une «fluxion de poitrine pléthorique», une bronchite qui lui causait des problèmes de respiration, le faisant tousser, haleter, hoqueter, cracher du sang, tandis que ses médecins, dont il se méfiait, ne manquaient pas de lui faire de sévères remontrances. Peut-être était-il tuberculeux. Un de ses ennemis le décrivit alors : blême, les yeux creux, maigre comme un squelette. Il ferma son théâtre, se retira dans une petite maison qu'il avait louée à Auteuil, alors village de campagne d'où

l'on ne perdait cependant pas de vue les clochers et les tours de Paris, pour s'y reposer en compagnie de Chapelle, de Boileau et du petit Michel Baron, âgé de quatorze ans, dont il allait faire un comédien.

En mars parut, chez le libraire Gabriel Quinet, la première édition des "**Œuvres complètes**" de Molière en deux volumes, qui contenait neuf pièces, étant imprimée et mise en vente par un cartel de huit libraires, avec des «lettres [de privilège] obtenues par surprise», ce qui allait amener Molière à confier la publication de sa comédie suivante, "*Le misanthrope*", à un libraire, Jean Ribou, qui, en 1660, avait piraté "*Les précieuses ridicules*" et "*Sganarelle ou Le cocu imaginaire*".

S'il se remit vite de sa maladie, et put rouvrir son théâtre en février, il resta fatigué, d'autant plus qu'il était en pleine querelle provoquée par "*Le tartuffe*", et en plein désaccord avec Armande qui lui était scandaleusement infidèle, se laissant courtiser par des libertins à particule (Grimarest, qui s'appuyait sur les souvenirs de Baron et de nombreux témoignages, laissa entendre que le couple n'était pas heureux, et présenta Armande comme «une coquette outrée»), et lui manifestant une froideur qui rendait insupportable leur vie commune. Sa jalousie fit couler beaucoup d'encre, les rieurs se moquant d'autant plus qu'il avait mis en scène des personnages de mari trompé : «Si vous voulez savoir pourquoi presque dans toutes ses pièces il raille tant les cocus et dépeint si naturellement les jaloux, c'est qu'il est du nombre de ces derniers.» (Donneau de Visé : "*Abrégé de la vie de Molière*"). Cette situation lui inspira son œuvre la plus importante :

Juin 1666
"***Le misanthrope***"

Comédie en cinq actes et en vers

Pour Alceste, jeune aristocrate d'humeur ombrageuse, l'exigence de la vérité prime tous les autres devoirs au sein d'une société mondaine dont les rites et les usages sont fondés sur le mensonge. À l'encontre de son ami, Philinte, qui est disposé à s'accommoder des défauts humains et à les traiter avec indulgence, il attend de ses semblables une sincérité dans le jugement, une rigueur dans la conduite dont, pour sa propre part, il se croit capable. Aussi n'épargne-t-il ni la prétention d'Oronte, poète ridicule, ni la pruderie d'Arsinoé, coquette mûrissante, ni la vanité d'Acaste et de Clitandre, petits marquis à la mode, ni, surtout, la duplicité insouciant de Célimène, jeune veuve dont il est devenu amoureux. C'est la constance de cet amour qui le place dans une situation intenable : sa passion trop exigeante le détermine à quitter le monde.

Pour un résumé plus précis et une analyse, voir, dans le site, "MOLIÈRE" "*Le misanthrope*"

"*Le misanthrope*", sur lequel Molière comptait pour redresser les comptes du théâtre, n'eut pas l'heur de plaire au parterre.

Cependant, sa renommée ayant dépassé les frontières, une première de ses pièces, "*L'amour médecin*", fut, en 1666, traduite en néerlandais.

La maladie lui ayant laissé un soudain répit, il présenta ce qu'il appela une «*petite bagatelle*» :

Août 1666
“Le médecin malgré lui”

Comédie en trois actes et en prose

Pour se venger de cet époux ivrogne et irascible, la femme de Sganarelle fait croire que ce fagotier est en fait un médecin qui ne consent à soigner ses malades que si on l'y contraint à coups de bâtons.

Pour un résumé plus précis et un commentaire, voir, dans le site,
“MOLIÈRE, “Le médecin malgré lui”

Molière subit une rechute de quatre mois.

Comme, afin de divertir le roi, qui devait séjourner trois mois dans son château de Saint-Germain-en-Laye, Benserade avait composé *“Le ballet des muses”* qui était formé de treize entrées, réparties entre ce que Paris comptait de meilleurs comédiens, les troupes de Molière, de l’Hôtel de Bourgogne et des Italiens, il y donna successivement :

Décembre 1666
“Mélécerte”

Comédie pastorale héroïque en deux actes et en vers

Une jeune bergère, Mélécerte, aime le très jeune Myrtil dont elle est également aimée. Deux nymphes, Éroxène et Daphné, éprises du jeune homme, convainquent son père, Lycarsis, de le donner comme époux à l'une d'elles. Par ses larmes, Myrtil parvient à obtenir de son père, d'abord inflexible, d'épouser celle qu'il aime. Alors que tout paraît s'arranger, on annonce que le roi arrive afin de marier Mélécerte à l'un de ses seigneurs. La pièce s'interrompt brutalement à cet endroit.

Pour un résumé plus précis et un commentaire, voir, dans le site, *“MOLIÈRE, “Mélécerte”*.

Janvier 1667
“Pastorale comique”

Comédie-ballet en un acte

Est conté, sur un mode burlesque, le désespoir de deux riches pasteurs de Thessalie, Lycas et Philène, tous deux amoureux de la bergère Iris, qui leur préfère Corydon, lui aussi berger.

Pour un résumé plus précis et un commentaire, voir, dans le site, *“MOLIÈRE, “Pastorale comique”*.

Février 1667
“Le Sicilien ou L’amour peintre”

Comédie-ballet en un acte

Dans une Sicile de convention, Isidore, en faux peintre, aidé de son valet, Hali, un fourbe fier de son ingéniosité, s'introduit chez sa bien-aimée, Climène, malgré l'interdiction de son père, Dom Pèdre.

Pour un résumé plus précis et un commentaire, voir, dans le site,
"MOLIÈRE, "Le Sicilien ou L'amour peintre".

À Pâques 1667, Molière vit Racine le trahir à nouveau car, devenu l'amant de Marquise Du Parc, il la débaucha pour lui faire jouer "*Andromaque*" à "l'Hôtel de Bourgogne".

En avril-mai, alors qu'il continuait à souffrir de sa «fluxion de poitrine» dont, parfois, il se croyait débarrassé, il subit une rechute si grave que le bruit de sa mort se répandit. M. de Mauvillain, son médecin, lui recommanda le repos et un régime lacté. Mais, se disait-il, que savaient les médecins? ils ne savaient que purger, saigner et débiter des formules qui, pour être dites en latin, n'en restaient pas moins sans effet sur le mal dont on souffrait ! Il se retira dans la maison d'Auteuil. Il ne put remonter sur les planches qu'en juin.

Cette année-là, Corneille, qui, depuis 1649, était fidèle à la troupe de "l'Hôtel de Bourgogne", la quitta pour confier à la troupe de Molière la création d'"*Attila, roi des Huns*".

D'autre part, l'Anglais Dryden adapta "*L'étourdi ou Les contretemps*" sous le titre : "*Sir Martin Mar-all, or The Feign'd Innocence*".

Molière ne pouvait se résigner à l'interdiction du "*Tartuffe*", et espérait toujours la voir levée ; il avait remanié sa pièce, avait renoncé à faire de son personnage un homme d'Église, un directeur de conscience, puisque c'était l'objet du scandale, confiant : «*J'ai déguisé le personnage sous l'ajustement d'un homme du monde*», dissimulant toutefois un aventurier louche ; il avait adouci certains propos dangereux, tout en se disant : «*À force de diplomatie, je me vide de ma sève*» ; il avait ajouté deux actes durant lesquels l'escroc se rabattait sur la fille de la maison, cherchant à l'épouser, avant d'être démasqué et chassé. À la fin de juillet 1667, il profita d'un passage du roi chez son frère et sa belle-sœur à Saint-Cloud pour lui lire sa nouvelle version édulcorée et il aurait obtenu une autorisation de la jouer dont cependant aucune trace écrite ne subsiste. C'était :

5 août 1667

"*Panulphe ou L'imposteur*"

Comédie en cinq actes

Voir, dans le site, "MOLIÈRE, "Le tartuffe"

Le public se bouscula à l'entrée de la salle, au point qu'il y eut même quelques rixes. Quand le rideau tomba, les applaudissements fusèrent. La représentation fut donc un triomphe, procura une recette énorme.

Mais, dès le lendemain matin, un huissier vint signifier à la troupe qu'il n'y aurait pas d'autre représentation de "*Panulphe*". La pièce était interdite sur ordre du premier président du Parlement, Guillaume de Lamoignon qui était chargé de la police en l'absence du roi. Le 11 août, cette interdiction fut redoublée par l'archevêque de Paris, Hardouin de Péréfixe, qui publia une ordonnance faisant «très expresse inhibition et défense à toutes les personnes de [son] diocèse de représenter, lire ou entendre réciter la susdite comédie, soit publiquement, soit en particulier [...] et ce, sous peine d'excommunication.»

Aussitôt, Molière, qui constata amèrement : «*J'ai eu beau lui donner un petit chapeau, de grands cheveux, un grand collet, une épée et des dentelles sur tout l'habit, cela n'a de rien servi*», fit fermer les portes de son théâtre, et, le 8 août 1667, envoya deux comédiens de la troupe, La Grange et La Thorillière, porter au roi, qui était en campagne militaire devant Lille, un "**Second Placet**", pathétique,

où il plaidait sa cause ; le roi ne reçut pas les émissaires, mais leur fit transmettre une promesse assez vague de permission de représentation de la pièce à son retour de la guerre.

Le théâtre demeura fermé jusqu'au 26 septembre.

Le texte de *"Panulphe ou L'imposteur"* ne nous est pas parvenu, mais nous pouvons l'imaginer dans ses grandes lignes par les allusions qu'y fit Molière dans son *"Second Placet"* et surtout par *"La lettre sur la comédie de 'L'imposteur'"*, signée «C», peut-être inspirée par Molière et relatant en détail le spectacle présenté.

À son retour de cette guerre victorieuse marquée notamment par la conquête des Flandres et de la Franche-Comté, le roi fit rouvrir le théâtre, et accorda une entrevue à Molière ; mais, s'il le reçut fort civilement, il lui signifia que le théâtre n'était pas le lieu où l'on pouvait débattre des choses de la religion. Que répondre? Molière, qui avait pourtant la langue bien pendue, demeura coi.

La lassitude que lui causa le second étouffement du *"Tartuffe"* ou la maladie l'éloignèrent alors du théâtre.

Un peu avant Noël, Molière et Armande se séparèrent.

Alors que, très malade, il se disait n'être plus capable d'écrire, que Boileau l'engageait à abandonner la carrière d'homme de théâtre pour se consacrer au métier d'écrivain (il lui répondit superbement ; *«Ah ! Monsieur, que me dites-vous là? Il y a un honneur pour moi à ne pas quitter.»*), le roi lui demanda une pièce qui serait un éloge de son bon plaisir. Ce fut :

Janvier 1668
"Amphitryon"

Comédie en trois actes et en vers libres

Jupiter profite de l'absence d'Amphitryon, général des Thébains, pour prendre son aspect physique et séduire Alcène, son épouse. Simultanément, Mercure se métamorphose en Sosie, valet d'Amphitryon. Le retour inopiné de ce dernier entraîne une succession joyeuse de quiproquos, car il est alors, pour les autres protagonistes de la pièce, impossible de savoir lequel d'Amphitryon et de Jupiter est le réel Amphitryon.

Pour un résumé plus précis et un commentaire, voir, dans le site, *"MOLIÈRE, 'Amphitryon'"*.

"Amphitryon" marqua le triomphe de la facilité et de la réussite dans l'œuvre de Molière. Mais le succès, qui semblait éclatant, restait fragile, parce qu'il ne reposait que sur la faveur du roi. Celui-ci, satisfait, lui promit d'agir sur l'archevêque de Paris car *"Le tartuffe"* était toujours interdit. Or, comme, en 1667, avait été publiée une traduction en français du *"Nouveau Testament"* qui déplaisait aux autorités religieuses qui en demandaient l'interdiction, il y consentit, en demandant en échange que soit levé le «mandement» proféré contre *"Le tartuffe"*.

En mai, Molière créa *"La folle querelle d'Andromaque"* de Subligny qui était un réquisitoire vétilleux, mais point sot, contre les prétendus défauts littéraires et moraux de la pièce de Racine, auxquels étaient opposés les talents supérieurs de Corneille.

Comme il était maintenant marqué par la maladie, un ton nouveau domina la qualité de son rire, à partir de la pièce qu'il fit jouer à Versailles, le 18 juillet 1668, pour le "Grand divertissement royal" célébrant la paix d'Aix-la-Chapelle (mai 1668), enchâssée dans une pastorale avec chants et danse, sur une musique de Lully :

Juillet 1668
“George Dandin ou Le mari confondu”

Comédie en trois actes et en prose

Riche paysan, Dandin a épousé Angélique de Sottenville, fille d'un gentilhomme ruiné. Berné par sa femme qui revendique sa liberté en piétinant allégrement les liens du mariage, et qui le trompe avec Clitandre, il est en colère et tente de faire éclater la vérité. Mais il se voit bâtonné sur l'ordre de sa femme pour avoir osé mettre sa fidélité en doute. Il lui faudra même, devant ses beaux-parents, présenter des excuses à Clitandre, et solliciter le pardon d'Angélique.

Pour un résumé plus précis et un commentaire, voir, dans le site, “MOLIÈRE, “George Dandin”

La pièce obtint un vif succès, qui toutefois fut moindre quand Molière la reprit en novembre, au Palais-Royal, détachée de son environnement musical.
Il fit encore représenter :

Septembre 1668
“L'avare”

Comédie en cinq actes et en prose

Bourgeois riche et avare, Harpagon impose à ses domestiques et à ses propres enfants des conditions d'existence indignes. Mauvais maître et mauvais père, il décide, pour économiser de l'argent, de marier ses enfants à des riches. Or il est lui aussi amoureux, mais cherche à épouser à moindres frais la jeune Mariane, les différents mariages devant avoir lieu le même jour. Sa fureur éclate quand il découvre un rival en son fils, Cléante. Quant à sa fille, Élise, elle aime Valère, et ne veut pas épouser un homme qu'elle ne connaît pas. Les enfants d'Harpagon élaborent un plan pour épouser ceux qu'ils aiment. Quand ils rencontrent Anselme, l'homme qu'Élise doit épouser, ils se rendent compte qu'il est le père de Valère et de Mariane : il est prêt à payer les deux mariages pour rendre ses enfants heureux : au grand soulagement d'Harpagon.

Pour un résumé plus précis et une analyse, voir, dans le site, “MOLIÈRE, “L'avare”

“L'avare”, qualifié, à l'instar du “*Misanthrope*” et des “*Femmes savantes*”, de «comédie sérieuse», déconcerta le public, et eut donc peu de succès, n'étant joué que 9 fois en un mois au “Théâtre du Palais Royal” (au total, 47 fois) ; puis 5 fois au château de Saint-Germain-en-Laye, alors qu'elle allait devenir l'un des plus grands succès de Molière.

À la fin de l'année 1668, Armande et Molière eurent une autre fille, Marie, qui mourut peu après sa naissance.

Comme, en septembre 1668, avait été conclu un accord appelé la “Paix clémentine” qui était l'aboutissement de longues négociations entre, d'un côté, les représentants du roi et le nonce du pape Clément IX et, de l'autre, les représentants des «Messieurs» de Port-Royal et des évêques jansénistes, Louis XIV, ayant désormais les coudées franches en matière de politique religieuse, demanda à son ministre, Colbert, de consulter Étienne Baluze, théologien en Sorbonne, sur la validité de l'ordonnance lancée contre “*Le tartuffe*” par l'archevêque de Paris. Comme la réponse fut apaisante, le 5 février, Molière reçut enfin du roi l'autorisation de jouer la troisième version de sa pièce, qui reprit son titre initial :

Février 1669
“Le tartuffe”

Comédie en cinq actes et en vers

Orgon a introduit dans sa demeure Tartuffe, personnage dont l'apparente dévotion l'a séduit. Mais son fils, Damis, son beau-frère, Cléante, et la servante, Dorine, suspectent en lui un méprisable aventurier. Fort de la confiance que lui témoigne Orgon, il tente d'obtenir la main de Marianne, sa fille, de séduire Elmire, sa femme, et de le dépouiller de ses biens. Au moment où, son infamie ayant été prouvée par une ruse d'Elmire, l'hypocrite est démasqué et invité à disparaître, il se dresse, menaçant et affirmant son droit car Orgon a commis la faute de lui faire donation générale de ses biens. Déjà, le sergent, M. Loyal, s'apprête à expulser Orgon et les siens de leur propre demeure. Mais le roi, qui a tout appris, fait arrêter Tartuffe.

Pour un résumé plus précis et une analyse, voir, dans le site, “MOLIÈRE, “Le tartuffe”

La pièce reçut un accueil triomphal, dont un troisième “**Placet**” se fit l'écho, et qui est attesté par le chiffre de 55 représentations dans l'année, dont 28 consécutives, rapportant plus de 5 000 livres. Une première édition du texte, assortie d'une préface, parut en mars 1669, suivie en juin d'une seconde, à laquelle les trois “**Placets**” étaient ajoutés.

Ainsi, la grande bataille de la vie de Molière, celle du “**Tartuffe**”, avait duré cinq ans (1664-1669). Dans ce combat extrêmement âpre, il avait pu mesurer toute la profondeur de la bêtise et de la méchanceté humaines.

Le 25 février 1669, il perdit son père, mort dans la pauvreté malgré l'aide matérielle qu'il lui avait apportée.

Comme, en décembre 1657 en Avignon, lui et Madeleine Béjart s'étaient liés avec le peintre Pierre Mignard qui avait fait de lui plusieurs portraits ; qu'il venait de décorer la coupole du Val-de-Grâce de la plus grande fresque du monde, qui représentait, dans une gloire, la reine offrant cette église à Dieu, entourée de plus de deux cents personnages, Molière lui dédia :

23 mars 1669
“La gloire du dôme du Val-de-Grâce. Poème sur la peinture de M. Mignard”

Poème de trois cent soixante-six vers

Molière ne se borna pas à décrire la fresque ; il rédigea ce que Boileau a appelé «un traité complet de peinture», tandis que, d'autre part, sensible à la qualité de la versification, il développa ce parallèle judicieux : «Dans ce poème sur la peinture, il a travaillé comme les peintres à l'huile qui reprennent plusieurs fois le pinceau pour retoucher et corriger leur ouvrage, au lieu que, dans ses comédies où il fallait beaucoup d'action et de mouvement, il préférerait les brusques fiertés de la fresque à la paresse de l'huile.»

Ainsi, Molière, en donnant à cette occasion une preuve de la qualité de son amitié, se révéla à la fois pédagogue averti (dans le genre, d'ordinaire ingrat, de la poésie didactique), et surtout remarquable critique d'art. Il qualifia Raphaël et Michel-Ange de «*Mignards de leur âge*».

Signalons que le poème prit place dans une querelle propre au monde de la peinture, semblant répondre à un poème de Perrault qui, premier commis de Colbert pour les bâtiments, avait chanté les louanges du rival de Mignard, Le Brun, qui régnait de manière quelque peu despotique sur la

décoration des bâtiments royaux. Mignard avait été sommé de se ranger, au sein de l'Académie royale de peinture, sous les ordres de Le Brun, et Molière soutint visiblement l'attitude indépendante de son ami.

Molière publia *“Le tartuffe”* avec une longue *“Préface”*.

Du 17 septembre au 20 octobre 1669, la troupe suivit la Cour à Chambord où, en moins d'un mois, Molière improvisa, écrivit, répéta et joua :

Octobre 1669
“Monsieur de Pourceaugnac”

Comédie-ballet en trois actes et en prose

Gentilhomme limousin, M. de Pourceaugnac est venu à Paris pour y épouser Julie, qui est aimée du jeune Éraсте. Les amants contrariés se vengent du malheureux provincial en l'engageant dans une cruelle machination, une suite d'aventures burlesques qui transforment bientôt son séjour parisien en un cauchemar. Berné et amer, Pourceaugnac quitte Paris, dégoûté de la capitale et du mariage.

Pour un résumé plus précis et une analyse, voir "MOLIÈRE - *“Monsieur de Pourceaugnac”*."

Le 4 janvier 1670 parut une pièce d'un certain Le Boulanger de Chalussay, *“Élomire hypocondre ou Les médecins vengés”*, où on faisait de celui que désignait l'anagramme un hypocondriaque (l'auteur retournait contre Molière sa satire des médecins), un cocu, un avare, un dupe, un mauvais comédien, un directeur de troupe tyrannique, bref un condensé de tous les stéréotypes qu'il avait mis en scène au fil de sa carrière.

Pour le carnaval, le roi commanda un spectacle à Molière. Ce furent :

Février 1670
“Les amants magnifiques”

Comédie héroïque en cinq actes et en prose «mêlée de musique et d'entrées de ballet»

Dans une Grèce de convention mêlant la mythologie à l'idylle champêtre, deux rois rivalisent d'invention pour conquérir Ériphile en déployant pour elle et sa mère, la princesse Aristione, les enchantements de fêtes fastueuses. Or règne déjà sur son cœur, Sostrate, un courageux général dont le seul défaut est de n'être pas aristocrate. Mais il devient digne d'Ériphile en sauvant sa mère menacée par un féroce sanglier.

Pour un résumé plus précis et un commentaire, voir, dans le site,
“MOLIÈRE, *“Les amants magnifiques”*”

En avril, Molière fit entrer dans la troupe le jeune Michel Baron, alors âgé de 17 ans ; il tenait tellement à l'y avoir qu'il avait obtenu une lettre de cachet du roi pour l'enlever, malgré son contrat, à la troupe de campagne dont il faisait partie. La troupe de Molière comptait désormais huit comédiens et cinq comédiennes.

Louis XIV, qui venait de recevoir à Versailles l'ambassadeur ottoman Soliman Aga qui s'était montré méprisant, voulut donner à sa Cour une comédie-ballet où des Turcs apparaîtraient sur scène à leur désavantage. Molière composa le texte, Lulli la musique : l'ensemble donna :

Octobre 1670
“Le bourgeois gentilhomme”

Comédie-ballet en cinq actes et en prose

Bourgeois enrichi, M. Jourdain n'a d'autre souci que de passer pour un gentilhomme. Il s'applique à imiter les aristocrates en recevant des leçons de musique, de danse, de philosophie et d'escrime. Flatté par l'amitié que lui porte le gentilhomme Dorante, il ne voit pas que celui-ci n'en veut qu'à sa fortune. Amoureux de Dorimène et lui faisant une cour coûteuse, il ignore que Dorante se dispose à épouser la jeune femme. Cependant, la sagesse l'emporte lorsque Covielle, valet de Cléonte, imagine, pour faire triompher les amours contrariées de son maître et de la jeune Lucie, fille de M. Jourdain, une extravagante mascarade en sabir méditerranéen, où le bourgeois recevra la dignité de «*grand mamamouchi*».

Pour un résumé plus précis et un commentaire, voir, dans le site,
“MOLIÈRE, “Le bourgeois gentilhomme”

“Le bourgeois gentilhomme” plut pour ses ballets.

Le 21 novembre, la troupe de Molière créa “Tite et Bérénice” de Pierre Corneille.

Le roi lui commanda une grande «tragédie-ballet» à machines qui devait être créée dans la grande salle des machines du palais des Tuileries. Il choisit un sujet mythologique : “Psyché”. Il dressa le plan et le détail de la pièce (c'est-à-dire qu'il la rédigea entièrement en prose, comme c'était l'usage), versifiant en outre la totalité du premier acte et les premières scènes de l'acte II et de l'acte III. Mais, pressé par le temps pour achever la composition, il fit appel à Corneille pour effectuer la versification des quatre cinquièmes de la pièce (collaboration qui fut fructueuse puisqu'on ne distingue pas les vers de l'un des vers de l'autre), tant ils s'étaient surpassés pour produire une expression poétique particulièrement gracieuse. Quinault composa les paroles qui furent mises en musique par Lulli. C'est ainsi que fut présentée, dans un faste proprement extraordinaire (un jeu de machines jamais vu, soixante-dix maîtres à danser, et un orchestre de trois cents musiciens dirigés par Lulli) :

Janvier 1671
“Psyché”

Tragédie-ballet en cinq actes et en vers libres

Alors qu'on s'attend à ce que la belle Psyché fasse un beau mariage avec l'Amour, elle est persécutée par Aphrodite qui est jalouse de sa beauté. Ayant péché par curiosité et doute, elle perd son amant divin, et devient esclave d'Aphrodite qui la soumet à de dures épreuves. Un oracle ordonne de la transporter sur une montagne pour y être livrée à un monstre. Mais l'Amour l'emporte au ciel pour l'épouser. Elle devient immortelle, et vit dans l'éternelle félicité.

Pour un résumé plus précis et un commentaire, voir, dans le site, “MOLIÈRE, “Psyché””

L'éclat de la mise en scène, bénéficiant de moyens considérables, fit de l'entreprise un succès tel que Molière décida aussitôt d'offrir au public de la ville ce que la Cour avait eu seule le privilège d'admirer. Pour cela, il lui fallut refaire entièrement le "Théâtre du Palais-Royal" afin de recevoir les machines. Ces transformations, pour lesquelles il engagea d'énormes dépenses, allaient s'étendre sur plusieurs mois.

Entre-temps, il fallait bien que la troupe joue et, si possible même, qu'il offre à son public une pièce nouvelle, car sa dernière création remontait déjà à l'année précédente.

Pour éviter la relâche, ce fut donc poussé par les circonstances qu'il faillit écrire une comédie contre la Sorbonne. Mais, sentant le besoin d'une joyeuse revanche de théâtre pur, il opta plutôt pour une œuvre simple sans machine, mais qui soit très animée. Il opéra alors un retour aux sources, et rénova le personnage qui l'enchantait depuis son enfance : le héros de la farce et de la "commedia dell'arte", le Mascarille de sa jeunesse, le personnage bondissant de "*L'étourdi ou Les contre-temps*", le Sganarelle du "*Médecin malgré lui*" (1666). Ce furent :

Mai 1671

"Les fourberies de Scapin"

Comédie en trois actes et en prose

À Naples, Léandre et Octave, deux jeunes hommes profitent de l'absence de leurs pères respectifs pour épouser celles qu'ils aiment. Dès leur retour, les pères s'opposent farouchement à ces mariages. Inquiets pour leurs amours et fort démunis d'argent, les deux jeunes gens en informent Scapin, le brillant valet de Léandre, qui, possédant le génie de l'intrigue et de la ruse, use de tous les stratagèmes possibles pour obtenir des deux pères pistoles et écus nécessaires aux jeunes amants.

Pour un résumé plus précis et une analyse, voir MOLIÈRE - "*Les fourberies de Scapin*"

À partir de juillet, Molière reprit "*Psyché*" sur la scène du "Théâtre du Palais-Royal".

En septembre-octobre, Armande fut malade et reprit la vie commune avec Molière.

À celui-ci, le roi commanda, pour marquer l'arrivée de la nouvelle épouse de "Monsieur" :

1671

"La comtesse d'Escarbagnas"

Comédie-ballet en un acte et en prose

Une comtesse de province vieillissante, qui croit régner sur un petit monde en décrépitude de prétendants et de laquais, est tellement imbue d'elle-même qu'elle ne s'aperçoit pas qu'elle est l'objet de leurs moqueries, car, rêvant de la Cour, elle cherche à en contrefaire les manières.

Pour un résumé plus précis et un commentaire, voir, dans le site,
"MOLIÈRE, "*La comtesse d'Escarbagnas*"

Le spectacle fut joué plusieurs fois devant la Cour.

Le 17 février 1672, après une longue maladie, Madeleine Béjart, qui avait été la maîtresse maternelle et aimante qui, dès les premières heures, avait été à son côté dans la vie de combats de Molière,

mourut à l'âge de cinquante-cinq ans. Comme elle avait signé (sous la contrainte) l'acte de renonciation solennelle à la profession de comédienne, elle avait reçu les derniers sacrements, et fut donc inhumée sans difficulté sous les charniers de l'église Saint-Paul.

Comme Molière avait eu, pour "*Psyché*", la permission de présenter des musiciens et des danseurs sans payer Lulli, les deux hommes s'étaient brouillés. Or, le 13 mars, Lulli, naguère valet de pied, mais déjà bien en cour, habile à se pousser par certaines amitiés masculines, devenu de ce fait surintendant de la musique du roi, créa l'"Académie royale de musique", et lui, qui avait longtemps, comme Molière, pensé qu'un opéra en français était impossible, ayant vu, en 1671, le succès de "*Pomone*", premier opéra français, changea d'avis. En mars 1672, il obtint du roi, dont le goût allait désormais à l'opéra et qui, lui accordant désormais sa faveur en abandonnant Molière, l'exclusivité des spectacles chantés (qu'il appelait "*tragédies lyriques*") ; il allait en créer une presque chaque année jusqu'à sa mort, en 1687). Jouissant d'un véritable monopole, il fit, le 14 avril, enlever à toute autre troupe le droit d'engager tout orchestre de plus de douze musiciens et tout chœur de plus de six voix, ainsi que la possibilité d'utiliser chanteurs, musiciens, danseurs qu'il aurait «arrêtés», et, cette interdiction étant rétroactive, un grave préjudice était causé à Molière, une bonne partie de son répertoire étant constituée de comédies-ballets.

Il riposta : le 8 juillet, pour la reprise de "*La comtesse d'Escarbagnas*", il élimina la musique originale que Lulli avait composée pour la présentation à la Cour, et demanda une autre partition à Marc-Antoine Charpentier dont, d'ailleurs, Lulli avait brisé la carrière officielle, mais qui était récemment revenu de ses études à Rome. En septembre, Lulli obtint le droit de publier, avec sa musique, «les vers, paroles, sujets, dessins, ouvrages sur lesquels les dits airs de musique auraient été composés», devenant ainsi le propriétaire des pièces de Molière dont il avait écrit la musique. En riposte encore, Molière confia aussi à Marc-Antoine Charpentier les intermèdes musicaux de pièces anciennes qu'il reprit, tel "*Le mariage forcé*" dont le trio burlesque «*La, la, la, la, bonjour*» est resté célèbre. Le 15 novembre, pour "*Les fêtes de l'Amour et de Bacchus*", il reprit à son profit des passages «musicaux» des œuvres de Molière. Lorsque celui-ci envisagea de redonner "*Psyché*" (musique de Lulli), il ne lui fut permis de le faire qu'avec de nouveaux danseurs et chanteurs. Ce fut la seule véritable défaite de Molière.

Voulant écrire une "*haute comédie*" (comédie d'un genre élevé, en cinq actes et en vers, dans laquelle l'auteur se propose plus particulièrement de donner l'étude approfondie des mœurs et des caractères) qui ne porterait pas sur un de ces sujets dangereux qui lui avaient valu des interdictions et des "*affaires*", Molière, qui avait travaillé quatre ans pour approfondir et actualiser la question de l'éducation des femmes qui l'occupait depuis son installation à Paris et lui avait déjà fait représenter "*Les précieuses ridicules*" et "*L'école des femmes*", fit jouer au Palais-Royal :

Mars 1672
"*Les femmes savantes*"

Comédie en cinq actes et en vers

Bourgeoise autoritaire et pédante, entichée de science au point d'en perdre le sens commun, Philaminte, appuyée par les prétentions au savoir de sa belle-sœur, Bélise, une folle romantique, et de sa fille aînée, Armande, qui a préféré la philosophie à la cour que lui faisait Clitandre, impose sa loi à Chrysale, son époux, esprit borné et âme prosaïque qu'irritent ces prétentions. L'autre fille, la jeune Henriette, qui fait preuve d'une fine intelligence, réprouve les artifices du pédantisme, et préfère une vie plus terre-à-terre de femme mariée au sage Clitandre. Mais sa mère, aveuglée par son admiration pour le rimailleur vaniteux et ridicule qu'est Trissotin, veut le lui faire épouser, jusqu'à ce que la cupidité de celui-ci soit révélée grâce à un stratagème.

Pour un résumé plus précis et une analyse, voir, dans le site, "MOLIÈRE, "*Les femmes savantes*"

La pièce obtint un vif succès, avec 1 735 livres de recette. Bussy-Rabutin estima que c'est «un des plus beaux ouvrages de Molière». La pièce fut à l'affiche sans discontinuer jusqu'au 15 mai, en deçà et au-delà de la relâche de Pâques. Le roi la vit deux fois, la première à Saint-Cloud, le 11 août, la seconde le 17 septembre 1672 à Versailles ; ce fut alors la dernière fois que Molière joua à la Cour.

Le 15 septembre naquit à Armande et Molière un troisième enfant, Pierre-Armand qui mourut le 10 octobre.

Le 1er octobre, Molière et sa famille s'installèrent rue de Richelieu, dans une vaste maison à deux étages avec entresol.

Découragé de se voir abandonné par la faveur royale qui allait maintenant à Lulli, victime d'une santé qui, du fait de sa maladie pulmonaire, se délabrait de plus en plus et lui faisait peut-être pressentir sa fin prochaine, plein de ressentiment contre la pièce de Le Boulanger de Chalussay, Molière rassembla ses forces pour concevoir une pièce pleine d'âpres sarcasmes, tout en étant une comédie-ballet dont il confia la musique à Charpentier et les ballets à Beauchamp, destinée à «délasser le monarque» après sa glorieuse guerre de Hollande. Il aurait donc voulu la jouer lors des fêtes données à la Cour pour célébrer cette victoire ; mais sa brouille avec Lulli le contraignit à la présenter seulement au "Théâtre du Palais-Royal" :

Février 1673
"Le malade imaginaire"

Comédie en trois actes et en prose «mêlée de musique et de danse»

Argan est, en dépit d'une santé robuste, un hypocondriaque soumis aux avis de son médecin. Aussi veut-il marier sa fille, Angélique, à Thomas Diafoirus, un simplet, qui est le fils d'un médecin. Mais Angélique aime Cléante qui se fait passer pour son maître de chant. Argan, jouant le mort, découvre que sa seconde femme, Béline, se réjouit de pouvoir hériter de sa fortune, tandis qu'Angélique montre un profond chagrin. Argan cesse sa ruse, accepte Cléante pour gendre, à condition qu'il se fasse médecin tandis que lui-même est reçu médecin dans une grande cérémonie !

Pour un résumé plus précis et une analyse, voir, dans le site, "MOLIÈRE, "Le malade imaginaire"

Molière était en scène tout au long de la pièce alors qu'il était réellement malade, comme chaque hiver ou presque.

Le jour de la quatrième représentation, le 17 février 1673, il s'était, durant toute la matinée, senti horriblement mal. Miné depuis des années par un mal à la poitrine, son organisme était en train de le lâcher. Alarmée par l'état de son époux, Armande Béjart insista pour qu'il annule la représentation. Mais il s'y refusa, lui répondant : *«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.»* Il demanda seulement que la représentation commence à 4 heures.

Peu avant que les trois coups retentissent, il confia à Baron : *«Je sens bien que je finis»* et à sa femme, Armande Béjart : *«Je vois bien qu'il me faut quitter la partie»*.

Durant toute une partie de la pièce, s'il avait le visage crayeux, les yeux écarquillés, il donna le change ; et, comme il toussait, il faisait d'autant plus rire la salle. Pour aller jusqu'à la fin de la représentation, il déploya des efforts qui sans doute aggravèrent beaucoup son mal. Or, au moment du troisième *«Juro»* de la cérémonie finale, il subit une convulsion où une de ses veines éclata ; mais, ayant remarqué lui-même qu'on s'en était aperçu, il cacha par un rire forcé ce qui venait de lui arriver,

et voulut que le spectacle continue. Cependant, sitôt sa dernière réplique envoyée, il s'effondra, réclama sa robe de chambre, puis se réfugia dans la loge de Baron auquel il demanda ce qu'on disait de sa pièce. Baron, après lui avoir touché les mains qu'il trouva glacées, les lui mit dans un manchon pour les réchauffer. Puis il appela une chaise à porteurs pour qu'elle le ramène chez lui, au 40, rue de Richelieu.

Là, assis dans son lit, il refusa le bouillon qu'on voulut lui servir, disant : *«Eh ! non, les bouillons de ma femme sont de vraie eau-forte pour moi ; vous savez tous les ingrédients qu'elle y fait mettre : donnez-moi plutôt un petit morceau de fromage de Parmesan.»* Quand il fut dans sa chambre, sa servante, La Forest, lui en apporta ; il en mangea avec un peu de pain. Puis il se fit mettre au lit. Il y était à peine qu'il envoya demander à sa femme un oreiller rempli d'une drogue qu'elle lui avait promis pour pouvoir dormir, disant : *«Tout ce qui n'entre point dans le corps, je l'éprouve volontiers ; mais les remèdes qu'il faut prendre me font peur ; il ne faut rien pour me faire perdre ce qui me reste de vie.»* Ce fut alors que, après un raclement de gorge trop vigoureux, il fut pris d'une forte quinte de toux et cracha du sang. Ayant demandé de la lumière, il constata : *«Voici du changement !»* Baron, ayant vu le sang qu'il venait de rendre, cria de frayeur, Molière lui disant : *«Ne vous épouvantez point ; vous m'en avez vu rendre bien davantage. Cependant, allez dire à ma femme qu'elle monte.»* Il resta, assisté de deux sœurs religieuses, de celles qui venaient ordinairement à Paris quêter durant le carême, et auxquelles il donnait l'hospitalité. Elles lui apportèrent à ce dernier moment de sa vie tout le secours édifiant que l'on pouvait attendre de leur charité. Mais le sang qui sortait abondamment par sa bouche l'étouffa. Ainsi, quand sa femme et Baron remontèrent, ils le trouvèrent mort. » pour une raison qui demeure incertaine, les historiens débattant entre la «fluxion de poitrine» dont on parlait à l'époque et qui achève en quelques heures, et la tuberculose dont on parle aujourd'hui et dont la toux est un des symptômes.

S'il faut en croire Armande, il aurait demandé un prêtre pour mourir chrétiennement ; et le seul qui aurait accepté finalement de venir se présenta trop tard.

On a aussi la note consignée par le comédien La Grange dans le registre de la troupe : «Ce même jour après la comédie, sur les 10 heures du soir, M. de Molière mourut dans sa maison, rue de Richelieu, ayant joué le rôle du *“Malade imaginaire”* fort incommodé d'un rhume et fluxion sur la poitrine qui lui causait une grande toux, de sorte que, dans les grands efforts qu'il fit pour cracher, il se rompit une veine dans le corps et ne vécut pas demi-heure ou trois quarts d'heure depuis ladite veine rompue. Son corps est enterré à la paroisse Saint-Joseph, aide de la paroisse Saint-Eustache. Il y a une tombe élevée d'un pied hors de terre.» Dans la marge, il dessina un gros losange noir, en signe de deuil.

L'acte de décès, sans signature de témoin, le qualifiait simplement de «tapissier et valet de chambre du roi».

Étant un comédien qui n'avait pas signé de renonciation à sa profession, qui n'avait pas abjuré son art, il ne pouvait recevoir une sépulture religieuse, car le rituel du diocèse de Paris subordonnait l'administration des sacrements à une renonciation faite par écrit ou devant un prêtre. Les autorités ecclésiastiques étaient embarrassées. Le curé de Saint-Eustache ne pouvait, sans causer un scandale, l'enterrer en faisant comme s'il n'avait pas été comédien. Et, de l'autre côté, refuser une sépulture chrétienne à un homme aussi connu risquait de choquer le public. La solution fut de s'adresser à l'archevêque de Paris, ce que fit Armande le 18 février dans une requête où elle affirma que, des trois prêtres de la paroisse de Saint-Eustache auxquels elle avait fait appel pour porter l'extrême-onction à Molière, deux avaient refusé de venir et le troisième était arrivé trop tard. Pour plus de sûreté, elle alla se jeter aux pieds du roi, qui la «congrédia brusquement» tout en faisant écrire à l'archevêque d'«éviter l'éclat et le scandale» et «d'aviser à quelque moyen terme». L'archevêque, après enquête, «eut égard aux preuves» recueillies et permit au curé de Saint-Eustache d'enterrer Molière, à condition que cela soit «sans aucune pompe et avec deux prêtres seulement, et hors des heures du jour et qu'il ne sera fait aucun service pour lui, ni dans ladite paroisse, ni ailleurs».

Le récit de la cérémonie fut fait par un témoin anonyme sur un pli adressé à un prêtre de l'église Saint-Joseph : «Mardi 21 février 1673, sur les neuf heures du soir, l'on a fait le convoi de Jean-Baptiste Poquelin Molière, tapissier, valet de chambre, illustre comédien, sans autre pompe sinon de trois ecclésiastiques ; quatre prêtres ont porté le corps dans une bière de bois couverte du poêle des

tapissiers ; six enfants bleus portant six cierges dans six chandeliers d'argent ; plusieurs laquais portant des flambeaux de cire blanche allumés. Le corps, pris rue de Richelieu devant l'hôtel de Crussol, a été porté au cimetière de Saint-Joseph et enterré au pied de la croix. Il y avait grande foule de peuple et l'on a fait distribution de mille à douze cents livres aux pauvres qui s'y sont trouvés, à chacun cinq sols. Ledit sieur Molière était décédé le vendredi au soir 17 février 1673. Monsieur l'Archevêque avait ordonné qu'il fût ainsi enterré sans aucune pompe, et même défendu aux curés et religieux de ce diocèse de faire aucun service pour lui. Néanmoins l'on a ordonné quantité de messes pour le défunt.» Molière avait été enterré de nuit dans le terrain réservé aux enfants morts-nés (donc non baptisée), dans ce que Boileau appela «un peu de terre obtenue par prière».

La fin brutale d'un comédien aussi célèbre et controversé donna lieu à une centaine d'épitaphes et de poèmes. La plupart exprimèrent de l'hostilité à l'égard de Molière, d'autres célébrèrent ses louanges, comme celle composée par La Fontaine :

«Sous ce tombeau gisent Plaute et Tércence,
Et cependant le seul Molière y gît :
Leurs trois talents ne formaient qu'un esprit,
Dont le bel art réjouissait la France.
Ils sont partis, et j'ai peu d'espérance
De les revoir, malgré tous nos efforts ;
Pour un long temps, selon toute apparence,
Tércence et Plaute et Molière sont morts.»

Ce fut à La Grange, qui jouissait de l'entière confiance d'Armande, qu'incomba la direction de la troupe. Une semaine après la mort de Molière, les représentations reprirent. Au cours de la relâche de Pâques, Baron, La Thorillière et le couple Beauval quittèrent la troupe pour rejoindre celle de "l'Hôtel de Bourgogne".

Du 13 au 21 mars 1673, des hommes de loi procédèrent à un inventaire des biens de Molière qui prouva qu'il ne mourut pas pauvre comme le veut la légende. Des documents du XVII^e siècle montrent que, mise à part la faillite de "L'illustre Théâtre", il avait conduit ses affaires avec habileté, obtenant des revenus mensuels évalués comme équivalant à plus de douze mille euros, amassant ainsi une fortune manifestée par le luxe extrême de sa maison. On a pu calculer que, pour la saison 1671-1672, sa femme et lui avaient reçu 8 466 livres, à quoi il faut ajouter ses revenus d'auteur.

Le même mois, le roi accorda à Lulli la salle du Palais-Royal pour qu'il y installe l'Opéra. Par une autre ordonnance royale, la troupe du "Théâtre du Marais" fut dissoute et invitée à rejoindre la "Troupe du roi", désormais forte de dix-neuf comédiens. La Thorillière, les Beauval et Baron passèrent à l'"Hôtel de Bourgogne".

Puis eut lieu la fusion de ce qui restait de cette troupe avec celle de l'"Hôtel de Bourgogne", sous le nom de "troupe de Guénégaud", la nouvelle salle étant ouverte le 9 juillet 1673. Les pièces de Molière firent encore partie de la programmation, mais la troupe ressentit le besoin de s'adjoindre un auteur ; ce fut Thomas Corneille, frère de l'auteur du "*Cid* " ; en plus de faire jouer ses propres pièces à la demande d'Armande Béjart, il adapta "*Dom Juan ou Le festin de pierre*".

En 1673, Brécourt publia une comédie intitulée "*L'ombre de Molière*", dans laquelle le dramaturge, qualifié de «censeur de toutes les choses déraisonnables, blâmant les sottises, l'ignorance, et les vices de son siècle [...] honnête, judicieux, humain, franc, généreux», fait face dans l'au-delà à une poignée de ses personnages désireux de se venger de lui pour les avoir tournés en ridicule. Ainsi, Molière compte parmi le petit nombre des artistes suscitant rapidement une légende spontanée.

En 1674, une autre ordonnance du roi défendit aux autres troupes de jouer "*Le malade imaginaire*", ce qui prouve à quel point Molière avait été apprécié et reconnu.

En 1674, dans son *“Art poétique”*, Boileau marqua le regret des admirateurs de l’auteur de «hautes comédies» de le voir sacrifier aussi à la farce :

«Dans ce sac ridicule où Scapin s'enveloppe,
Je ne reconnais pas l'auteur du *“Misanthrope”*.»

Signalons que, en fait, c’est GÉronte que Scapin a mis dans un sac sous prétexte de le dérober à des spadassins.

Le 29 mai 1677, Armande épousa le comédien Guérin d’Estriché.

En 1680, les ennemis de Molière firent publier un ouvrage intitulé *“Le cocuage de Molière ou Les intrigues de sa femme”* en l’attribuant à Racine ou même au brave et fidèle La Grange qui, pourtant, toujours sut taire ce que son patron avait voulu garder secret.

La même année, le roi marqua sa fidélité à la mémoire de Molière en signant un décret faisant obligation à la “Troupe du Roy à l’hôtel de Guénégaud”, la troupe dirigée par Armande Béjart, de fusionner avec la “Troupe royale de l’Hôtel de Bourgogne”, ce qui fut la naissance de la “Comédie-Française” qu’on surnomme d’ailleurs «la maison de Molière» ; où on frappe six coups, et non trois, en souvenir de cette fusion ; où il a été joué plus de trente-cinq mille fois par la plus ancienne troupe de théâtre au monde encore en activité, les pièces les plus souvent jouées étant *“Le tartuffe”*, *“L’avare”* et *“Le malade imaginaire”*. “Le Français”, comme on l’appelle parfois, connut quatre salles avant d’atterrir, en 1799, à la “Salle Richelieu”, près du “Palais-Royal”, soit à quelques pas du domicile où s’est éteint Molière. Au sein de cette prestigieuse institution, trône une relique vénérée : le fauteuil en bois, protégé par une vitrine, sur lequel il joua *“Le malade imaginaire”*, meuble qui a une présence telle qu’on a presque l’impression qu’il y est encore assis. De plus, à travers la maison, on trouve des bustes du dramaturge que les comédiens touchent pour qu’ils leur portent chance, des portraits de lui ou de comédiens de sa troupe.

En 1682, le consortium de libraires qui détenait le privilège d’impression des pièces de Molière confia à La Grange, à qui Armande Béjart avait remis tous les papiers de son défunt mari, la réalisation de la grande édition posthume des *“Œuvres de Monsieur de Molière”* en huit tomes, dont les deux derniers, intitulés *“Œuvres posthumes”*, donnèrent à lire pour la première fois des pièces qu’il n’avait jamais fait paraître. Selon certains, La Grange n’aurait pas hésité à modifier les dialogues de plusieurs comédies ; ce faisant, il inaugurait une pratique éditoriale qui s’est prolongée jusqu’à aujourd’hui. Le premier volume s’ouvre sur une préface non signée mais assurément composée par La Grange, et qui constitue la première notice biographique consacrée à Molière.

En 1687, parut une biographie romancée diffamatoire, intitulée *“La fameuse comédienne”*, qui dressa de «la Molière» un portrait extrêmement négatif, montra Molière hanté par les infidélités de sa femme et progressivement rongé par la jalousie au point de s’en rendre de plus en plus malade.

En 1697 parut le *“Dictionnaire historique et critique”*, de Pierre Bayle qui avait emprunté une bonne partie de son article sur Molière à l’édition des *“Œuvres complètes”* (1682), ajoutant : «Ce livre est plus connu et plus manié que ne le sera jamais mon Dictionnaire»

En 1705, Jean-Léonor Le Gallois de Grimarest (qui avait été informé en particulier par Esprit-Madeleine Poquelin, la fille de Molière et d’Armande Béjart, Michel Baron et Jean Racine) publia *“La vie de M. de Molière”*, sa première biographie qui ne fit qu’alimenter des légendes à son sujet, et, devant laquelle, Boileau, ami de Molière, put déclarer que tout était faux ; pourtant, bizarrement, tous les biographes suivants (il existe plus de quarante biographies de Molière) s’appuyèrent sur cette pure fantaisie.

En 1723, la descendance de Molière s’éteignit avec la mort de sa fille, Esprit-Madeleine Poquelin.

Le 6 juillet 1792, les autorités révolutionnaires, désireuses d'honorer les cendres des grands hommes, firent exhumer les restes présumés de Molière, et ceux de La Fontaine, qui repose dans le même lieu. L'enthousiasme étant retombé, les dépouilles restèrent de nombreuses années dans les locaux du cimetière, puis, en l'an VII, furent transférées au "Musée des monuments français". Après la suppression du musée en 1816, les cercueils furent transportés au "Cimetière de l'Est", l'actuel "Père-Lachaise", où ils reçurent une place définitive le 2 mai 1817.

Les multiples visages de Molière

L'homme

Un contemporain donna ce portrait corroboré par de nombreux témoignages : «Il n'était ni trop gras ni trop maigre ; il avait la taille plus grande que petite, le port noble, la jambe belle ; il marchait gravement, avait l'air très sérieux, le nez gros, la bouche grande, les lèvres épaisses, le teint brun, les sourcils noirs et forts, et les divers mouvements qu'il leur donnait lui rendaient la physionomie extrêmement comique.» On sait aussi qu'il avait le buste massif, de fortes épaules, le visage presque bouffi ; qu'il était plutôt gras avant d'être amaigri par la maladie. Antoine Adam nota : «Les gravures de Brissart en 1682 prouvent qu'il était bas sur jambes, et que le cou très court, la tête trop forte et enfoncée sur les épaules lui donnaient une silhouette sans prestige.»

Il n'était donc pas beau ; mais son visage rayonnait de bonté et de force. Et il avait un regard malicieux, spirituel, observateur, aigu, à la fois rieur et grave. Ses lèvres étaient sensuelles et volontaires. Il portait deux moustaches en parenthèses qui devaient souligner la mobilité de ses jeux de physionomie. Ses gestes étaient élégants et précis. Il aimait chanter et danser. Et, s'il n'était pas beau, il savait plaire et conquérir.

Comme il n'a laissé aucun papier personnel, ni journal intime, ni correspondance, ni même des notes qui pourraient nous éclairer sur la personnalité du plus grand auteur comique occidental, on ne peut guère essayer de définir sa personnalité qu'en recourant aux témoignages de différentes personnes qui l'ont connu ou qui peuvent prétendre le saisir à travers sa biographie et ses œuvres, chacun étant donc en mesure de se forger son Molière.

Le même contemporain déclara encore : «À l'égard de son caractère, il était doux, complaisant, généreux. Il aimait fort à haranguer ; et quand il lisait ses pièces aux comédiens, il voulait qu'ils y amenassent leurs enfants, pour tirer des conjectures de leurs mouvements naturels.» Beaucoup ont cru pouvoir le définir moralement en établissant des parallèles entre son caractère et ses Alceste, Argan, Arnolphe. Ce fils de bourgeois était renommé pour son sens de l'économie, au point qu'il put se caricaturer dans le rôle d'Harpagon. Pour Grimarest, il était un homme incommode «dans son domestique par son exactitude et par son arrangement.» Dans *"Molière par lui-même"*, Alfred Simon nota : «Au sommet de sa carrière, il vécut bourgeoisement à Auteuil, étant méticuleux jusqu'à la manie et soucieux de se faire bien servir. Pourtant, même riche, il refusa d'abandonner le métier de comédien.» alors qu'il était devenu une immense vedette. En 2017, Michel Bouquet crut pouvoir détecter dans ses pièces «un règlement de comptes avec lui-même», ajoutant : «Les vices qu'il a peints, ce n'est pas seulement pour les avoir observés dans le monde mais pour les avoir éprouvés lui-même.» Mais rien n'est moins sûr.

Dans la préface des *"Œuvres de Monsieur de Molière"* (1682), La Grange le décrit ainsi : «un homme civil et honnête, ne se prévalant point de son mérite et de son crédit, s'accommodant à l'humeur de ceux avec qui il était obligé de vivre, ayant l'âme belle, libérale : en un mot, possédant et exerçant toutes les qualités d'un parfaitement honnête homme. [...] Quoi qu'il fût très agréable en conversation lorsque les gens lui plaisaient, il ne parlait guère en compagnie, à moins qu'il ne se trouvât avec des personnes pour qui il eût une estime particulière : cela faisait dire à ceux qui ne le

connaissaient pas qu'il était rêveur et mélancolique ; mais s'il parlait peu, il parlait juste et d'ailleurs il observait les manières et les mœurs de tout le monde.»

Ce côté «rêveur et mélancolique» fut également remarqué par Grimarest : «Chapelle reprochait toujours à Molière son humeur rêveuse.» De même, Boileau «ne se lassait point d'admirer Molière, qu'il appelait toujours le Contemplateur. Il disait que la nature semblait lui avoir révélé tous ses secrets, du moins pour ce qui regarde les mœurs et les caractères des hommes.» En 1663, dans sa comédie *“Zélinde ou La véritable critique de “L'école des femmes”*”, Donneau de Visé présenta Élomire [Molière] appuyé sur un comptoir et silencieux, «dans la posture d'un homme qui rêve. Il avait les yeux collés sur trois ou quatre personnes de qualité qui marchandaient des dentelles ; il paraissait attentif à leurs discours, et il semblait, par le mouvement de ses yeux, qu'il regardait jusques au fond de leurs âmes pour y voir ce qu'elles ne disaient pas.» Et Donneau de Visé précisa plus loin qu'il semblait cacher sous son manteau des tablettes sur lesquelles il notait les propos entendus ou dessinait les grimaces des gens qu'il observait.

Cependant, si, de tempérament mélancolique et réfléchi, il pouvait, en compagnie, demeurer silencieux, attentif à regarder les autres jusqu'au fond des âmes, le plus souvent, il manifestait, dans ses propos, un esprit parisien, et même un peu gaulois, son ami, Boileau, l'ayant décrit comme étant, «dans les combats d'esprit savant maître d'escrime» (*“Satires”*, II). À la fin de sa vie, du fait de sa maladie, il devint irritable et triste, mais ne se drapa jamais dans la souffrance ; son rire, plein de courage, fut sa réponse au mal.

En 1674, Samuel Chappuzeau fit un vibrant *“Éloge de Molière”* où il indiqua : «Outre les grandes qualités nécessaires au poète et à l'acteur, il possédait toutes celles qui font l'honnête homme ; il était généreux et bon ami, civil et honorable en toutes ses actions, modeste à recevoir les éloges qu'on lui donnait, savant sans vouloir le paraître, et d'une conversation si douce et si aisée que les premiers de la Cour et de la Ville étaient ravis de l'entretenir.»

Plusieurs anecdotes attestent qu'il était aussi d'un tempérament impatient et «facile à s'indigner» indiqua Grimarest qui releva également qu'«il n'aimait point le jeu» et que «c'était l'homme du monde qui se faisait le plus servir ; il fallait l'habiller comme un Grand Seigneur, et il n'aurait pas arrangé les plis de sa cravate.»

Il tenait de son père, tapissier du roi, le goût des belles choses, et avait un penchant de bourgeois et d'artiste pour le luxe qu'il manifesta dans son logis.

Pourtant, il fut aussi un habitué des tavernes, les fréquentant assidument avec d'autres célèbres écrivains de l'époque : Boileau, La Fontaine et même Racine.

S'il n'aurait jamais été méprisant, jamais en surplomb (Boileau dans ses *“Réflexions sur Longin”* (1694) raconta : «Molière m'a montré plusieurs fois une vieille servante qu'il avait chez lui, à qui il lisait, disait-il, quelques fois ses comédies ; et il m'assurait que, lorsque des endroits de plaisanterie ne l'avaient point frappée, il les corrigeait, parce qu'il avait plusieurs fois éprouvé sur son théâtre que ces endroits n'y réussissaient pas.» - Cette servante s'appelait La Forest), s'il s'incluaient dans la critique, s'il était généreux et fut aimé de ceux qui l'approchèrent, si, selon Vinot et La Grange dans leur *“Préface”* de 1682, «il se fit remarquer à la Cour pour un homme civil et honnête, ne se prévalant point de son mérite et de son crédit, s'accommodant à l'humeur de ceux avec qui il était obligé de vivre, ayant l'âme belle, libérale, en un mot possédant et exerçant toutes les qualités d'un honnête homme.», il semble pourtant ne pas avoir eu de véritables liens d'amitié avec les comédiens de sa troupe, à l'exception de Michel Baron.

La Grange nota que «ses amitiés, ses attachements, ses goûts, ses intérêts intellectuels le portaient vers les salons et les compagnies savantes, vers des poètes, des traducteurs, des philosophes, des médecins, des physiciens, des voyageurs.»

On relève ainsi qu'il fréquenta :

-son médecin, Armand-Jean de Mauvillain ;

-Jean-Baptiste Lulli, avec qui il collabora jusqu'en 1672 ;

-des fonctionnaires : le secrétaire d'État Louis-Henri de Loménie de Brienne et M. de Saint-Gilles, son intendant ;

-des aristocrates : "Monsieur", "Madame", sa nièce, Honorée de Bussy, Alexis de Sainte-Maure, marquis de Jonzac, premier écuyer de "Monsieur", François du Prat, chevalier de Nantouillet.

-surtout, ses amis intimes, des intellectuels : le poète libertin Claude Chapelle, le philosophe François de La Mothe Le Vayer, précepteur de "Monsieur", son fils, l'abbé La Mothe Le Vayer, aumônier de "Madame" et passionné de comédie, le médecin et voyageur François Bernier, vulgarisateur de l'œuvre de Gassendi, le mathématicien et physicien Jacques Rohault, les frères Pierre, Gilles et Nicolas Boileau, l'avocat Bonaventure de Fourcroy. On peut y ajouter Jean de La Fontaine.

Dans ses rapports avec Louis XIV, il fut un courtisan prodigue en flatteries dégoulinantes à son adresse, qui reçut de sa part d'éminentes marques d'amitié, mais subit aussi sa soudaine désaffection. Toutefois ce bon courtisan sut aussi défendre ses valeurs : le refus de l'intolérance, le respect des femmes, le mépris des apparences, etc.

En ce qui concerne l'amour, Grimarest signala qu'«il avait assez de penchant pour le sexe», et certains chroniqueurs du XVII^e siècle mentionnèrent ses conquêtes féminines, nous apprenant qu'il succomba souvent aux charmes de ses comédiennes (surtout la Du Parc qui avait une beauté spectaculaire).

Mais d'autres se plurent à remarquer l'ambiguïté de ses relations avec le jeune Michel Baron qu'il avait rencontré en 1666 quand celui-ci n'avait que 12 ans, se montrant sensible à son charme (les portraits qu'on a de lui montrent qu'il avait une jolie femme quelque peu efféminée) ; qu'il avait entrepris de former, avant qu'une dispute du jeune garçon avec Armande Béjart ait causé son départ ; qu'il engagea de nouveau, appréciant beaucoup sa compagnie. On a donc pu se demander s'il ne fut pas bisexuel, sinon homosexuel, soupçon qui traversa les siècles d'une manière obscure et persistante ; Proust y fit allusion ; le critique Michel Cournot en parla, et c'est chez lui que Jean-Marie Besset trouva l'information qui lui donna l'idée de sa pièce, *"Le banquet d'Auteuil"* (2015) sous-titrée *"Sexe, amour, art, argent entre grands hommes et jeunes gens en 1670 au printemps"* et qui développe très librement une célèbre page de *"La vie de M. de Molière"* de Grimarest, dans laquelle le biographe relate, sur la foi du témoignage de Michel Baron, une soirée de «débauche» que Chapelle, ami intime de Molière, aurait organisée dans la maison de ce dernier à Auteuil et à laquelle participaient Jean-Baptiste Lulli et deux membres de la maison de "Monsieur". Aujourd'hui, des spécialistes sérieux apportent leur soutien à la thèse de la double sexualité de Molière, du ménage à trois un peu étrange que lui et Baron auraient formé avec Armande. Malgré tout, les preuves mises en avant restent faibles et ne seront sans doute jamais confirmées. Le grand argument, selon lequel Molière, étant libertin, a goûté de tous les péchés, reste assez spécieux ! Cela dit, quelle importance ? Nous n'en sommes plus à porter de jugement moral sur la vie des écrivains !

Pour sa part, Alfred Simon, s'en tenant à l'hétérosexualité, put écrire que «son prestige, sa générosité, son besoin de tendresse, lui ont valu des succès apparents [...] Mais on convient généralement qu'il était maladroit et ne savait pas parler aux femmes [...] Il a cristallisé sur l'objet unique : Armande». Or celle-ci, de vingt ans plus jeune que lui, passant, comme indiqué plus haut, de l'admiration pour l'homme de théâtre à la désaffection pour l'époux, en vint à lui être scandaleusement infidèle, à rendre jaloux celui qui avait cette conception médiévale de l'amour qui s'est traduite par le regret qu'émet Alceste à Célimène :

«Vous n'êtes point en des liens si doux

«Pour trouver tout en moi, comme moi tout en vous» (vers 1781-1782),

ce qui est d'ailleurs une magnifique définition de l'amour.

En conséquence, si son théâtre peut être qualifié de féministe, lui-même, dont on retrouve les traits sous les figures presque tragiques de ses personnages masculins victimes des femmes (Arnolphe, Alceste, Dandin, Chrysale), fut vraisemblablement misogyne de cœur et féministe de tête. On peut avoir le cœur d'un mari et l'âme d'un amant ! Le même homme peut parfaitement, comme Molière, se mettre à la place d'une femme qui se libère des tutelles et qui fait un bras d'honneur à son père comme à son mari, tout en déplorant, en lui-même, comme Molière, secrètement, parce qu'il est le père ou le mari, que les choses se passent comme ça.

Mais Robert Jouanny (dans *"Théâtre complet de Molière"*) fit remarquer que, si on a pu isoler les trois couples que sont Arnolphe-Agnès, Alceste-Célimène et Dandin-Angélique pour lui attribuer une

douloureuse misogynie, c'est «oublier un peu vite la Lucinde du *“Dépit amoureux”*, l'Elvire de *“Dom Juan”* et précisément l'Alcmène d'*“Amphitryon”*, celle en qui le roi des dieux lui-même ne peut dissocier l'épouse et l'amante. Il est vrai que l'on dira aussitôt que ces créatures-là sont le rêve impossible de Molière et que son lot terrestre a pour nom Angélique Dandin, d'où sa douloureuse misogynie. Or rien de véritablement historique n'appuie ces interprétations. Sans part pris de noir romanesque, le théâtre de Molière laisse l'impression d'avoir été écrit par un homme qui a beaucoup aimé les femmes, les a bien connues, et a goûté près d'elles, comme il est naturel, mille maux et mille plaisirs.»

Toute sa vie, il déploya une grande énergie, sans se disperser en de multiples activités, sa carrière, entièrement vouée au théâtre, lui ayant fait faire le tour de son métier, ne vivre que pour son art. Homme de théâtre complet (selon Audiberti, il fut «un athlète complet du théâtre»), il assuma l'acte de la création théâtrale sur le triple plan du jeu, de l'animation et de l'écriture, étant vedette comique à vingt-trois ans, chef de troupe à vingt-huit ans, auteur à trente-trois ans ; enfin, jouant jusqu'à son dernier jour et mourant presque sur la scène, il conclut magnifiquement une vie tout entière donnée au théâtre et unifiée par sa passion. Il a fait du théâtre un jeu avec la vie, et de la vie un jeu avec le théâtre.

C'est un cas tout à fait exceptionnel dans l'histoire littéraire mondiale qu'un homme ait assumé simultanément les fonctions de comédien, de directeur de sa troupe et d'auteur d'une grande partie des pièces jouées par lui et ses camarades. Cette triple vocation montre la consubstantialité de Molière et du théâtre.

Il est donc un personnage infiniment plus complexe que ce qu'on dit de lui à l'école !

Le comédien

Molière fut d'abord un comédien, qui pratiqua tous les genres de pièces : farce, comédie, tragédie, qui tint vingt-quatre rôles importants dans ses propres pièces, souvent très différents les uns des autres : quinze furent des rôles de bourgeois (dont Arnolphe, Harpagon et Jourdain), sept des rôles de valet (dont Sganarelle, Sosie et Scapin), deux des rôles d'aristocrates (Alceste et Don Juan), différences qui supposent une extraordinaire plasticité de comédien.

On ne doute plus aujourd'hui qu'il ait été un grand comédien comique grimacier et bondissant, la démarche sautillante, «le nez au vent, les pieds en parenthèse, l'épaule en avant, la tête rentrée dans les épaules, fronçant ses gros sourcils, roulant les prunelles, faisant des grimaces, poussant des soupirs à fendre l'âme, ponctuant ses phrases d'un hoquet éternel», comme l'indiqua Montfleury dans *“L'Impromptu de l'Hôtel de Condé”*.

Il montrait une grande souplesse à imiter presque simultanément divers personnages (on en a de bons exemples dans *“L'Impromptu de Versailles”* ou dans *“Amphitryon”*). Les contemporains ont laissé de nombreux témoignages de son extraordinaire plasticité corporelle ; dans *“Histoire des littératures”*, Jacques Scherer indiqua : «Ceux qui l'ont vu nous disent qu'il court, fait des révérences, bouscule ou est bousculé, souffle, écume, grimace, se contorsionne, fait mouvoir avec furie les burlesques ressorts de son corps ou avec humour ses gros sourcils ou ses yeux ronds.»

Donneau de Visé nota : «Il semblait qu'il eût plusieurs voix ; tout parlait en lui, et d'un pas, d'un sourire, d'un clin d'œil et d'un remuement de tête, il faisait plus concevoir de choses que le plus grand parleur n'aurait pu dire en une heure. [...] Il avait des gestes qui sont inimitables, et qui ne se peuvent exprimer sur le papier». En effet, il considérait que *«le théâtre demande de ces grands traits outrés aussi bien dans la voix que dans le geste.»*

Alfred Simon indiqua : «Madame Dussane a dressé le répertoire des jeux où son comique s'exprimait avec le plus de force et de vérité. Elle a trouvé d'abord la colère, puis l'autorité qui dégénère vite en suffisance, une certaine fébrilité qui annonce l'impatience., l'inquiétude, le soupçon. La constance de ces traits contribue à typer le personnage, et, plus que tout autre, celui du bourgeois, hurluberlu comme Sganarelle, conventionnel comme Chrysale.»

Excellent improvisateur, il aimait haranguer les spectateurs et fut jusqu'à l'automne 1664 l'orateur de la troupe, chargé de présenter la pièce avant la représentation pour obtenir l'attention du public tout en vantant l'intérêt ou le mérite des comédiens. Cette tâche, qui exigeait «de l'autorité, du tact et de l'esprit», fut ensuite confiée à La Grange.

En revanche, alors que, du fait de son tempérament, il fut naturellement porté vers les rôles tragiques avec des ambitions qu'il nourrit très longtemps, comme le montrent les portraits en habit de César peints par Sébastien Bourdon et les frères Mignard ; qu'il chercha dans la tragédie une profondeur et une dignité d'expression que n'offraient ni la farce ni la comédie, il était médiocre dans le genre sérieux. Aussi se faisait-il régulièrement siffler dans ses rôles tragiques, d'autant plus que, hostile à l'emphase qui prévalait alors dans l'interprétation de la tragédie, il était partisan d'une diction «naturelle», modulée en fonction du sens du texte.

Grimarest, qui enseignait la déclamation, allait indiquer plus tard un autre élément susceptible d'expliquer l'échec qu'il rencontra dans les rôles sérieux : «Dans les commencements qu'il monta sur le théâtre, il reconnut qu'il avait une volubilité de langue dont il n'était pas le maître et qui rendait son jeu désagréable ; et des efforts qu'il faisait pour se retenir dans la conversation, il s'en forma un hoquet qui lui demeura jusques à la fin. Mais il sauvait ce désagrément par toute la finesse avec laquelle on peut représenter. Il ne manquait aucun des accents et des gestes nécessaires pour toucher le spectateur [...] Il est vrai qu'il n'était bon que pour représenter le comique. Il ne pouvait entrer dans le sérieux, et plusieurs personnes assurent qu'ayant voulu le tenter, il réussit si mal la première fois qu'il parut sur le théâtre qu'on ne le laissa pas achever. Depuis ce temps-là, dit-on, il ne s'attacha qu'au comique.»

En fait, il avait découvert que son véritable talent était dans la comédie, et il dut, déception surmontée, se résigner à se tenir dans le comique pour lequel il était plus doué, qui était le moyen d'expression naturel de ce mime génial qui l'emportait sur ses camarades par la qualité expressive de son expression corporelle. Selon Donneau de Visé, «Tout parlait en lui, et d'un pas, d'un sourire, d'un clin d'œil et d'un remuement de tête, il faisait plus concevoir de choses que le plus grand parleur n'en aurait pu dire en une heure.»

Sans doute inspiré par les farceurs des champs de foire et par les comédiens italiens, qui étaient déjà installés à Paris au temps de "L'illustre Théâtre" et partageaient avec sa troupe les salles du "Petit-Bourbon" et du "Palais-Royal", dans une cohabitation cordiale, qui lui permit, son maître étant Tiberio Fiorelli dit Scaramouche, vedette de la troupe italienne, d'étudier leur jeu de mimes (en effet, comme ils jouaient dans leur langue, leur principale ressource pour se faire comprendre du public français résidait dans les contorsions, les gesticulations, l'art du mime) pour, un temps, jouer masqué, selon la tradition de la "commedia dell'arte". On sait qu'il aimait chanter et qu'il fut aussi un bon danseur, «ni trop gras, ni trop maigre... le port noble, la jambe belle.»

Interprète du rôle principal de la plupart de ses pièces (Mascarille, Sganarelle, Arnolphe, Orgon, Alceste, Jourdain, Argan ; étant Sganarelle dans "*Dom Juan*" où il parut dans 26 scènes sur 27 ; étant Arnolphe dans "*L'école des femmes*" où il parut dans 31 scènes sur 32 ; étant Alceste, dans "*Le misanthrope*" où il parut dans 17 scènes sur 22 ; étant M. Jourdain, dans "*Le bourgeois gentilhomme*" où il parut dans 23 scènes sur 34), il s'illustra dans les rôles fortement comiques.

Il fut d'abord Mascarille, personnage qui donnait tout son relief à "*L'étourdi ou Les contretemps*" et aux "*Précieuses ridicules*", valet d'intrigues tout en verve, habile en inventions.

Mais, bientôt, il dut changer de personnage car la gesticulation de Mascarille ne faisait que soutenir le rythme du jeu.

Aussi créa-t-il Sganarelle, et, le jouant en étant d'abord masqué, il apparaissait sur scène vêtu de vert, portant «haut-de-chausses, pourpoint et manteau, col et souliers», avec un port de tête renversé sur une épaule torse, le nez au vent, des gestes mécaniques, les pieds «en parenthèse» (comme ceux de Charlot), une démarche curieusement déhanchée, des grimaces. Ajoutant au mime le jeu verbal, il avait une voix suraiguë et pleine d'éclats velléitaires, une diction qui était un mélange de volubilité et de hoquets dont il coupait plaisamment son texte, à quoi s'adjoignit plus tard une toux dont il sut tirer

de nouveaux effets comiques : les rires ainsi déchaînés, s'ils permettaient de rendre à sa dimension bouffonne un personnage comme Arnolphe qui, à la lecture, peut apitoyer, mirent en contrepartie un terme aux ambitions de comédien tragique.

De Sganarelle, il fit un type et ne l'abandonna plus guère car ce fut certainement son rôle préféré, celui en tout cas auquel il est resté le plus fidèle, le représentant six fois en six ans, ses aventures ayant tendu à se constituer en un cycle.

S'il quitta le masque dès "*Sganarelle ou Le cocu imaginaire*" (1660), ce fut pour emprunter à Scaramouche ses moustaches épaisses, tombantes et noircies au charbon (qu'il supprima en 1666, pour jouer Alceste, les spectateurs étant d'ailleurs alors déçus).

Lors de la représentation de ses pièces, notamment lorsqu'il jouait Mascarille ou Sganarelle, il ajoutait des bouffonneries et des lazzi.

Il ne fut pas Tartuffe ; il ne fut pas Don Juan car il joua les dindons, les cocus, les bernés, les imbéciles, parfois méchants parce que prisonniers de leur idée fixe, mais voués à l'échec : pitoyables et grotesques

L'éventail de son art scénique alla de l'allégresse insolente d'un Scapin à la véhémence amère d'un Alceste.

Le directeur de troupe et le metteur en scène

On a vu que, avec l'"Illustre Théâtre" puis dans la troupe de Charles Dufresne, l'influence de Molière avait rapidement dominé, du fait de son origine sociale et d'une éducation qui tranchaient dans le milieu des comédiens, de ses talents de comédien et de metteur en scène, de son habileté enfin car, comme le rapporta Donneau de Visé, qui avait longtemps été son détracteur, «il savait ce qu'il fallait faire pour réussir. Son adresse et son esprit» l'avaient tout naturellement porté à la tête de ses camarades.»

On l'a décrit comme un bourgeois possédant un sens aigu du travail et de la responsabilité envers sa troupe. Or, dans la fonction de directeur, il lui fallait :

- administrer les salles, assumer les charges (impôts, taxes municipales) ;
- manœuvrer pour toucher les subventions ;
- se soucier de toujours fournir du travail à ses comédiens ;
- tenir des assemblées générales où chacun pouvait prendre la parole ;
- lutter contre l'impitoyable concurrence des troupes rivales, surtout celle de l'"Hôtel de Bourgogne" qui le maintenait dans un climat d'émulation alors que le public de théâtre était peu nombreux.

Il sut, avec beaucoup d'énergie et de courage, faire face aux responsabilités et aux soucis, louvoyer entre les obstacles que dressaient contre lui des ennemis puissants. Il fut un terrible et opiniâtre lutteur alors que chaque pièce était une bataille qu'il livrait avec l'obligation de la victoire ; qui se déroulait sur des «terrains» différents selon que la pièce se jouait à Versailles ou à Paris.

Chef de troupe toujours soucieux de l'effet des pièces sur le public, il fit varier son répertoire avec opportunisme, sachant compenser l'échec d'une pièce par le passage à une autre d'une tonalité différente (ainsi, après "*Le tartuffe*" en 1669, il lui sembla que le public avait besoin d'un divertissement qui prenne sa source chez les mimes et les auteurs du Pont-Neuf, et qui présente une action rapide, et écrivit alors "*Les fourberies de Scapin*").

Il reste qu'il eut à subir maints revers au cours de sa carrière mouvementée d'homme de théâtre, en particulier du fait de l'hostilité de Lulli, plus redoutable à elle seule que celle des dévots et des médecins réunis ; qui le priva de la protection de Louis XIV dont, non sans ruse dans ses flatteries, il bénéficia longtemps car le jeune roi était ami du plaisir, des divertissements et du théâtre, de ce fait opposé au parti austère des dévots, et lui permit de s'exprimer avec une suffisante liberté.

Signalons que la troupe fut d'une stabilité exemplaire : à Pâques 1670, elle comptait encore trois comédiens du temps de "L'illustre Théâtre" : Molière, Madeleine Béjart et sa sœur, Geneviève ; sept en faisaient partie lors des débuts à Paris (les mêmes plus Louis Béjart et le couple De Brie) ; neuf y

jouaient depuis le remaniement de 1659 (les mêmes, plus La Grange et Du Croisy). Les nouveaux étaient La Thorillière (1662), Armande Béjart (1663) et André Hubert (1664). Il n'y eut qu'un seul départ volontaire : celui de Marquise Du Parc, qui, à Pâques 1667, passa à "l'Hôtel de Bourgogne", où elle allait créer le rôle-titre de l'"*Andromaque*" de Racine. Priront leur retraite : L'Espy, frère de Jodelet, et Louis Béjart. En avril 1670, le jeune Michel Baron, alors âgé de 17 ans, entra dans la troupe qui comptait désormais huit comédiens et cinq comédiennes. Ces comédiens, qui, durant les quatorze saisons de l'activité parisienne de la troupe, entre 1659 et 1673, avaient joué quatre-vingt-quinze pièces pour un total de 2 421 représentations, publiques ou privées, en étaient venus à connaître une remarquable prospérité : pour les cinq dernières saisons (1668-1673), la troupe accumula (revenus du théâtre, gratifications pour les représentations privées données à des particuliers, gratifications et pension du roi) un bénéfice total annuel s'élevant en moyenne à 54 233 livres, contre 39 621 livres les cinq saisons précédentes. Signalons que Molière écrivit des rôles spécialement pour des femmes qui étaient d'ailleurs rémunérées comme l'étaient les hommes ou mieux (la Du Parc gagnait le double de son mari).

Il fut enfin un metteur en scène, même si le mot n'existait pas à l'époque.

Perfectionniste, il préparait la représentation d'une nouvelle pièce par de nombreuses répétitions précises et minutieuses, qui pouvaient parfois durer plus de deux mois ; dont le résultat fut reconnu par ses adversaires mêmes, puisque Donneau de Visé nota à propos de "*L'école des femmes*" : «Jamais comédie ne fut si bien représentée ni avec tant d'art ; chaque acteur sait combien il doit faire de pas et toutes ses œillades sont comptées» ; ce qui fut corroboré par La Grange sur son précieux carnet de régisseur : «Un coup d'œil, un pas, un geste, tout [...] était observé avec une exactitude qui avait été inconnue jusque-là sur les théâtres de Paris.»

Dirigeant le jeu de ses comédiens dont il connaissait, par expérience, les ressources et les difficultés, il veilla à tirer parti des qualités propres de chacun. Mais il manifesta beaucoup d'exigence. Comme il avait adopté l'idée d'incarnation corporelle venue des Italiens, il leur demanda une grande précision gestuelle et vocale, leur enseigna les vertus du naturel et de la simplicité. Dans "*L'impromptu de Versailles*", on le voit bien au centre de sa troupe, expliquant à chacun, avec clarté et fermeté, le caractère de son rôle ; indiquant les jeux de scène ; rectifiant, en prêchant d'exemple, le ton de La Grange et de Brécourt ; tandis que son autorité s'accompagne de familiarité et d'une souplesse quelque peu ironique lorsqu'il s'agit de ménager la susceptibilité de la Du Parc, fâchée de toujours jouer les marquises façonnières. À ce propos, signalons qu'il lui fallut aussi arbitrer à plusieurs reprises les rivalités de préséance entre les trois comédiennes vedettes de la troupe : Madeleine Béjart, la plus ancienne, la Du Parc renommée pour sa beauté et la De Brie dont le talent était remarquable.

Il sut se servir des capacités physiques de chacun, prêtant le rire de Mlle Beauval à Nicole (dans "*Le bourgeois gentilhomme*") et à Zerbinette (dans "*Les fourberies de Scapin*"), prêta la boiterie de Béjart à La Flèche (dans "*L'avare*"), prêtant sa propre toux à Argan.

Il insuffla à ses pièces mouvement et vie, "*Monsieur de Pourceaugnac*" ou "*Le bourgeois gentilhomme*", en particulier, étant jouées sur un rythme endiablé.

Tous ses contemporains s'accordèrent pour louer les qualités exceptionnelles du metteur en scène qui aurait été approuvé par l'auteur du "*Paradoxe sur le comédien*" puisque Diderot voulait qu'on joue «de tête» et non d'inspiration.

Dans "*Molière homme de théâtre*" (1954), René Bray souligna que son «autorité n'était point celle d'un tyran, pas même d'un maître : elle était celle d'un camarade estimé, respecté, aimé» ; que ses camarades continuèrent à lui faire confiance car il s'était acquis leur loyauté ; que, même au cours des pires moments qu'elle eut à traverser, «toute la troupe de Monsieur demeura stable».

Par ailleurs, il prit grand soin des costumes et des décors. En témoignent :

- des mémoires présentés par des fournisseurs ;
- des commentaires de contemporains, comme La Fontaine ("*Lettre à M. De Maucroix. Relation d'une fête donnée à Vaux. 22 août 1661*") ;

-les copieuses relations faites dans la "Gazette" et donnant un luxe de détails sur les décors de la plupart des comédies-mêlées de Molière ;

-quelques gravures publiées à grands frais à l'occasion de divertissements royaux ("George Dandin" - "La princesse d'Élide").

Il sut, avec ses comédies-ballets, créer des spectacles complets, étant alors un créateur dans tous les domaines.

En ce qui concerne les œuvres jouées, d'une manière générale, il ne put guère s'attacher d'écrivains de théâtre que le temps d'une ou deux pièces. Ainsi, si la troupe, à l'image de son chef, réussissait moins bien dans le tragique, elle créa néanmoins les deux premières tragédies de Racine ("La Thébaïde" en 1664, "Alexandre le grand" en 1665) et, de Corneille ("Attila" en 1667, "Tite et Bérénice" en 1670). Il y connut des échecs qui l'obligèrent à subvenir de son propre fonds au répertoire de sa troupe, dans le genre comique.

Ainsi, sur les 95 pièces qu'elle a jouées, 33 sont sorties de la plume de son directeur, dont la part ne cessa d'augmenter dans le répertoire. Il ne faut point expliquer cette production forcenée par le désir de construire une œuvre mais par celui de faire vivre sa troupe.

Il resta fidèle aux tréteaux jusqu'à mort parce qu'il retrouvait sa créativité au contact de la réalité concrète du théâtre : espace scénique, présence des comédiens, présence du public.

Le dramaturge

À l'exception de quelques préfaces et poèmes de circonstance, l'œuvre de Molière est entièrement dramatique. Il écrivit presque toujours directement pour la scène et pour les comédiens, en sachant utiliser la totalité des ressources de l'une et des autres. Sa triple fonction d'auteur-comédien-directeur, unique dans l'histoire de la comédie, lui permit d'écrire en pleine connaissance des exigences du théâtre, y apparaissant comme un créateur dans tous les domaines,

Envahissaient son esprit, le sollicitant et le harcelant, de nombreux personnages qui donnèrent à sa vie cette cadence précipitée et rompue dont il se plaignit parfois. Parce qu'il aimait le vrai, parce qu'il voyait que les êtres humains sont complexes, il aima créer des personnages complexes, chez qui se mêlent le bon et le mauvais, car il n'y a que les idéologues qui puissent concevoir des êtres absolument bons ou absolument mauvais, ce qui n'existe pas, à très peu d'exceptions près, dans la nature.

Par ailleurs, ayant, en quelque sorte, un statut d'écrivain «en résidence», il eut aussi à satisfaire les commandes toujours pressées du roi (sur les vingt et une pièces qu'il fit représenter de 1664 à 1672, quinze d'entre elles lui furent destinées).

Comme sa culture était immense (il avait des lectures étendues : l'inventaire de sa bibliothèque mentionne quelque 180 volumes d'histoire et de littérature, dont 40 volumes de comédies françaises, italiennes et espagnoles), il emprunta beaucoup de ses sujets ou des éléments de ses pièces à diverses sources et se plut à combiner les emprunts faits à des traditions différentes. S'il prenait son bien où il le trouvait, il avait l'art de l'assimiler et de le faire sien, de lier des éléments disparates de manière à constituer une nouvelle intrigue complexe, de donner en somme à la matière des autres un style inimitable, marque évidente de son génie. Il fut bien un écrivain classique car il chercha l'originalité dans la manière et non dans la matière, il exploita un fonds commun constitué au cours des siècles.

Il connaissait le théâtre espagnol. Mais il a le plus souvent puisé dans la "commedia dell'arte", dans comédie italienne du XVI^e siècle et chez les conteurs italiens : l'Arétin, Ruzzante, Boccace, Straparole. Et il ne dédaignait pas la comédie française moderne : Boisrobert, Rotrou, Scarron. Il se voulut le dépositaire de toutes les traditions comiques, et toutes les formes de comique existantes eurent également droit de cité dans son théâtre. Il ne se répéta jamais et jamais n'enferma ses personnages dans des stéréotypes.

Son évolution ayant été très rapide, il se fit successivement l'adaptateur de "*L'étourdi ou Les contre-temps*" en 1655, l'auteur original des "*Précieuses ridicules*" en 1659, enfin le créateur génial de "*Tartuffe*" en 1664 (première version), de "*Dom Juan*" en 1664 et du "*Misanthrope*" en 1666.

*
* *

Il faut admettre que, comme tous les dramaturges, Molière ne put avoir qu'un style de théâtre, s'adaptant aux différents personnages, à leurs caractères et aux situations dans lesquelles ils se trouvent, s'adaptant au ton de ses pièces, s'adaptant aux comédiens pour leur donner un texte qui les porte.

Les langages de ses personnages sont donc très variés. Soucieux de prêter à chacun sa langue (dans laquelle il est enfermé !), linguiste malgré lui, il usa de toutes les ressources du langage ; il déploya un large éventail des parlers français de son époque car il utilisa tous les registres de la langue française, de la plus populaire à la plus sophistiquée ; car il rendit compte des variétés sociales, régionales, culturelles et techniques de la langue du temps, pour faire entendre les types de personnages les plus divers : des paysans, des valets, des naïfs, des servantes, des ingénues, des amoureux, des bourgeois, des professeurs, des médecins, des pédants, des latinistes, des précieux et des précieuses, des grands seigneurs, des Parisiens, des provinciaux, etc.. Une bonne partie de son théâtre fait place à des jargons (les «*précieuses ridicules*» parlent jargon, à leur manière ; tout comme les notaires, les médecins et les philosophes qui émaillent les pièces). Comme il se moqua à de nombreuses reprises du parler savant, il s'amusa à forger des mots sur des étymologies grecques, latine, ou même arabe ; on trouve notamment ces racines dissimulées dans de nombreux noms propres qui sont ensuite passés dans la langue courante sous la forme de noms communs (ce qu'on appelle une antonomase).

Parfois, on trouve des façons régionales de parler français (dans "*Dom Juan*", en II, 1, Pierrot s'exclame : «*Enfin donc, je n'avons pas plutôt eu gagé, que j'avons vu les deux hommes tout à plain, qui nous faisant signe de les aller querir*»). Parfois, on trouve de vraies langues étrangères ("*Monsieur de Pourceaugnac*" fait défiler de l'occitan, du flamand, du picard... langues, que l'on reconnaissait faute de les comprendre).

Il n'eut pas eu son pareil pour s'adresser à tous les publics, le public populaire du parterre comme le public de la Cour de Versailles, son français ayant été compris et ayant fait rire dans toutes les couches de la société. Il réussit aussi à harmoniser des styles différents chez un même personnage.

Ses vers sont vigoureux, carrés, rugueux ; ils présentent nombre d'inversions, d'enjambements, le sens étant rarement complet dans les douze pieds de l'alexandrin. Ces vers, il faut les projeter le plus directement possible pour retrouver leur musicalité. S'il lui arriva d'être lyrique, s'il sut aussi trousseur des vers galants, ce fut de surcroît et à l'occasion seulement.

Faisant dérouler une écriture dense et nerveuse, presque physique, fondée sur le dynamisme et la variété du dialogue ; qui, à la fois, «tombait» juste et emportait le propos dans une dynamique allègre, il incarne la vigueur éternelle du génie littéraire de la langue française. Il en utilisa tous les registres, de la plus populaire à la plus sophistiquée. Sa langue était une langue moderne, jamais complexe, toujours apte à être entendue, mieux qu'à être lue, car il était un comédien autant qu'un écrivain.

Si on se plaît à voir aujourd'hui dans son œuvre une incarnation de la langue classique, en réalité on trouve chez lui beaucoup trop d'archaïsmes (on trouve les savoureux «*jocrisse*» («niais») ou «*pimpesouée*», «*mijaurée*») et d'irrégularités, d'embardees langagières de ses personnages. Chez Molière, on ose «traiter» les autres, avec des mots qu'on hésiterait peut-être à employer dans la vie. Par exemple, on s'acharne sur ses serviteurs : «*Ah ! Je te casserai la tête assurément. / Si tu ne veux, maraud, t'expliquer autrement*», dit Alceste à son valet Du Bois dans "*Le misanthrope*" (IV, 4). On roue de coups verbalement l'adversaire. Le langage est parfois tellement lié à l'action qu'il en vient à fonctionner de manière presque physique. La première scène du Mariage forcé est une dispute entre un mari et sa femme dans laquelle le ping-pong verbal (la stichomythie) accompagne un jeu d'acteurs qui glisse immanquablement vers le comique attendu des coups.

En n'écrivant qu'avec une intention spécifiquement théâtrale et en choisissant de n'écrire que des comédies, en ayant compris quel plaisir délicieux on éprouve à pouvoir transgresser sans vergogne sur la scène les règles régissant l'usage de la langue, il a échappé à la pression normative qu'exerçait le classicisme. Aujourd'hui, il est unanimement salué, par les comédiens, les metteurs en scène et le public, comme un maître du théâtre, et non nécessairement du «français».

Cependant, on peut faire cette constatation générale d'un style ample, mesuré, qui lui était dicté par son souci de la vérité, son souci du naturel :

-style noble par endroits et qui n'est pas sans rappeler celui de Corneille quand celui-ci est simple et émouvant ;

-style énergique et émaillé, chaque fois qu'il est nécessaire, de langages «spécialisés» : celui des précieux et de la Cour, celui des médecins, celui des gens du peuple, etc..

Son écriture fut jugée sévèrement par des contemporains. On a pu lui reprocher ses chevilles, ses métaphores incohérentes, ses cascades de mots subordonnants, ses «remplissages» où tant de synonymes viennent réfracter indéfiniment la même idée ou la même information, car il eut le souci de morceler au maximum la transmission d'une information afin d'éviter tout risque de déficit. Il exploita le moindre contenu référentiel par une série de répliques à fonction émotive, phatique ou exhortative.

Mais ce sont là des reproches de lecteurs et non de spectateurs qui, eux, savent toujours où ils en sont, d'autant plus que les paroles, qu'ils sont censés surprendre comme improvisées, sont doublées par des jeux de scène.

En fait, l'écriture d'un écrivain dramatique tire son efficacité de ce qu'elle paraît reproduire les imperfections du langage ordinaire. De ce fait, l'imperfection se retourne en perfection.

Signalons que, ayant été comédien et chef de troupe avant d'être un auteur, il se soucia peu de faire éditer ses manuscrits parce que ce qui lui importait était de vérifier leur efficacité au contact des planches et du public.

Il fut l'auteur de trente-quatre pièces, baignant pour la plupart dans l'ambiance comique qui fait l'unité d'atmosphère de ses pièces.

*

* *

La comédie

Elle existait et prospérait à Paris avant Molière et autour de lui ; mais il se définit par opposition avec elle, créant une forme de comédie originale et surtout mieux séparée des autres genres, parce que franchement et constamment comique. Il fit de la comédie, pour la première fois, un genre nettement défini : ce n'était plus simplement une forme de théâtre de second ordre, un divertissement jeté en se jouant dans le moule fait pour la tragédie, c'était une forme d'art autonome, qui avait son style propre, une matière originale et un but : le rire était une arme aux mains d'un satirique engagé dans un combat moral.

Pour faire vivre ses personnages, Molière usa de procédés aboutissant naturellement au rire, recourut à toutes les formes du comique :

Comique de situations : Il abonde dans les pièces de Molière qui ne méprisa ni le gros comique de la farce (soufflets et coups de bâton), ni les rencontres cocasses, ni les jeux mécaniques de répétitions et de symétries, qu'il enchaînait sur un rythme endiablé, sans temps morts, ce qui est la condition de leur efficacité.

Il osa les «gags» les plus éculés, les plus prévisibles (d'ailleurs, les prévoir constitue pour le spectateur une partie du plaisir).

Ainsi on voit :

-un personnage tenir à voix haute des propos qu'il dément en aparté ;

-le mari sortir de sa maison sans voir l'amant qui y entre ;

-un personnage qu'on sait attaché à la ruine d'un autre personnage accable ce dernier de compliments outrés dont il ne croit pas un seul mot ;

-le maître de philosophie de M. Jourdain s'emporte après avoir prêché contre la colère, Vadius tire des vers de sa poche après avoir raillé les liseurs de vers.

Molière aime opposer ses personnages par le caractère, le vocabulaire, les mœurs : Gorgibus et les précieuses ; Alceste et Philinte ; Tartuffe et Dorine ; M. Jourdain et sa femme ; Chrysale et Philaminte.

Il aime opposer ses personnages à eux-mêmes : contradictions d'Alceste, de Chrysale, d'Armande, de M. Jourdain. De là, l'impression de déséquilibre, d'inadaptation.

Il ménagea des scènes à renversement de perspective où un revirement de situation provoque le contraste comique, le déclenchement du rire. Citons :

-Dans "*L'avare*", en II, 2, le courtier, Simon, présente à Harpagon un emprunteur potentiel qui n'est autre que Cléante, son fils ; le père découvre que son fils est dépensier, en même temps que le fils découvre que son père est un usurier.

-Les entretiens entre Alceste et de Célimène ("*Le misanthrope*", II, 1 et IV, 3), entre Célimène et Arsinoé ("*Le misanthrope*", III, 4), entre M. Jourdain et Dorante ("*Le bourgeois gentilhomme*", II, 4), entre Harpagon et Frosine ("*L'avare*", II, 5), entre Vadius et Trissotin ("*Les femmes savantes*", II, 5).

-Les scènes de dépit amoureux ("*Le dépit amoureux*" - "*Le tartuffe*", II, 4 - "*Le bourgeois gentilhomme*", III, 10).

Comique de gestes : Étaient hérités de la farce et de la "commedia dell'arte" des poursuites, des coups de bâton, des gesticulations, des grimaces, des déguisements bouffons (à ce propos, Georges Forestier fit remarquer que, si le garçon amoureux se déguise [dans "*L'avare*", dans "*Le bourgeois gentilhomme*", dans "*Le malade imaginaire*"], c'est que cela lui permet de «donner une réplique au père-obstacle opposé à ses vœux qui est sans commune mesure avec le discours ordinaire des jeunes premiers»). Dans la préface des "*Précieuses ridicules*", Molière indiqua que la seule lecture du texte de ses pièces ne saurait rendre justice aux multiples éléments déclencheurs du comique que sa mise en scène avait fait apparaître : «comme une grande partie des grâces qu'on y a trouvées dépendent de l'action et du ton de voix, il m'importait qu'on ne les dépouillât pas de ces ornements.»

Comique verbal :

Molière se plut à des exagérations, à des litanies d'injures rituelles (dans "*Le médecin malgré lui*" (I, 1), Martine assène à Sganarelle : «*Traître, insolent, trompeur, lâche, coquin, pendard, gueux, bélître, fripon, maraud, voleur !*»), ressort comique d'autant plus efficace qu'elles s'accordent avec le personnage dont elles caricaturent le caractère.

Il joua d'équivoques, d'apartés, de dialogues de sourds, d'amphigouris, de déformations du français par un parler étranger ou régional, ainsi dans "*Le bourgeois gentilhomme*" (IV, 3) ou dans "*Monsieur de Pourceaugnac*" (II, 3 - II, 7 - II, 8).

Il exploita les effets comiques produits par la répétition. On peut citer ces exemples célèbres de répétitions verbales :

-celle de «*Et Tartuffe?*» que fait Orgon, interrompant la servante, Dorine, alors qu'elle lui décrit la maladie de sa femme, et que celui-ci l'interrompt sans cesse pour s'enquérir de la santé de Tartuffe,

-celle de «*Sans dot !*» que fait Harpagon aux arguments opposés à son projet de marier sa fille au vieil Anselme (I, 7) ;

-celle de «*Que diable allait-il faire dans cette galère?*» que Géronte oppose à Scapin venu lui annoncer que son fils y a été emmené prisonnier et qu'il faut le racheter bien vite ;

-celle de «*Le poumon*» que, dans "*Le malade imaginaire*", la servante, Toinette, déguisée en médecin, émet comme diagnostic à chacun des symptômes énumérés par Argan (III, 10).

La répétition nous donne la sensation très nette d'un ressort monté par l'idée fixe et qui part automatiquement. Or, comme l'a indiqué le philosophe Bergson dans son ouvrage intitulé "*Le rire*", celui-ci est «du mécanique plaqué sur du vivant».

Parfois, les répétitions s'enchaînent en séries, montrant chez Molière une volonté de symétrie formelle, comme lorsque l'apothicaire offre un clystère à M. de Pourceaugnac (I, 11) et lorsque cette

même séquence réapparaît quelques scènes plus loin, lorsque M. de Pourceaugnac fait le récit de ses mésaventures à celui-là même qui les a machinées, mêlant le comique de répétition au comique de situation.

Molière exploita aussi les effets comiques produits par la répétition dans les grandes structures de l'action. À cet égard, la répétition d'un quiproquo est doublement comique. Dans "*George Dandin ou Le mari confondu*", Lubin, qui est au service de l'amant, se trompe par trois fois sur l'identité de Dandin, le prend pour confident et lui donne une information qu'il ne devrait pas lui donner sur les amours adultères d'Angélique.

Il alla jusqu'au comique de parodie qui est plus raffiné, faisant participer le spectateur à une sorte de jeu intellectuel : c'est à lui de découvrir les intentions moqueuses de l'auteur. On trouve chez lui la parodie des mœurs contemporaines (dans "*Les précieuses ridicules*" en 3 et 9 ; dans "*Le misanthrope*" en II, 5) ; la parodie littéraire (dans "*Le misanthrope*" en I, 2 ; dans "*La critique de 'L'école des femmes'*", dans "*L'impromptu de Versailles*"), la parodie du jargon médical (dans "*Monsieur de Pourceaugnac*" en I, 8), la parodie du théâtre tragique (dans "*Le misanthrope*" en IV, 3). On peut rattacher au comique de parodie le recours au langage indirect, dans la critique du sonnet d'Oronte par Alceste ("*Le misanthrope*", I, 2), dans l'échange de politesses empoisonnées entre Célimène et Arsinoé ("*Le misanthrope*", III, 4), dans la déclaration déguisée de Cléante à Mariane en présence d'Harpagon ("*L'avare*", III, 3). Les chefs-d'œuvre de ce langage à double sens sont peut-être les tirades amoureuses en style dévot du "*Tartuffe*" et les propos d'Elmire adressés à la fois à Tartuffe et à Orgon ("*Le tartuffe*", III, 3 et IV, 5).

Vilipendé par les « lettrés » de son temps, qui se fondant sur leur définition de l'œuvre d'art, voyaient dans son œuvre une véritable régression, il a révolutionné le théâtre comique français en soumettant le texte aux nécessités de l'action dramatique, rompant définitivement avec la tradition héritée du Moyen Âge où les discours parodiques ou comiques proliféraient sans complètement s'intégrer à l'action ; en liant tous les éléments comiques aux situations qui structurent la pièce ; en développant un humour de critique sociale et psychologique à partir de personnages typés à l'excès. Son attention au monde sa générosité donnent à ses créations théâtrales leur conviction, leur puissance, leur spontanéité corrigée par la mesure et le goût, leur grandeur insurpassable.

Son attention au monde sa générosité donnent à ses créations théâtrales leur conviction, leur puissance, leur spontanéité corrigée par la mesure et le goût, leur grandeur insurpassable.

Son attention au monde sa générosité donnent à ses créations théâtrales leur conviction, leur puissance, leur spontanéité corrigée par la mesure et le goût, leur grandeur insurpassable.

Il ne s'est pas enfermé dans une seule formule de comédie, et, à l'importance quantitative de l'œuvre doit s'ajouter la considération de la grande variété de ses créations, aussi bien en ce qui concerne les formes, les tons et les thèmes. Il fut un grand créateur de formes dramatiques, manifestant constamment son irrésistible génie dramatique, manifestant constamment son irrésistible génie dramatique. Ses grandes œuvres sont celles où, pour ouvrir une voie nouvelle, il n'hésita pas à déconcerter.

Si l'on met à part les premiers canevas dont on n'a presque rien gardé, restent trente pièces qu'on peut découper chronologiquement en trois groupes égaux ; il a débuté en utilisant les formes traditionnelles de la farce en un acte, tantôt en vers, tantôt en prose, avant de passer à la comédie d'intrigue puis à la « haute comédie » en cinq actes, tout en marquant sa prédilection pour la comédie en trois actes et en prose, qui est la forme la plus libre, et en inventant la formule de la comédie-ballet.

Il a exploité différents genres : la farce ("*Le médecin malgré lui*"), la farce-ballet ("*Le mariage forcé*"), la pastorale ("*Mélicerte*"), le divertissement de Cour ("*Les amants magnifiques*"), la pièce à machines ("*Dom Juan*", "*Psyché*"), la comédie mythologique ("*Amphitryon*"), la comédie d'intrigue ("*Le dépit amoureux*"), la comédie héroïque ("*Dom Garcie de Navarre*"), la comédie fantaisiste ("*Le Sicilien ou L'amour peintre*"), la comédie polémique ("*La critique de 'L'école des femmes'*", "*L'impromptu de Versailles*"), la comédie de mœurs ("*Les femmes savantes*"), la comédie

de caractère ("Le *misanthrope*"), éparpillement qu'on pourra réduire à quelques grandes catégories : les farces, les comédies d'intrigue, les comédies-ballets et les "hautes comédies". Examinons-les successivement.

* * *

Les farces :

Molière, dont le comique fut fondamentalement populaire, a commencé par écrire des farces, manifestations de moquerie toujours inscrites en l'être humain, latentes et prêtes à fuser, car elles sont l'épanouissement spectaculaire des conséquences d'un travers humain. Les farces sont des pièces en un acte dont l'intrigue est très simple : on s'en prend à un personnage ridicule, un pantin, un fantoche au caractère immuable (le plus souvent un homme d'âge, mari trompé, père tyrannique, vieillard amoureux ; ainsi Sganarelle dans ses multiples réincarnations) qui est, comme ceux qui l'entourent, un type qu'on retrouve, de pièce en pièce, incarné par un même comédien portant le même nom, le même costume, ayant les mêmes tics ; on traite de thèmes traditionnels (notamment ceux des malheurs du mariage ou de la crainte du cocuage) ; l'auteur, déployant une verve enjouée et une bouffonnerie déchaînée, n'a pour but que de faire naître le rire franc en recourant naturellement aux procédés les plus faciles, les plus éprouvés, c'est-à-dire les plus gros, qui sont d'une force comique éprouvée et plaisent surtout au public populaire : toute une série d'effets stylisés (symétries, répétitions, grossissement comique, mécanisation, déguisements, grimaces, gags, pirouettes, gifles qui souvent se trompent d'adresse, coups de bâton, jeux de scène de fantaisie [par exemple, personnages qui se cherchent], langage parodique et grossier, plaisanteries, calembours. Molière en avait le goût et le génie ; mais il se fit plus mesuré que ses prédécesseurs, Scarron, Desmarets ou Cyrano de Bergerac, qui donnaient dans l'outrance bouffonne.

Dans ce domaine, deux traditions s'offraient à lui :

-D'une part, la farce française et le fabliau médiéval (le sujet du "*Médecin malgré lui*" est la reprise du fabliau "*Le vilain mire*"), œuvres courtes, présentant une action simple mettant le plus souvent en scène les désagréments du mariage ou les joies de l'adultère ; on y trouve trois ou quatre personnages seulement, aux traits conventionnels : le mari faible et trompé, au visage enfariné ; la femme acariâtre ou rusée ; le prêtre paillard... Pareils sujets ne se traitaient pas sans équivoques gaillardes dans la ligre de l'esprit gaulois, et s'agrémentaient des volées d'insultes ou de coups de bâton chères aux baladins du Pont-Neuf. On peut citer comme exemple "*Le médecin malgré lui*" (1666).

-D'autre part, la tradition italienne de la "commedia dell'arte" où des comédiens masqués représentant des types consacrés (Arlequin, Pierrot, Colombine, Polichinelles, Pantalon, le pédant, etc.), jouaient de simples canevas (d'où le nom employé à l'époque de «comédie à l'improvisade») exploitant des thèmes traditionnels (en particulier celui de l'opposition entre barbons sévères et joveux amoureux aidés par des "zannis", valets inventifs et sans scrupules qu'on retrouva chez Molière avec Mascarille, meneur du jeu dans "*L'étourdi ou Les contre-temps*" et dans "*Les précieuses ridicules*", Sganarelle, Covielle et Scapin, tandis que le pédant, dont il y a deux spécimens dans "*Le mariage forcé*", le docteur en philosophie aristotélicienne qu'est Pancrace et le docteur en philosophie pyrrhonienne qu'est Marphurius, devint surtout le médecin), en accumulant des «lazzis» (pour sa part, Molière bannit toutefois toute plaisanterie gratuite, tout lazzi qui provoquerait le rire arbitrairement), en déployant une gestuelle grossie, outrée, mécanisée (contrairement à la facilité des Italiens, il voulut qu'elle soit toujours expressive d'une âme, d'un tempérament).

Mais, s'il puisa dans les procédés comiques des vieilles farces, il n'a pas manqué d'effectuer un renouvellement par son génie de l'observation et de la vie. Des types traditionnels, il fit des êtres humains dotés de différents caractères qui les individualisaient. En effet, les pédants devinrent des philosophes, des médecins, des précieux comme ceux qu'il observait autour de lui. Surtout, à la différence de la farce médiévale, qui se moquait souvent de tous les personnages sans distinction, sa farce amenait le public à prendre parti pour un groupe de personnages contre un autre, car le personnage ridicule méritait toujours, par quelque travers, la leçon qu'on lui donnait, et le rire

sanctionnait sa punition. Cette opposition entre les personnages «sympathiques» et les personnages «antipathiques» ou ridicules est caractéristique de sa manière. Et, même s'il procéda à une simplification caricaturale sinon outrancière, à une vigueur simplificatrice qui donna à ses personnages de farce, une certaine raideur de marionnettes, une rigidité mécanique qui provoque un rire souvent irrésistible ; s'il se contenta de saisir les traits saillants de ses personnages, son imitation très consciente choisissait toujours en fonction de ce critère : le naturel, son idéal de vérité profonde, son art se caractérisant par le réalisme des modèles. C'est ce mélange habilement dosé de bouffonnerie et de réalité qui caractérise sa farce. Son art consista à trouver un point d'équilibre pour que nous nous attachions à des faits invraisemblables à cause de la réalité qui s'y trouve mêlée. Il prêta à ses personnages de farce des mots, des attitudes d'une grande vérité humaine, ce qu'on constate par, par exemples, les réactions de Sosie en présence de Mercure dans "*Amphitryon*", du vieil avare Géronte devant Scapin, ou de Pourceaugnac entre ses deux médecins.

C'est surtout dans les personnages de valets et de servantes, qui étaient issus directement de la farce, qu'on peut mesurer la variété de son observation : quelle différence entre l'effronté Scapin, le poltron Sosie, le naïf Du Bois (dans "*Le misanthrope*") ; entre La Flèche et Maître Jacques (tous deux dans "*L'avare*") ; entre l'intelligente Dorine (dans "*Le tartuffe*"), l'alerte et fruste Nicole (dans "*Le bourgeois gentilhomme*"), la rustique Martine (dans "*Les femmes savantes*"), la rusée Toinette (dans "*Le malade imaginaire*") !

Pendant des années, Molière, Parisien à l'esprit gaulois, joua en province des farces dont on n'a que le titre et qui ne peuvent être datées ("*Le fagoteux*" - "*Les trois docteurs rivaux*" - "*Le docteur pédant*" - "*Le maître d'école*"). Mais la farce ne fut pas chez lui une erreur de jeunesse ; il continua à en imaginer car c'était un moyen facile de remplir une salle. Il en donna donc d'autres à Paris, dont on a le texte et qui peuvent être datées : "*Le docteur amoureux*" (1658) - "*La jalousie du Barbouillé*" (1658) - "*Le médecin volant*" (1659) - "*Les précieuses ridicules*" (1659) - "*Sganarelle ou Le cocu imaginaire*" (1660) - "*Gorgibus dans le sac*" (1661) - "*L'école des maris*" (1661) - "*Gros-René écolier*" (1662) - "*Le mariage forcé*" (1664) - "*L'amour médecin*" (1665) - "*Le médecin malgré lui*" (1666) - "*George Dandin*" (1668) - "*Les fourberies de Scapin*" (1671) - "*La comtesse d'Escarbagnas*" (1672).

Ses pièces en un acte (en 1659, "*Les précieuses ridicules*" ; en 1660, "*Sganarelle ou Le cocu imaginaire*" ; en 1664, "*Le mariage forcé*") tirèrent leur brièveté de la farce française ; d'elle également vinrent les thèmes conjoints de la jalousie et du cocuage (que la bienséance interdisait de représenter consommé, mais qui fait toute l'obsession de Sganarelle ou d'Arnolphe et qui constitue le destin prévisible du «*mariage forcé*»).

Ses farces obtinrent un vif succès, comme en témoignent les contemporains Somaize, qui déclara qu'il fut «le premier farceur de France», d'une «charmante naïveté», et Donneau de Visé qui déclara : «Molière fit des farces qui réussirent un peu plus que des farces et qui furent plus estimées dans toutes les villes que celles que les autres comédiens jouaient.»

On peut suivre l'influence de la farce tout au long de sa production, et on trouve aisément des traces des éléments traditionnels de la farce française et de la farce italienne dans d'autres sortes de ses pièces, même dans de "hautes comédies" où la plupart des effets de farce, au même titre que le comique de situation ou de caractère, sont intimement liés au contenu psychologique, peuvent devenir un moyen d'expression et contribuer à la peinture d'un personnage. Si Molière fit systématiquement intervenir la farce pour dissiper la gravité de certaines situations, d'une façon générale, elle devint un moyen de peindre les caractères ou d'exprimer des idées. Dans certains cas, les procédés mécaniques de la farce, avec leur simplification caricaturale, se révèlent les plus efficaces pour ridiculiser les tenants de la morale traditionnelle en en faisant des maniaques et des obsédés, dont l'habillement démodé et la phobie du cocuage indiquent en fait une hostilité déclarée à toute évolution des mœurs, tandis que leur passion les aveugle au point de les isoler de la réalité et de les rendre insensibles à ce qui n'est pas leur idée fixe.

On peut citer :

- "*L'école des femmes*" (1662) avec la bêtise d'Alain et de Georgette ; avec le fameux «*le*» équivoque d'Agnès ;

-“*Dom Juan*” (1664) avec Sganarelle ;
-“*Amphitryon*” (1668) avec les déguisements, les coups de bâton et les gifles qui souvent se trompent d'adresse ;
-“*L'avare*” (1668) avec les rapports d'Harpagon avec ses serviteurs en I, 3, III, 1 et 2 ; avec le quiproquo du cochon de lait, suivi de celui de la cassette en V, 2 et 3 ;

-“*Le tartuffe*” (1669) avec, en III, 2, l'affrontement entre Tartuffe et Dorine ou, en III, 6, le moment où Orgon et Tartuffe se trouvent agenouillés face à face ;
-“*Le bourgeois gentilhomme*” (1670) où la vanité du bourgeois déchaîne les fastes du ballet turc et son intronisation en «*mamoumachi*», en IV, 3 ;
-“*Les femmes savantes*” (1672) avec Trissotin et Vadius ou le quiproquo de Bélise sur Henriette (I,4) ;
-“*Le malade imaginaire*” (1673) où, en III, 14, la hantise de la maladie entraîne l'utilisation d'un latin macaronique et le ballet final des médecins.

“*Le misanthrope*” (1666) qui se déroule dans le cadre d'un salon, ferait exception si le valet Du Bois ne venait apporter une note de farce à la fin de IV.

Dans ces pièces éclatent des «mots de nature» qui nous permettent de mieux saisir encore le rapport entre le côté mécanique de la farce et la vie réelle. Les plus célèbres d'entre eux, le «*Sans dot*» d'Harpagon (“*L'avare*”, I, 7) et «*Le pauvre homme !*» d'Orgon (“*Le tartuffe*”, I, 3) sont déjà, la première fois qu'ils leur échappent, des révélations psychologiques pleines de naturel ; quand ils sont répétés jusqu'à quatre fois, nous quittons la vraisemblance pour tomber dans la farce. Si la répétition n'est pas vraisemblable, elle trahit néanmoins une vérité profonde : dans la vie, Orgon ne dirait qu'une fois «*Le pauvre homme !*», mais, comme il pense sans cesse à Tartuffe, il le mêle à toutes ses actions. On pourra étudier de même la «scène de la galère» des “*Fourberies de Scapin*”.

La farce ne fut donc pas un résidu de la jeunesse inexpérimentée de Molière, mais une expression parfaitement authentique, et dont le goût en lui ne fit que croître, de sa maturité comique. Il sut, des médiocres procédés de la farce, faire jaillir une peinture plus riche et plus profonde de l'âme humaine. Si, de son vivant, ses détracteurs lui reprochèrent de recourir à la farce, considérée comme un genre bas et vulgaire ; si son ami, Boileau, déclara : «Dans le sac ridicule où Scapin s'enveloppe, je ne reconnais pas l'auteur du “*Misanthrope*”», ce serait une erreur de condamner en bloc le comique de farce, élément inséparable de son génie.

* * *

Les comédies d'intrigue

Ce sont celles où l'intérêt repose sur la complication croissante de l'action que l'ingéniosité de l'auteur, après avoir porté au plus haut point la curiosité du spectateur, parvient à dénouer. Y sont essentiels les quiproquos et l'imbroglio qu'ils créent, les rebondissements. Si ce sont des œuvres mineures, elles ne sont pas sans intérêt.

Ce sont souvent aussi des comédies romanesques exaltant les sentiments généreux, idéalisant leurs héros de convention, présentant, par exemple, des histoires d'amour entre des princes et des princesses, tendant à entraîner l'imagination dans un monde dépayssant. Cependant, le ton n'est pas le même dans toutes : à l'héroïsme exalté succéda la galanterie, à l'ardeur passionnée, les conventions du héros de roman.

Ce genre de comédies était en vogue en France avant Molière, les pièces à succès s'inspirant très directement de pièces espagnoles et italiennes dont les défauts étaient l'obscurité embrouillée des événements (avec coups d'éclat et d'épée, enlèvements, déguisements, quiproquos, substitutions, naufrages, reconnaissances), le romanesque poussé jusqu'à l'absurdité, la complication précieuse et le manque de naturel des sentiments. Corneille avait innové, dans “*Mélite*”, “*La veuve*”, “*La galerie du Palais*”, “*La suivante*”, en remplaçant par des «honnêtes gens» les valets sans scrupules, les parasites, les capitans et les docteurs de la comédie italienne ; mais ses intrigues restèrent fort enchevêtrées, et ses complications sentimentales étaient encore loin du naturel qui allait triompher chez Molière.

En effet, abordant le genre en effectuant la synthèse entre ces différentes traditions, il avait compris que de telles situations et de tels personnages demandaient non l'invention, mais l'élégance. Ses vers, comme sa prose, surent rendre la distinction un peu molle de ces princes galants et de ces princesses insensibles, en lesquels triomphe la conception précieuse en la toute-puissance de l'amour. Moins originaux mais plus subtils que les personnages de Corneille dans les raffinements de l'art d'aimer, ils annonçaient souvent, par leur dialogue, le marivaudage.

S'étant laissé séduire par des intrigues complexes, prenantes, imprévues et bien enchaînées, il donna en province deux adaptations de pièces italiennes, "*L'étourdi ou Les contre-temps*" (1655) et "*Le dépit amoureux*" (1656). Suivirent "*Le Sicilien ou L'amour peintre*" (1666), "*Amphitryon*" (1668), "*Monsieur de Pourceaugnac*" (1669), "*Les fourberies de Scapin*" (1671).

Dans toutes ces pièces, l'unité de l'action est due à un personnage emprunté à la comédie italienne : le valet complice des amours de son maître aux dépens d'un barbon ou d'un jaloux. Il s'appelle Mascarille dans "*L'étourdi ou Les contre-temps*" et dans "*Le dépit amoureux*", Hali dans "*Le Sicilien ou L'amour peintre*", Mercure dans "*Amphitryon*", Sbrigani dans "*Monsieur de Pourceaugnac*", Scapin dans "*Les fourberies de Scapin*". Ce valet est un «fourbe» : sans scrupules, prompt à se déguiser et à jouer du bâton, il n'hésite pas à voler son maître et le sert autant par amour de l'aventure que pour lui faire sentir sa supériorité. Ici encore, Molière sut marquer ces pièces du sceau de son génie : spontanéité et fraîcheur des amants dans "*Le dépit amoureux*" ; grâce irréaliste qui annonce Marivaux et Musset dans "*Le Sicilien ou L'amour peintre*" ; fantaisie, virtuosité de la versification, juste observation du caractère de Sosie dans "*Amphitryon*" ; réalisme des mœurs dans "*Monsieur de Pourceaugnac*" ; vérité humaine dans les caractères des jeunes gens et surtout des deux vieillards dans "*Les fourberies de Scapin*". Soucieux de peindre les mœurs et les caractères, il plaça rarement dans l'intrigue elle-même l'intérêt essentiel de ses comédies. Il se défit très rapidement des énormités, des vulgarités outrancières, des plaisanteries malhonnêtes, des grotesques mascarades du théâtre à l'italienne.

* * *

Les comédies-ballets

Il n'était pas inhabituel, au XVII^e siècle, que, dans une soirée, une œuvre théâtrale lyrique soit entrelardée de ballets dansés, d'intermèdes musicaux, à quoi s'ajoutaient donc au théâtre la danse, l'art lyrique, l'orchestre pour parfois six ou sept heures de spectacle ininterrompus. Mais Molière, sensible à la beauté, à l'élégance, au charme de la musique et du divertissement, innova en intégrant, dans des entrées de ballet placées au début et dans les entractes de la comédie, danse, pantomime, musique et chant, cette fusion des arts tendant à la subordination de la parole. Il créa ainsi le genre de la comédie-ballet dans la définition duquel n'entrent que des notions de forme alors que, par les sujets, on pouvait avoir des farces, des comédies d'intrigue ou de "hautes comédies".

Collaborant avec Lulli pour la musique et Beauchamp pour la chorégraphie, il débuta avec "*Les fâcheux*" (1661) où il occupa les entractes par des entrées de ballet, soulignant dans l'"*Avertissement au lecteur*" : «C'est un mélange qui est nouveau pour nos théâtres.»

Il produisit ensuite 12 comédies-ballets répondant à différentes formules qu'on peut distinguer ainsi :

- ballet en comédie : "*Le mariage forcé*" (1664) - "*L'amour médecin*" (1665) - "*Monsieur de Pourceaugnac*" (1660) - "*Le bourgeois gentilhomme*" (1670) - "*Le malade imaginaire*" (1673) ;
- comédie enchâssée dans un grand ballet : "*Mélicerte*" (1666) et "*Le Sicilien ou L'amour peintre*" (1667) dans le "Ballet des muses" - "*George Dandin*" dans "Le grand divertissement royal" en 1668 - "*La comtesse d'Escarbagnas*" (1671) dans "Le ballet des ballets" en 1671 ;
- comédie et ballet mêlés : "*La princesse d'Élide*" (1664) - "*Les amants magnifiques*" (1670) ;
- tragédie et ballet liés : "*Psyché*" (1671).

Devenu amuseur du roi, l'omnipotent ordonnateur des grands divertissements royaux, il travailla alors souvent sur commande, écrivant parfois des pièces en quelques jours sans le faire à contre-cœur, donnant à la réalisation de ces divertissements une part importante de son talent, produisant des œuvres toujours séduisantes et jamais inoffensives.

Dans la version originale du "*Mariage forcé*" (1664), il soumit à sa conception d'ensemble la musique de Lulli et la chorégraphie de Beauchamp en tendant à une fusion des arts, à un spectacle total qui

donnait aux intermèdes une fonction semblable à celle des scènes, afin que le fil de l'action ne soit pas rompu.

À la fin de *“Monsieur de Pourceaugnac”* (1669), il fit dire à une troupe de masques dansants : *«Ne songeons qu'à nous réjouir : / La grande affaire est le plaisir»*, abdiquant donc sa première prétention cathartique pour se consacrer au triomphe de l'apparence, sans souci de morale ni de vraisemblance.

En 1670, dans *“Les amants magnifiques”*, le personnage d'Anaxarque décrivant, avec *«ses fils et tous ses ressorts»*, la machine qui permettra la fallacieuse apparition de Vénus, il se permit une pointe de démystification introduite emblématiquement au cœur de la fête, émettant comme une protestation ludique devant l'artifice d'un spectacle.

Le fait que cette fusion des arts tend à la subordination de la parole fut très net dans le cas de *“La comtesse d'Escarbagnas”* (1671) qui finit par n'être plus que l'intermède de ses intermèdes.

L'équilibre fut rétabli dans les dernières comédies-ballets, où le texte cessa d'être un prétexte et où la nature reprit ses droits, non certes comme norme de l'orthodoxie morale et sociale, mais dans l'affirmation jubilante de sa folie, la déraison devenant la norme. Alors qu'autrefois le monde réel des raisonneurs triomphait toujours du monde imaginaire d'Alceste, d'Arnolphe, de Sganarelle ou d'Orgon, avec *“Le bourgeois gentilhomme”* (1670) ou *“Le malade imaginaire”* (1673), c'est la folie qui entraîne le monde dans sa sarabande de faux muftis et de macaroniques porte-seringues ; Jourdain et Argan n'ont plus à être expulsés pour que le monde redevienne transparent, c'est le monde qui doit se transfigurer en leur songe créateur ; le rire a perdu sa fonction critique, il se fait «rire de fête qui unit les hommes au lieu de les exclure, et qui les console au lieu de les corriger» (G. Defaux). Loin d'exprimer la transcendance de la raison, le dernier rire de Molière exulte de folie partagée.

Pour Georges Forestier, avec *“Monsieur de Pourceaugnac”*, *“Le bourgeois gentilhomme”* et *“Le malade imaginaire”*, Molière parvint «à sublimer à la fois la formule de la farce et celle de la comédie-ballet dans un spectacle total où le ballet rythme le déroulement de la comédie, où la farce déborde la comédie pour rendre burlesque le ballet, où le déguisement, arme ordinaire des habiles contre le personnage ridicule, devient mascarade à laquelle on force celui-ci à participer.»

Après la mort de Lulli, en 1687, le genre déclina.

* * *

Les “hautes comédies”

Molière, ne se limitant pas à des divertissements anodins, inventa un genre de comédie qui, en étant à la fois farce vivante et mouvementée, voire comédie d'intrigue, comédie-ballet ; qui pouvait exploiter toutes les ressources des planches ; en même temps, s'ouvrait, sans lourdeur pédante, aux problèmes les plus élevés de la psychologie et de la philosophie suivant une tradition qui remontait à la plus haute Antiquité.

Étant d'ailleurs conscient d'innover (voir *“La critique de “L'école des femmes”*”), il eut aussi le désir d'ainsi élever l'art de la comédie au niveau jusque-là tenu par la tragédie,

De ce fait, il composa en vers des pièces en cinq actes, qui avaient pour fonction de faire rire de la peinture des mœurs et de l'analyse des caractères, mais avec un comique plus relevé. Elles devaient plaire aux *«honnêtes gens»*, le ton y gardant de la dignité, l'obscénité et la scatologie en étant proscrites, le comique de gestes et de mots cédant le pas à celui de situation et de caractère, l'intrigue étant soumise plus étroitement à la vraisemblance, les caractères étant plus fouillés, les scènes étant semblables à des tranches de conversations pleines de vie et de naturel, l'intérêt étant accru par la mise en forme dramatique du contraste entre le vice et la vertu ; d'où des débats où étaient traitées des idées auxquelles l'actualité donnait du relief.

Pour s'élever à la “haute comédie”, Molière dut passer de la juxtaposition des procédés comiques des deux traditions française et italienne à leur fusion, ce qui impliqua le dépassement de chacune d'elles. Ainsi le dépassement de la “commedia dell'arte” sur le plan dramaturgique s'effectua par le déplacement de l'intérêt de l'intrigue amoureuse conventionnelle vers le personnage parental, la forte diminution de la part des épisodes romanesques et sentimentaux.

Ce fut ce qu'il réalisa en 1662 avec "*L'école des femmes*" où il alla jusqu'à la prise en charge d'une discussion idéologique beaucoup plus ambitieuse, portant sur l'éducation des filles ; où, ce qui est significatif, il a supprimé le second couple d'amoureux que lui offrait le canevas italien, pour, symétriquement, pousser sur le devant de la scène celui qui constitue l'obstacle à la passion des jeunes gens, Arnolphe ; et, de pure fonction théâtrale, il le haussa au rang de protagoniste.

Molière, dès "*L'école des femmes*" où l'intrigue occupe encore une grande place, se tourna vers l'étude de mœurs et surtout des caractères. Dans ses meilleures comédies, "*Le tartuffe*", "*Le misanthrope*", "*L'avare*", "*Le bourgeois gentilhomme*", "*Les femmes savantes*", "*Le malade imaginaire*", il fut avant tout soucieux de peindre «*d'après nature*», se montra profond et vrai, et il lui arriva de négliger l'intrigue, ou tout au moins de la subordonner à la vérité de la peinture.

Pour bien étudier ces pièces, il y a lieu de distinguer différents de leurs aspects : les situations, la peinture de caractères, la peinture des mœurs.

*
* *

Les situations

Comme la comédie a besoin du contact avec le public, pour plaire au parterre, frapper les spectateurs les moins délicats, et rendre le ridicule plus sensible, Molière a créé des situations comiques qui reposent toujours sur une désadaptation ou sur des efforts d'adaptation manqués.

Si l'on excepte "*Le misanthrope*", il resta fidèle, dans ces pièces, au schéma habituel de la comédie d'intrigue. Le problème qui allait recevoir sa solution au dénouement était celui d'un mariage contrarié par les parents de la jeune fille qui veulent lui en imposer un autre. Généralement, le personnage qui s'oppose au mariage est un maniaque aveuglé par ses vices ou ses travers, par une idée fixe, et l'action a pour objet de mettre en lumière les défauts et les ridicules de son caractère. Harpagon veut marier son fils à une riche veuve, et sa fille au seigneur Anselme «*qui n'a pas plus de cinquante ans et dont on vante les grands biens*». Orgon donne sa fille au bigot Tartuffe. M. Jourdain refuse Lucile à Cléante parce qu'il n'est pas gentilhomme : elle sera marquise et même duchesse ! Philaminte, femme savante, destine Henriette à son «*héros d'esprit*», Trissotin. Pour Argan, sa fille, Angélique, ne saurait épouser qu'un médecin : «*C'est pour moi que je lui donne ce médecin, et une fille de bon naturel doit être ravie d'épouser ce qui est utile à la santé de son père.*»

Autour de ces maniaques se trouvent des intrigants qui exploitent leur idée fixe : coureurs de dot (Tartuffe et Trissotin), personnages avides comme Béline qui convoite l'héritage du «*malade imaginaire*». Quant à Dorante, il lui suffit d'être gentilhomme pour vivre largement aux dépens de M. Jourdain. Ce sont d'habiles hypocrites ayant jeu très souple, tout en nuances, dont l'action persévérante suppose une connaissance profonde de leur dupe.

Face à cette coalition des parents maniaques et de leurs exploiters, voici d'abord le couple des amoureux menacés qui sont généralement très épris mais désarmés. Ils sont toutefois heureusement soutenus par des personnes raisonnables et parfois ingénieuses : la franche Madame Jourdain, le bonhomme Chrysale, les frères ou beaux-frères à qui leurs tirades sensées et quelque peu monotones ont valu le titre de «*raisonneurs*» : Cléante, Ariste, Béralde. Mais l'opposition aux maniaques fut le plus souvent conduite par des servantes à la langue bien pendue, capables d'inventer des ruses pour démasquer les hypocrites et faire triompher l'amour ; la «*souvante*» Dorine voit clair dans le jeu de Tartuffe (I, 2) et soutient la révolte de Mariane contre l'aveuglement d'Orgon (II, 2) ; pour berner M. Jourdain, Covielle, valet de Cléante, imagine de lui présenter son maître comme le fils du Grand Turc ; dans "*Les femmes savantes*", Martine encourage Chrysale à braver Philaminte ; dans "*Le malade imaginaire*", Toinette dit son fait à Argan (I, 5) et démasque par un stratagème l'hypocrite Béline (III, 18).

En dépit de tant d'éléments communs, ces pièces sont loin de se ressembler car Molière sut varier les situations, sut imaginer pour chaque comédie la situation la plus propre à mettre en lumière les caractères. Rien n'est plus instructif à cet égard que de comparer "*Le tartuffe*" et "*Les femmes*

savantes” : des deux côtés, un hypocrite se fait bien accueillir dans une maison, convoite la main et la dot de la fille du logis et se trouve démasqué par un stratagème :

-Dans “*Le tartuffe*”, le faux dévot a réussi à s'implanter chez le pieux Orgon ; choyé par son protecteur dont il exploite la dévotion naïve, il est à son aise pour tendre ses filets, brouiller Orgon avec son fils, obtenir la main de sa fille et même la donation totale de ses biens ; il a la faiblesse de courtiser la femme d'Orgon et c'est ce qui le perd : attiré deux fois dans un piège, il est enfin pris en flagrant délit.

-Dans “*Les femmes savantes*”, au contraire, la manœuvre de Trissotin passe au second plan, et c'est la peinture des mœurs qui constitue l'essentiel de la pièce ; la ruse qui démasque l'hypocrite, au lieu d'occuper deux actes, n'apparaît qu'à la dernière scène.

-Dans “*L'avare*”, la situation impose à Harpagon, des dépenses qui le mettent à la torture : riche bourgeois, il doit avoir un train de maison, un intendant, des laquais, un carrosse ; père de famille, il a un fils amoureux et prodigue, et une fille qu'il veut marier «*sans dot*» ; veuf ; il voudrait se remarier, mais la jeune Mariane est pauvre et il faut lui offrir un grand festin.

Mais Molière prouva surtout son art des situations dans “*Le misanthrope*” où Alceste, pessimiste, grognon, blessé par l'hypocrisie sociale, est amoureux d'une coquette attachée à toutes les conventions mondaines ; il est ainsi exposé à rencontrer dans le salon de celle-ci la société la plus fausse, la plus éloignée de la franche nature.

L'idéal aurait été pour lui de concevoir des intrigues dont le déroulement normal aurait pu offrir les situations les plus propres à peindre les mœurs et les êtres. Il n'y parvint que dans quelques «*hautes comédies*» : “*Le tartuffe*”, “*Les femmes savantes*”, “*Le misanthrope*”.

Dans “*Le tartuffe*”, la question de l'aveuglement d'Orgon et celle du mariage de sa fille sont si étroitement liées que toute action de nature à démasquer Tartuffe favorise les projets de Mariane et de Valère. Aussi pouvons-nous dire qu'on n'en pourrait retrancher une scène sans nuire à l'intrigue : il n'y en a presque pas une seule où il ne soit question de ce mariage au moins par allusion : c'est en faveur de Mariane qu'Elmire fait sa première tentative auprès de Tartuffe, et c'est pour convaincre son mari et sauver la jeune fille qu'elle s'expose une seconde fois aux assiduités du faux dévot ; en V, il est plus question, à la vérité, des méfaits de l'imposteur que du mariage ; mais, après l'arrestation du criminel, la joie des amants enfin réunis vient dénouer cette intrigue où le machiavélisme de Tartuffe n'a jamais cessé de menacer leur bonheur et celui de toute la famille.

Dans “*Les femmes savantes*”, l'intrigue est habilement centrée sur le problème du mariage d'Henriette et de Clitandre qui est menacé par les projets de Philaminte et d'Armande. C'est à propos de ce mariage que s'affirment les caractères : proclamations héroïques et capitulations de Chrysale, tyrannie hautaine de Philaminte, stratégie et cynisme de Trissotin, douce folie de Bélise, aigreur d'Armande, charmante spontanéité d'Henriette et Clitandre.

Dans “*Le misanthrope*”, si l'on considère le drame intérieur qui anime la pièce, on voit qu'il s'agit d'une action parfaitement enchaînée. C'est le drame d'Alceste qui aime et se croit aimé : il attribue aux «*vices du temps*» les défauts qu'il voit en Célimène, et il a l'espoir d'en «*purger son âme*». Il décide, dès le premier acte, de la mettre en demeure de choisir entre lui et ses rivaux ; mais, chaque fois qu'il va poser la question, tantôt la coquette se dérobe, tantôt des fâcheux viennent les séparer. D'acte en acte, l'irritation d'Alceste grandit : il soupçonne douloureusement que Célimène le trahit ; il découvre qu'elle est méprisable et qu'il est néanmoins incapable de vaincre sa passion pour elle. Lorsque, à la fin de la pièce, il a la certitude d'être trompé, il trouve la force de rompre et de se retirer. L'unité de la pièce vient de ce drame moral, et les scènes qui paraissent extérieures à l'action (par exemple, II, 4) doivent être étudiées par rapport au caractère d'Alceste, rendu sensible à toutes les influences par sa jalousie et par le pessimisme qu'elle entretient dans son âme.

Dans “*Dom Juan*”, “*L'avare*”, “*Le malade imaginaire*” et, surtout, “*Le bourgeois gentilhomme*”, la tentation de bâtir l'intrigue en fonction du personnage central l'a emporté. On dirait que Molière, oubliant ses couples d'amoureux et leur bonheur menacé, s'ingénia à rassembler les scènes qui nous montrent sous tous leurs aspects les caractères. Dans “*L'avare*”, plusieurs intrigues s'entrelacent, celle d'Élise et de Valère, celle de Cléante et de Mariane, celle d'Harpagon amoureux de Mariane et rival de son fils ; en réalité, l'unité de la pièce vient du caractère de l'avare, père d'une fille à marier et d'un fils prodigue, partagé entre son amour et son argent, montant la garde auprès de sa cassette ; en

dépôt d'une cascade de reconnaissances, le dénouement heureux ne survient que parce qu'il retrouve sa cassette et marie ses enfants sans avoir bourse à délier. Dans *"Le malade imaginaire"*, combien de scènes, surtout en III, ne restent liées à l'intrigue que par le caractère du personnage central. Mais c'est *"Le bourgeois gentilhomme"* qui montre à quel point Molière en était venu à négliger l'intrigue ; les deux premiers actes sont sur le modèle d'une revue : tour à tour défilent devant M. Jourdain des personnages qui exploitent sa passion de la «*qualité*» : maître à danser, maître de musique, maître d'armes, maître de philosophie, maître tailleur et garçons tailleurs ; on pourrait à volonté ajouter ou retrancher des scènes sans rien changer à l'intrigue qui n'apparaît qu'à la fin de III, tourne à la mystification en IV et à l'énorme farce en V.

Remarquons que, poussées jusqu'à leurs conséquences logiques, beaucoup d'intrigues de Molière tourneraient normalement au drame. Dans la vie courante, la jeune Henriette n'échapperait pas plus à Trissotin que la naïve Agnès à l'odieux Arnolphe ; *"Le tartuffe"* se terminerait sur le spectacle d'une famille ruinée, peut-être déshonorée, et d'un hypocrite triomphant ; Harpagon ne retrouverait sûrement pas sa cassette, M. Jourdain et Argan seraient ruinés par les hypocrites qui les exploitent. Bonheurs détruits, familles désunies, fortunes anéanties, tel serait les dénouements logiques des intrigues de Molière. On a souvent souligné les efforts de Molière pour «boucler» un dénouement heureux

Cela tient à ce que la comédie montre, en fait, un supplice où est torturé un personnage qui connaît de petits malheurs (sa vie n'est jamais en danger), mais dont on rit parce qu'ils sont répétés, exagérés ; elle n'est différente de la tragédie que par la classe sociale à laquelle appartient le supplicié, et par la fin heureuse de la pièce qui permet aux spectateurs de quitter le théâtre le cœur léger, après une représentation où le comique, passant au premier plan, a fait oublier la gravité de la situation. Le comique est par-delà la pitié ; il demande une volonté de planer au-dessus des douleurs pour saisir l'humanité dans ses attitudes maladroites ou manquées, et s'en faire ainsi un spectacle de gaité. Il y a là une victoire de l'esprit humain sur la douleur d'exister.

Ainsi, s'il y a de la tragédie dans les comédies de Molière, il choisit d'exprimer ce tragique par le comique, spéculant sur le rire plutôt que sur les larmes, sachant doser tragique et comique, et souvent assez bien gommer le premier pour que ses contemporains puissent rire tout leur saoul sans gêne et sans regrets. Il y a, lui, une joie calme et vaste qui n'est pas donnée, qui est conquise sur le malheur, sur la douleur. Son art consista justement à traiter de façon amusante des situations pénibles. Il évita d'assombrir ses comédies. Si certains personnages sont odieux, ils sont tellement absurdes qu'au lieu d'indigner ils provoquent le rire.

Généralement, ils sont escortés de valets chargés de détendre l'atmosphère aux moments les plus graves. Dans la scène où Harpagon fait avouer à Cléante qu'il aime Mariane (IV, 3), Maître Jacques essaie ridiculement de réconcilier les deux rivaux ; après cet intermède d'énorme farce, le spectateur peut entendre sans émotion la querelle où le fils insulte son père et où l'avare déshérite son fils ; on constate encore l'intervention de la farce dans *"L'avare"* en II, 2 ; dans *"Le tartuffe"* en III, 6 et IV, 4. Paul Léautaud vit chez lui «un comique douloureux, comme est le vrai comique» (*"Journal littéraire"*).

D'autre part, comme le genre même de la comédie impose une fin où les méchants sont punis et les bons récompensés, et que Molière tint à montrer le triomphe de la paix domestique et de la raison, il recourut à divers types de dénouements heureux mais artificiels, qui viennent, pleins de romanesque et de de fantaisie, dissiper la tristesse de certaines situations.

La «reconnaissance» est le moyen traditionnel. Il apparut dès *"L'étourdi"* et *"L'école des femmes"*. Il faut aussi une double reconnaissance pour terminer *"Les fourberies de Scapin"*. Dans *"L'avare"*, se produit à la fin un invraisemblable concours de circonstances : pour que le rideau se baisse sur un double mariage il faut que, à la suite d'un naufrage, les membres d'une famille italienne aient été séparés en trois groupes, qu'ils aient tous changé de nom, qu'ils soient tous venus vivre à Paris, que des intrigues sentimentales les aient tous attirés en même temps chez Harpagon, et qu'ils se reconnaissent au bon moment !

Dans certaines pièces, l'événement qui dénoue l'intrigue provient non du hasard mais de l'habileté d'un personnage. Dans *"L'amour médecin"* et *"Le médecin malgré lui"*, les amants se déguisent en médecins pour épouser leurs belles en dépit des jaloux. Dans *"Le dépit amoureux"*, *"L'école des*

maris” et “*Le Sicilien ou L’amour peintre*”, les jeunes filles se déguisent également pour échapper à leurs gardiens et épouser ceux qu’elles aiment. Dans “*Les femmes savantes*”, c’est un billet d’Ariste qui éclaire Philaminte sur les vrais sentiments de Trissotin et de Clitandre. Dans “*Le bourgeois gentilhomme*” et “*Le malade imaginaire*” on décide l’un, devenu «*mamamouchi*», à donner Lucile au «*fil du Grand Turc*», l’autre à donner sa fille à un «*futur médecin*» et à se faire lui-même médecin ; ces deux pièces se terminent d’ailleurs par des ballets qui dissipent dans l’euphorie l’invraisemblance de ces dénouements.

Dans d’autres pièces, le dénouement est surnaturel. À la fin d’“*Amphitryon*”, l’apparition de Jupiter dans un nuage donne un exemple parfait du «*deus ex machina*». À la fin de “*Dom Juan*”, le personnage est entraîné aux Enfers par la statue du Commandeur. Dans “*Le tartuffe*”, entre le moment où Tartuffe est découvert et celui de son arrestation, l’auteur a voulu compléter, de façon dramatique, cette puissante figure, et nous voyons l’hypocrite se redresser, prétendant agir dans l’intérêt du Ciel et du Prince, sachant «*se faire un beau manteau de tout ce qu’on révère*» (vers 1586) , et, si le dénouement n’est pas «*surnaturel*», l’intervention de l’exempt ne se produit qu’au dernier moment, sans doute pour laisser Tartuffe aller jusqu’au bout de son infamie, mais aussi pour nous montrer quelle serait la suite véritable de cette aventure sans le miracle (si rare !) d’une action opportune de la justice incarnée par le roi qui, seul, dans sa toute-puissance, pouvait mettre fin aux manigances de Tartuffe, comme, seul, d’ailleurs il a pu permettre que la pièce soit représentée.

Dans d’autres pièces encore, les dénouements sont logiques et pessimistes. Hormis le dénouement amer de “*George Dandin*”, seul celui du “*Misanthrope*” obéit jusqu’au bout à la logique des caractères, et cette fin exprime la tendance pessimiste de Molière ; Alceste, enfin désabusé, découvre que Célimène est incorrigible et qu’elle n’est pas faite pour lui : il trouve la force de rompre et de se retirer du monde. Cette fidélité du héros à lui-même, clairement exprimée dans cette pièce, Molière nous la suggère d’autres fois à travers l’artifice même et la désinvolture de ses dénouements dont on a souvent souligné les efforts qu’il dut déployer pour y parvenir.

Si l’intrigue aboutit souvent à éclairer ces personnages aveuglés que sont Orgon, Alceste ou Philaminte, on peut se demander s’ils le sont de façon définitive. On peut considérer que les maniaques que Molière fit défiler dans ses «*hautes comédies*» gardent quelque chose de la rigidité du masque en ce sens que rien ne peut modifier leur nature : à la fin de la pièce, Arnolphe n’est pas moins misogyne ; Orgon pourrait abdiquer de nouveau ses responsabilités de chef entre les mains de plus exigeant que lui ; Harpagon n’est pas guéri de son avarice et pourra retourner à l’adoration de sa «*chère cassette*» ; Philaminte pourra revenir à «*sa longue lunette à faire peur aux gens*» ; Argan n’est pas moins entêté de médecine, étant un de ces incorrigibles qui ne comprendront jamais où est le bon sens (comme Don Juan, M. Jourdain). Les vices humains, véritable danger social, sont trop enracinés pour qu’une seule épreuve puisse en venir à bout, et Molière le souligna bien par l’invraisemblance de ces dénouements heureux qui ne résolvent que provisoirement le problème. Telle est, en définitive, l’impression sinon de pessimisme, du moins de lucidité, que nous laissent, quand nous avons bien ri, la plupart des comédies de Molière.

*
* *

La peinture de caractères

Molière donna la vie à trois cent soixante-douze personnages dont, sa passion de la vérité se manifestant aussi dans l’observation que son regard lucide fit des êtres, de leurs contradictions, de leurs ridicules, il sut saisir et rendre la variété et la complexité qui sont celles des êtres vivants ; montrer leurs attitudes maladroites ou criminelles pour en faire un spectacle de gaîté. Il nous montra tout : les envies, les hypocrisies, les fausses vertus, les vraies prétentions, les assurances ridicules, les parades, les désirs d’être admiré.

Ce fut avec art qu'il sut choisir les situations propres à révéler les caractères. Voici quelques aspects remarquables de sa technique :

-La peinture indirecte : Très souvent le personnage nous est dépeint avant son entrée en scène : dès qu'il apparaît, nous le reconnaissons. Ainsi le portrait d'Harpagon est esquissé au début de la pièce, et dès qu'il se montre (I, 3) son avarice se manifeste avec tout son relief. Dans "*Dom Juan*", dès le lever du rideau, nous apprenons par Sganarelle la «méchanceté» de Don Juan. Dans "*Le bourgeois gentilhomme*", dès le lever du rideau, par l'entretien des maîtres de danse et de musique, nous apprenons la vanité de M. Jourdain. Dans "*Les femmes savantes*", dès le lever du rideau, nous apprenons, par la discussion entre Henriette et Armande, les travers de Chrysale et de Philaminte. Dans "*Le tartuffe*", dès l'exposition, une querelle de famille nous fait connaître non seulement les sept personnages en scène, mais surtout le caractère de Tartuffe, source de la dispute, dont le portrait se précise dans les deux premiers actes, avant qu'il n'apparaisse qu'au troisième acte.

Dans le cours même de l'action, Molière traça également des portraits pour préparer une scène et lui donner tout son effet (dans "*Le tartuffe*" : I, 2 ; dans "*L'avare*" : II, 4 ; dans "*Le misanthrope*" : II, 1 et III, 3 ; dans "*Les femmes savantes*" : IV, 3).

Notre connaissance des personnages s'élargit aussi par la conversation de leur entourage : nous devinons les activités secrètes d'Harpagon d'après la scène de l'usurier (II, 1), la légende qui se forge à son sujet d'après les papotages des valets (III, 1) ; nous pressentons le passé douteux de Tartuffe ; nous imaginons la vie des «*femmes savantes*» en écoutant les révélations de Chrysale.

-La peinture par la «démonstration». Les principaux personnages de Molière sont en proie à une idée fixe.

Dans "*En suivant Molière*", Jacques Scherer remarqua : «Le personnage comique de Molière est un inconscient [...] Il ne comprend jamais qu'il est comique. Le public, qui le comprend, se sent supérieur à lui, et rit de cette supériorité. Tous les ridicules peints par Molière sont inconscients : étourderie, préciosité, peur du «cocuage», dès les premières œuvres ; puis, de plus en plus, opiniâtreté dans des attitudes imperméables à l'expérience. Le personnage vit dans un univers chimérique qu'il s'est créé et où il est seul : cocus imaginaires, malades imaginaires, chrétiens illusoire, faux nobles, faux savants.»

Cet inconscient est affligé d'une manie poussée jusqu'à l'invraisemblance, jusqu'à un tel niveau d'aveuglement qu'il devient son pire ennemi ; il reste séparé de la réalité par une couche opaque et protectrice ; il vit dans un univers chimérique qu'il s'est créé et où il est seul ; il ne comprend jamais qu'il est comique. Le public, qui le comprend, se sent supérieur à lui, et rit de cette supériorité.

En effet, Molière a souvent outré ses personnages en en faisant des monomaniaques dont la folie est d'autant plus comique qu'elle est contredite par une autre passion.

Ce qui rend ridicules, et partant condamnables beaucoup d'entre eux, c'est la démesure dans laquelle ils s'installent pour finir par s'y perdre. Les malades ou les cocus imaginaires, les prétendues savantes ou lettrées, les tuteurs amoureux, les bourgeois qui singent l'aristocratie ne sont pas de mauvaises gens, mais des gens qui sortent de leur propre limite, qui dérogent au type de "l'honnête homme" dont Molière, à la suite de Montaigne, était le défenseur ; que, aristocrate ou bourgeois, il sut dépeindre, éloigné de tout excès.

Indiquons encore que les derniers personnages de Molière furent vraiment des «imaginaires», des fous mus par la seule impulsion délirante de leur imagination obsédée par une idée fixe ou éblouie par une vaine chimère qui les fermait à toute autre considération et abolissait toute autre réalité : M. Jourdain, la comtesse d'Escarbagnas, Philaminte, Bélise, Argan.

L'idée fixe se révèle lorsqu'elle se heurte à un obstacle, ou, au contraire, lorsqu'elle trouve un climat favorable. Les scènes caractéristiques sont ainsi des sortes d'expériences auxquelles on soumet le personnage, et prennent la valeur de démonstrations.

Distinguons-en les étapes :

1. L'obstacle révélateur. Tenir tête à un maniaque, c'est l'entraîner, par contraste, à découvrir sa passion : loin d'entendre raison, il se bute, il ne voit les choses qu'à travers sa manie et prononce inconsciemment des répliques révélatrices, des «mots de nature». C'est le cas d'Orgon, à qui tour à tour Cléante et Dorine voudraient ouvrir les yeux : il leur répond par des éloges de Tartuffe où éclatent sa naïveté et son aveuglement (I, 5 et II, 2). Même situation dans "*Le malade imaginaire*", quand Toinette (I, 5), puis Béralde (III, 3) dissuadent Argan de donner sa fille au médecin Diafoirus. Le «*Sans dot*» d'Harpagon (I,5) tire toute sa valeur des efforts de Valère, qui en appelle même à la tendresse paternelle, pour le détourner de son intention de marier Élise contre son gré.

Le caractère du monomane se révèle avec plus de relief encore lorsqu'il est obligé de contenir ses sentiments, C'est ainsi qu'Harpagon assiste aux prodigalités de son fils en faveur de Mariane : il se voit dépouillé et doit faire bonne figure (III, 3). Dans "*L'école des femmes*", Arnolphe doit subir les confidences d'Horace qui lui apprend à quel point il est berné : il est à la torture ! Dans la scène du sonnet (I, 2) et dans la scène des portraits (II, 5), Alceste ne peut dominer ses sentiments.

-Parfois la «démonstration» est sciemment organisée par un personnage qui en tire la leçon à la fin de la scène. Dans "*Le tartuffe*", Dorine, jetant un coup d'œil complice à Cléante, fait exprès de revenir malicieusement sur la maladie d'Elmire et d'insister, avec une insolence caricaturale, sur l'égoïsme de Tartuffe, alors qu'Orgon ne s'apitoie que sur le «*pauvre homme*».

2. L'exploitation de l'idée fixe. Le caractère d'un maniaque se révèle aussi à sa joie lorsqu'on favorise son idée fixe et surtout à la facilité avec laquelle les flatteurs parviennent à l'exploiter. Dans ce cas, Molière faisait d'une pierre deux coups : il nous peignait à la fois l'hypocrisie du flatteur et la manie de la victime. Avec quel ravissement Harpagon se voit soutenu par Valère lorsque Maître Jacques lui demande l'argent du repas (III, 1) ! Pour berner M. Jourdain, il est une formule magique : il suffit de lui parler des «*gens de qualité*» ; Dorante le sait bien, qui s'entend à merveille à exploiter son orgueil de parvenu (III, 4). Don Juan flatte M. Dimanche pour ne pas le payer (IV, 3). Les «*femmes savantes*» sont béates d'admiration devant Trissotin qui est tout prêt à partager leurs enthousiasmes philosophiques (III, 2). C'est surtout quand Tartuffe est démasqué pour la première fois (III, 7) que l'aisance avec laquelle il renverse la situation prend la valeur d'une véritable démonstration : avec son «*charme*» habituel, plein d'humilité et de grimaces dévotes, il envoûte si bien Orgon qu'il finit par tout se faire donner, «de force» en feignant de tout refuser. Cette peinture de la dupe réjouie est une des formes les plus plaisantes du comique de caractère.

3. L'art du raccourci. Point n'est besoin de longues scènes pour nous dévoiler une âme. Un des aspects les plus admirés du génie de Molière, c'est son art de ramener la peinture à des éléments simples, tout en conservant au personnage sa vérité humaine. Il lui suffit de quelques traits caractéristiques pour tracer un portrait en un saisissant raccourci. Quand Orgon entre en scène, dès ses deux premières réponses, nous le connaissons déjà ("*Le tartuffe*", I, 4). L'avare Harpagon est dépeint en deux répliques (III, 13).

4. Le procédé du personnage «guide» dans les répliques duquel c'est l'auteur lui-même qui oriente le jugement du spectateur. Dans la scène où apparaît Tartuffe (III, 2), Dorine commente tout bas l'attitude du faux dévot : «*Que d'affectation et de forfanterie !*» ; lorsqu'il lui tend son mouchoir, la trouvant trop décolletée, elle réplique : «*Vous êtes donc bien tendre à la tentation !*» ; dès qu'il accepte, sur un ton mortifié, de recevoir Elmire, elle se dit à mi-voix : «*Comme il se radoucit !*» C'est un des procédés habituels de Molière.

Si Alfred Simon a pu écrire : «*Le théâtre de Molière est riche en personnages taillés en pleine pâte d'humanité*», ce fut surtout dans ses "hautes comédies" qu'il montra à quel point il sut observer, pénétrer, cerner, décrire et expliquer le cœur et le comportement humains ; bien déceler ce qui se cache dans l'âme, ce qui fait agir l'être humain et ce qui motive ses actes et ses opinions.

Son théâtre étant à la fois jeu avec les masques et lutte contre ces mêmes masques, il transforma les types de "la commedia dell'arte" en remplaçant le masque par un trait de caractère fixe (la vanité de Jourdain, l'avarice d'Harpagon, l'intransigeance d'Alceste) que le personnage conserve tout au long de la pièce, de situation en situation. On peut considérer aussi que, avec les travestissements de Tartuffe ou de Trissotin, il arracha les masques de tous les imposteurs ; que, d'autre part, il révéla la métamorphose du visage humain en grimace monstrueuse sous la poussée du vice et de la sottise, d'Harpagon à Jourdain. Il montra surtout le ridicule d'un manque de raison faisant paraître inconvenant dans les relations avec les autres ou avec les choses.

Parce qu'il aimait le vrai, qu'il voulut d'abord atteindre le vrai, qu'il voulut peindre ses personnages «*d'après nature*», et parce qu'il n'y a que les idéologues qui puissent concevoir un être humain absolument tout bon ou absolument tout mauvais, ce qui n'existe pas, à très peu d'exceptions près, dans la nature, il créa des personnages individualisés, à la psychologie complexe, mêlés de bon et de mauvais, s'ôtant d'ailleurs une chance de succès en donnant à ses personnages sympathiques quelques traits antipathiques et à ses personnages odieux, comme Don Juan, quelques traits nobles.

Comme il sut saisir le ridicule de ses personnages sans y subordonner le reste de leur portrait, sans leur ôter leur complexité humaine, leur passion dominante s'accompagne d'autres traits de caractère avec lesquels elle est parfois en conflit :

- Harpagon est avare et amoureux ; il rechigne à la dépense et, pourtant, il garde le souci de l'opinion et doit avoir un train de maison.
- Tartuffe, hypocrite habile et cynique, est cependant sensuel jusqu'à l'imprudence.
- Armande est une précieuse qui discourt contre le mariage, mais recherche la main de Clitandre.
- Arnolphe voudrait se faire aimer avec l'autorité et la tyrannie d'un tuteur égoïste.

Ses personnages les plus complexes sont Don Juan et Alceste :

- Don Juan, coureur d'aventures indomptable, cynique, souvent odieux, a pourtant une désinvolture, un courage, un charme qui nous le rendent parfois sympathique ;
- Alceste, ce pessimiste «*ennemi du genre humain*» cherche pourtant à l'améliorer, et ce champion de la franchise soupire aux pieds d'une coquette ; cet homme d'honneur estimable et ridicule, nous ne pouvons nous défendre de l'aimer avec ses contradictions, et de le reconnaître pour un de nos semblables.

De plus, si les personnages sont solidement enracinés dans la réalité contemporaine, Molière sut saisir, sous l'anecdote contemporaine, la permanence d'un caractère, et a réussi à en faire des types immortels, dépassant leur temps et la personne même de leur auteur. Ainsi, Tartuffe reste le modèle de la dévotion feinte, Harpagon est l'avarice personnifiée, Argan est le malade imaginaire par excellence, Monsieur Jourdain est le type du bourgeois sot et vaniteux qui croit pouvoir s'acheter une apparence de noblesse. Son avare, son hypocrite, ses précieuses et ses bas bleus, ses bourgeois vaniteux qui tiennent à être obéis, son «*grand seigneur méchant homme*», son misanthrope et sa coquette restent vrais comme au premier jour car, loin d'être des peintures abstraites de l'avarice, de l'hypocrisie, etc., ce sont des êtres vivants, si riches qu'ils n'ont cessé de signaler les défauts des êtres humains, et nous renvoient encore aujourd'hui à nos propres travers.

D'ailleurs, leurs noms, devenus symboliques, sont entrés dans le langage courant : ne dit-on pas un harpagon pour signifier un vieil avare, un tartuffe pour évoquer un hypocrite et plus spécifiquement un faux dévot ?

Ils ont conservé une vie posthume autonome et on peut dire que chaque génération a eu son Alceste, son Tartuffe et son Don Juan. Les travers humains qu'il a dépeints sont constants. Il parle de nous car nous sommes tous, à un moment donné, un Tartuffe, un Don Juan, un malade imaginaire, un avare ou un misanthrope.

À propos de noms, remarquons que Molière en attribua qui sont révélateurs : Trissotin est, dans "*Les femmes savantes*", le modèle du pédant «triplement sot» ; le médecin Diafoirus du "*Malade*

imaginaire” évoque quelque lavement «foireux» ; Arnolphe de “*L’école des femmes*” s’appelle «*de La Souche*», patronyme fort approprié à un homme hanté par le cocuage et anxieux d’assurer la transmission de son titre.

On a pu remarquer que, chez Molière, les personnages dupes et ridicules sont ceux qui méprisent la femme, se méfient de l’amour, refusent de faire confiance à la vie, ce qui est précisément le cas d’Arnolphe, cocu parce qu’il est pessimiste et d’avance désabusé... Tandis que se tirent d’affaire ceux qui ont confiance, en eux comme en leurs partenaires, comme Ariste dans “*L’école des maris*”.

Mettant en scène de puissantes caricatures comportementales, montrant la constante de l’agressivité des êtres, analysant de façon aiguë le rapport trouble entre le vainqueur et le vaincu, entre le fort et le faible, en particulier dans le couple, Molière eut un comique se situant par-delà la pitié.

*
* *

La peinture des mœurs

Après le succès des “*Précieuses ridicules*”, Molière aurait déclaré à un ami : «*Je n’ai plus que faire d’étudier Plaute et Térence, ni d’éplucher des fragments de Ménandre : je n’ai plus qu’à étudier le monde.*»), et, en effet, ayant découvert que la comédie pouvait mordre sur le monde réel, toucher les gens de son époque, mettre en cause des conduites concrètes, des groupes sociaux, des personnes vivantes, il se fit un observateur lucide, précis, pénétrant et impitoyable de la France du XVII^e siècle, en offrit en son théâtre un tableau très fouillé, critiqua une société qui était très hiérarchisée, donna à ses personnages l’empreinte de leur métier et de leur condition.

Comme il y avait dans son tempérament une humeur satirique, elle lui inspira des couplets amers contre les «*mœurs du siècle*» ; il n’a pas manqué de railler les comportements de ses contemporains, faisant dire, dans “*La critique de “L’école des femmes”*”, à Dorante, son porte-parole : «*Dans une comédie, vous n’avez rien fait si vous n’y faites reconnaître les gens de votre siècle*». Au lieu des figures convenues qui fleurissaient dans la comédie romanesque des années 1640-1660, avec une liberté et une hardiesse impitoyables, il peignit des précieuses, des marquis, des dévots et des prudes ; il s’en prit, dans sa société, à tous ceux qui restaient enfermés dans leurs routines et leurs préjugés : médecins qui continuaient à ne pas croire à la circulation du sang, philosophes répétant sans fin les formules d’Aristote. Mais il n’avait pas plus d’indulgence pour les adorateurs de la nouveauté, pour les beaux esprits à la mode, pour les femmes savantes qui apercevaient des animaux dans la Lune. Il fit subir aux valeurs établies une érosion continue.

Il montra la naïveté et la ruse des gens du peuple ; il se moqua des ridicules des bourgeois, en particulier leur cupidité, tout en saluant le dynamisme de cette classe montante représentant le progrès, tout en la consacrant par son expression au théâtre, tout en appréciant l’avancée du rationalisme ; il railla la Cour et ses prétentions, osa montrer son irrévérence à l’égard des “grands” ; il n’épargna guère que les ecclésiastiques et les hauts dignitaires de la monarchie, le sort de ses pièces dépendant de leur bon plaisir !

Il le fit en particulier dans “*L’école des maris*” (1661), “*L’école des femmes*” (1662), “*Le misanthrope*” (1666), “*George Dandin ou Le mari confondu*” (1668), “*L’avare*” (1688), “*Le Tartuffe*” (1669), “*Monsieur de Pourceaugnac*” (1669), “*Les femmes savantes*” (1672). À partir de 1658, année où sa troupe fut agréée par “Monsieur”, profitant désormais de la protection du roi, jouissant assurément d’une position sociale relativement enviable, il disposa d’une tribune d’où il voyait tout, et d’où il pouvait presque tout dire. Loin de s’en tenir à présenter des divertissements anodins, il s’attaqua alors à des sujets qui touchaient à certaines institutions ou pratiques établies.

On peut relever, en les organisant, les éléments de son vaste tableau satirique de la société française du XVII^e siècle qu’on trouve surtout dans ses “hautes comédies” où sa critique n’épargna pratiquement personne, son comique s’étant porté sur toutes les catégories sociales qui constituaient

son public, respectant ainsi la fonction classique du rire, dont Alain a dit : «Il y a dans le rire une belle vengeance contre le respect qui n'était pas dû» (*"Système des Beaux-arts"*) :

-La Cour :

Elle fut représentée par les habitués du salon de Célimène, les marquis vaniteux des *"Fâcheux"* et du *"Misanthrope"*, les grands seigneurs désinvoltes et cynique comme Don Juan ou sans scrupules comme Dorante (dans *"Le bourgeois gentilhomme"*). Les ennemis de Molière affirmèrent que, en s'en prenant aux marquis (S'il n'égratigna ni le roi ni le clergé, car c'était impossible, ni même, ce qui aurait été délicat, les financiers, toutes les autres couches de la société française subirent la sanction de son rire : paysans, valets, bourgeois, marquis (ils occupent une place importante dans son théâtre, ayant, avec Sganarelle et les médecins, le record des apparitions ; mais on peut se demander pourquoi, précisément, des marquis, et non pas, par exemple, des barons ou des comtes ; c'est que les marquis constituaient un type social alors à la mode, celui de «l'homme du bel air», et que ce titre de noblesse avait considérablement proliféré, ce qui avait entraîné une perte de considération telle qu'on en était venu à se moquer d'eux ; il s'est lui-même expliqué : *«Oui, toujours des marquis. Que diable voulez-vous qu'on prenne pour un caractère agréable de théâtre? Le marquis aujourd'hui est le plaisant de la comédie ; et comme dans toutes les comédies anciennes on voit toujours un valet bouffon qui fait rire les auditeurs, de même, dans toutes nos pièces de maintenant, il faut toujours un marquis ridicule qui divertisse la compagnie.»* (*"L'impromptu de Versailles"*, scène 1), il s'en prenait à l'aristocratie et, de ce fait, attaquait le roi qui, pourtant, se montrait fort satisfait de ses services. D'ailleurs, il peignit aussi des gentilhommes sympathiques comme Alceste et Don Louis.

Faire rire aux dépens de grands personnages n'allait pas sans risques, comme il s'en expliqua notamment dans *"L'impromptu de Versailles"* en parlant du roi et de la Cour : *«Et pensez-vous que ce soit une petite affaire que d'exposer quelque chose de comique devant une assemblée comme celle-ci, que d'entreprendre de faire rire des personnes qui nous impriment le respect et ne rient que quand ils veulent? Est-il auteur qui ne doive trembler lorsqu'il en vient à cette épreuve?»*

- La bourgeoisie parisienne :

C'est le cadre de la plupart de ses comédies. Nous pénétrons chez des marchands comme M. Jourdain, des bourgeois aisés comme Chrysale, Argan ou Orgon, de grands bourgeois comme Harpagon. Sous nos yeux défilent des commerçants : M. Josse, M. Guillaume (*"L'amour médecin"*, I, 1) ou M. Dimanche (*"Dom Juan"*, IV, 3) ; des professeurs (*"Le mariage forcé"*, scènes 4 et 5 ; *"Le bourgeois gentilhomme"*, acte I), des notaires (*"Le malade imaginaire"* I, 9), des huissiers (*"Le tartuffe"*, V, 4), des médecins et des apothicaires (*"Monsieur de Pourceaugnac"*, *"Le malade imaginaire"*). Nous jetons même un regard sur les milieux louches de la grande ville : usuriers (*"L'avare"*, II, 1), spadassins (*"Le mariage forcé"*, scène 16), intrigants de toute sorte (*"Le tartuffe"*, *"L'avare"*, *"Monsieur de Pourceaugnac"*).

-La province :

Elle fournit le monde vivant et généralement sympathique des valets et des servantes. La vie étriquée des petites villes apparaît dans *"George Dandin"* et *"La comtesse d'Escarbagnas"*, est devinée dans *"Monsieur de Pourceaugnac"*. Nous entendons le jargon des paysans dans *"Le médecin malgré lui"* et dans *"Dom Juan"*, car, trait remarquable chez Molière : il laissa à chacun le langage de sa condition et de son milieu.

-Le patriarcat :

Tous les «barbons» de Molière présentent *«cette large barbe au milieu du visage»* qui est mentionnée dans *"Le tartuffe"* (II, 2), et sont taillés dans le même tissu passionnel. La société du temps leur accordait une pleine autorité sur leurs familles, leur permettait de l'exercer de façon tyrannique, en particulier, en ce qui concernait le mariage de leurs enfants. On le voit en particulier dans *"L'école des maris"* (1661) et plus encore dans *"L'école des femmes"* (1662).

-La domination des médecins :

Molière reprit le thème traditionnel de la satire des médecins que maltrahait déjà les soties et les fabliaux du Moyen-Âge, tels *"Le vilain mire"* ; que Rabelais avait ridiculisé avec son docte Rondibilis ; dont Montaigne, avec son bon sens, avait montré quelle force ils tirent de la faiblesse humaine ; dont la "commedia dell'arte" avait fait un de ses sujets de prédilection. Lui-même présenta successivement *"Le médecin volant"*, *"L'amour médecin"*, *"Le médecin malgré lui"*, *"Monsieur de Pourceaugnac"*, *"Le malade imaginaire"* ; ce fut d'abord un sujet de farce ; puis, comme il fut malade de bonne heure, il put vraiment observer les médecins de son temps et :

- se moquer de l'hypocrisie solennelle de la robe et du chapeau «*des plus pointus*» ;
- ridiculiser l'usage du latin, le parler savant et le fameux serment dans lequel il s'amusa à introduire des mots inventés : «*De non jamais te servire de remediis aucunis quam de ceux seulement doctae Facultatis, malades dust-il crevare, et mori de suo malo.*» (à la fin du *"Malade imaginaire"*) ;
- critiquer la vanité du formalisme et du raisonnement dans l'établissement du diagnostic ;
- dénoncer cet «*art de pure grimace... une des grandes erreurs qui soient parmi les hommes*», se permettant l'impudence de dérober à son profit des guérisons assurées en fait par la nature ;
- désigner des incapables et des charlatans usant d'un latin de cuisine ;

Dans *"Le malade imaginaire"*, à la scène (III, 3), Béralde fait une critique en règle de la médecine pratiquée à l'époque, car c'était une médecine obscurantiste ayant le même langage qu'au Moyen Âge, étant en retard en France par rapport à ce dont profitaient l'Angleterre ou l'Allemagne.

Molière nous montra tantôt des personnages qui parodient les médecins (dans *"Le médecin malgré lui"* : II, 6 et III, 2 ; dans *"Le malade imaginaire"* : III, 14), tantôt de vrais médecins ayant une confiance totale et pointilleuse en leur art (dans *"Monsieur de Pourceaugnac"*, I, 8) ; dans *"L'amour médecin"* II, 2 à 5 ; dans *"Le malade imaginaire"* II, 6 et 9).

Il semble que cette peinture des mœurs médicales du XVIIe siècle ait été à peine exagérée.

On peut considérer que, d'une façon plus générale, Molière dénonça l'usage dangereux de toute-puissance que confère l'imagination à ceux qui font métier de faire impression sur elle, qu'ils soient charlatans cyniques ou convaincus.

Constatons que sa critique de la présomption des médecins fait toujours mouche comme si elle avait été rédigée hier.

-La condition des femmes :

À rebours de son temps, Molière dépeignit des femmes de toute condition. Mais, à leur égard, il eut deux attitudes différentes.

D'une part, il se montra critique de femmes tendant à se distinguer du commun en ne manquant pas d'exagérer, que ce soit «*les précieuses ridicules*» (dont il eut toutefois soin de faire des «*pecques provinciales*») ou «*les femmes savantes*», des bourgeoises prétentieuses et prudes qui voulaient ne vivre que pour l'esprit, se vouaient seulement à la connaissance, entendaient retrancher de la langue les «*syllabes sales*», méprisaient «*la partie animale / Dont l'appétit grossier aux bêtes nous ravale*» (vers 47-48) et repoussaient le mariage comme un esclavage vulgaire et grossier (I, 1). Dans plusieurs pièces, il s'en prit aux manières ostentatoires, au langage recherché, au goût de la poésie futile et artificielle de certaines femmes.

D'autre part, s'il ne suivit pas les précieuses et les femmes savantes dans leurs outrances, il partagea leur révolte contre la condition faite aux femmes, étant d'ailleurs certainement l'écrivain de son époque qui leur accorda le plus de place ; on sent chez lui un véritable amour des personnages féminins qui sont d'ailleurs plus intelligents que les personnages masculins et les plus extraordinairement libérés de l'époque ; dans aucune de ses pièces, un homme qui maltraite, humilie, asservit ou sous-estime les femmes ne sort vainqueur de l'intrigue car il est, au contraire, berné, voire humilié.

Il dénonça les servitudes pesant sur les femmes dans la France du XVIIe siècle qui, comme toutes les sociétés patriarcales, cultivait contre elles des préventions qui justifiaient leur asservissement. Les filles n'échappaient à l'autorité de leur père que pour passer sous celle d'un époux, sur le choix duquel on ne les consultait pas. Il pourfendit les tyrans domestiques. Plusieurs de ses pièces tournent autour d'une situation où des amours contrariées triomphent finalement de la volonté des pères.

Il s'intéressa à la question, qui préoccupait le XVII^e siècle, de l'éducation à donner aux femmes : on se demandait s'il fallait en rester à l'enseignement surtout pratique qui était donné dans les couvents ; s'il fallait satisfaire la petite élite des précieuses et des savantes qui, au contraire, revendiquait le droit d'être mathématiciennes, physiciennes et philosophes, comme les hommes. Il conseilla l'éducation par la douceur, disant des femmes : *«C'est l'honneur qui les doit tenir dans le devoir, / Non la sévérité que nous leur faisons voir»* (*"L'école des maris"*, vers 166-167). Il ne croyait pas que l'ignorance soit le plus sûr garant de la vertu, et se prononça pour une *«honnête liberté»* :

*«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.»*

(*"L'école des femmes"*, I, 1, vers 113-116).

S'il nous montra l'échec de Sganarelle et d'Arnolphe, partisans de la contrainte et de l'ignorance, il ne fut pas davantage partisan des *«femmes savantes»*. Pour lui, grammairiennes, astronomes et philosophes, desséchées par l'abus de la science, perdent leur charme féminin et leurs qualités de maîtresses de maison. Sans penser, comme Chrysale, que le savoir de la femme doit se réduire à *«connaître un pourpoint d'avec un haut-de-chausse»*, ses préférences allaient à la jeune Henriette : ni philosophe ni helléniste, elle est vertueuse, sensée et même spirituelle ; elle sait regarder, comprendre, placer au besoin le mot juste, et c'est cette réserve intelligente qui fait tout son charme. Cet idéal qui correspond à celui de *«l'honnête homme»* s'exprime par la bouche de Clitandre :

*«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...
Qu'elle sache ignorer les choses qu'elle sait.»*

(*"Les femmes savantes"*, vers 218-221).

Une jeune fille ainsi élevée doit devenir une épouse pleine de distinction et de charme, élégante, spirituelle, maîtresse d'elle-même et parfaitement vertueuse, mais d'une vertu discrète et *«qui ne soit point diablesse»* (*"Le tartuffe"*, vers 1334).

Peut-on pour autant voir en lui un féministe? Certainement pas ! Il ne le fut pas dans sa vie et, dans son théâtre, il se moqua des foyers de féminisme qu'étaient les salons. On peut admettre qu'il fut l'allié objectif de la libération des femmes, se mettant à la place de femmes se libérant des tutelles du père et/ou du mari, partageant leur révolte, tenant à défendre leurs droits, à dénoncer le patriarcat, à condamner le phallocrate à être joué, démenti, voire humilié. Il fut le meilleur porte-parole d'un progressisme naissant, tout en se plaignant du fait que l'ordre et la hiérarchie étaient bafoués dans ce siècle aux mœurs inconséquentes ! tout en étant un bon bourgeois que sa femme trompait et qui s'en désolait !

-L'amour et le mariage :

Alors qu'un auteur dramatique est naturellement conduit à se poser ces problèmes, Molière les résolut peut-être d'après sa propre expérience.

-L'amour est, pour lui, un élan du cœur, jailli des profondeurs de l'instinct, qui ne dépend ni du mérite, ni du bon sens, ni de la sagesse :

*«Le caprice y prend part et, quand quelqu'un nous plaît,
Souvent nous avons peine à dire pourquoi c'est.»*

(*"Les femmes savantes"*, vers 1499-1500)

On ne saurait l'imposer par la force ni par la raison :

*«Je sais que sur les vœux on n'a point de puissance,
Que l'amour veut partout naître sans dépendance,
Que jamais par la force on n'entra dans un cœur,
Et que toute âme est libre à nommer son vainqueur.»*

(*"Le misanthrope"*, vers 1297-1300)

Alceste voudrait se persuader que la raison lui interdit d'aimer l'indigne Célimène, «*Mais la raison n'est pas ce qui règle l'amour*» (vers 248). Quant au malheureux Arnolphe, que peuvent ses arguments contre la jeunesse et le charme naturel d'Horace?

-En ce qui concerne le mariage, Molière combattit la conception autoritaire qui avait cours au XVII^e siècle. Il nous rendit odieux les parents qui voulaient marier leurs enfants contre leur inclination. Il nous montre la révolte de l'instinct chez les jeunes filles : Élise, Mariane parlent de se tuer plutôt que d'épouser Anselme ou Tartuffe. Il évoque le malheur et les infidélités qui découlent des mariages imposés contre l'amour (voir "*Le tartuffe*", II, 2 ; "*L'avare*", I, 4 ; "*Les femmes savantes*", V, 1). Dorine plaide la cause de toutes les mal mariées quand elle invite Mariane à supplier son père :

«...Lui dire qu'un cœur n'aime point par autrui
Que vous vous mariez pour vous, non pas pour lui,
Qu'étant celle pour qui se fait toute l'affaire,
C'est à vous, non à lui, que le mari doit plaire.»

Mais, s'il dénonça les servitudes pesant sur les femmes et pourfendit les tyrans domestiques, il ne s'attaqua pas à l'institution du mariage qui était, pour lui, «*une chose sainte et sacrée*» ("*Les précieuses ridicules*", scène 4), qui doit apporter à la femme la joie et non imposer le renoncement. Valère dit à Harpagon : «*Il y va d'être heureux ou malheureux toute sa vie*» ("*L'avare*", I, 5) ; aussi faut-il que les époux soient assortis «*d'âge, d'humeur et de sentiments*» ("*L'avare*", I, 5). Il y faut aussi l'harmonie des conditions : les mésalliances aboutissent à des heurts familiaux ("*Le bourgeois gentilhomme*", III, 2) et à des infortunes conjugales ("*George Dandin*"). Loin de reposer sur l'obéissance d'une femme soumise à «*son mari, son chef, son seigneur et son maître*» ("*L'école des femmes*", III, 2), le mariage heureux sera l'accord de deux êtres qui s'aiment, Alceste disant noblement à Célimène : «*Je vous refuse / Puisque vous n'êtes pas, en des liens si doux / Pour trouver tout en moi comme moi tout en vous.*», ce qui est la plus belle définition de l'amour.

-La domination de la religion :

À la lumière de "*Dom Juan*", on pourrait croire Molière était secrètement ce qu'on appelait au XVII^e siècle un libertin, c'est-à-dire un libre penseur agnostique sinon athée. Dans la pièce, la religion n'est défendue que par l'imbécile Sganarelle qui n'a pas les armes pour s'opposer à un homme supérieurement intelligent. En fait, il ne faudrait pas oublier les leçons que donnent à Don Juan son père, sa femme et le pauvre, chrétien sublime qui «*aime mieux mourir de faim*» que de blasphémer. D'ailleurs on ne saurait accuser l'auteur de tendresse pour le «*grand seigneur méchant homme*». Peut-être faut-il simplement expliquer la situation par le réalisme de Molière : il considérait qu'il y a des Don Juan parmi les libertins et qu'il y a des Sganarelle parmi les dévots.

Or c'est à ceux-ci qu'il avait affaire depuis qu'il les avait dénoncés dans "*Le tartuffe*", pièce qu'il avait écrite pour protester contre l'emprise grandissante d'une société secrète, la "Compagnie du Saint-Sacrement" qui s'infiltrait dans toute la société française d'alors pour y imposer une religion sévère, la dévotion prônée par les catholiques jansénistes, mais n'était, à ses yeux, que formée de faux dévots, que d'hypocrites.

Dans la pièce, en I, 5, il prêta à Cléante, face à Orgon, une tirade enflammée où, avec une belle verve satirique, celui qui, plus loin, se défend d'être libertin (vers 1621), déclare : «*C'est être libertin que d'avoir de bons yeux*» (vers 320), multiplie les distinctions entre l'hypocrisie et la dévotion ; dénonce les faux dévots et leur grimace «*sacrilège et trompeuse*», ces «*charlatans*» qui se jouent à leur gré «*de ce qu'ont les mortels de plus saint et sacré*» et veulent «*par le chemin du Ciel courir à leur fortune*» ; par contraste, proclame son respect pour «*les bons et vrais dévots*».

C'était sa cause personnelle que Molière plaida ainsi, mais, comme, dans la même tirade, il attaqua tour à tour les hypocrites et les dévots «*excessifs*» qui poussent leur conviction sincère jusqu'à l'intolérance, on l'accusa de les confondre et de ramener la dévotion à la «*grimace*» hypocrite.

Pourtant, il s'est efforcé de définir les «*parfaits dévots*», les «*dévots de cœur*» qui restent dans les limites de la «*juste nature*» et pratiquent l'indulgence et la modération. «*C'est par leurs actions qu'ils reprennent les nôtres*», a-t-il dit. «*Et leur dévotion est humaine et traitable*».

Signalons que, si Molière prit parti contre les rigueurs du jansénisme, il n'adhérait pas pour autant à la morale relâchée de certains casuistes jésuites. Il y a, dans *"Le tartuffe"*, des formules qui pourraient être issues des *"Provinciales"* de Pascal : elles condamnent ces *«accommodements»* avec le ciel qui permettent *«D'étendre les liens de notre conscience / Et de rectifier le mal de l'action / Avec la pureté de notre intention»* (vers 1486-1506 et 1591-1592). Ainsi, repoussant le jansénisme et la morale relâchée, Molière pensait qu'on peut aimer Dieu et faire son salut tout en goûtant honnêtement les douceurs de la vie.

*
* *

On constate que, dans ses "hautes comédies", Molière remet en cause des principes d'organisation sociale bien établis, en voulant que la comédie puisse, en permettant de faire même temps rire et penser pour que le spectateur puisse condamner le défaut représenté, exercer sa fonction de catharsis qu'il indiqua bien dans la *"Préface du Tartuffe"*, y écrivant : *«le Théâtre a une grande vertu pour la correction», «on souffre aisément des répréhensions, mais on ne souffre point la raillerie ; on veut bien être méchant, mais on ne veut point être ridicule»*.

Ce ridicule est évalué en fonction de son écart par rapport à une norme incarnée dans le personnage caractéristique de son théâtre qu'est le *«raisonneur»* (Ariste, Chrysalde, Cléante), un *«honnête homme»* qui s'oppose au protagoniste et est le pôle d'identification du spectateur censé être lui aussi un *«honnête homme»* dont le délectable sentiment qu'il a de la supériorité de sa raison se manifeste par le rire. L'opposition est tranchée entre le camp de la tyrannie, qui est celui du père ou du jaloux, et le camp de la nature, qui est celui des jeunes amoureux et des raisonnables.

Après cet examen de la comédie de caractère et de la comédie de mœurs chez Molière, il faut constater que, en fait, il façonna un comique particulier où se combinent, se complètent, comique de mœurs et comique de caractère ; d'ailleurs, une comédie de caractère qui ignorerait les coutumes contemporaines serait désarmée, abstraite ; une comédie de mœurs qui s'en tiendrait à la satire sociale ne connaîtrait pas de prolongements.

Avec ses "hautes comédies", Molière donna ses lettres de noblesse à un genre méprisé, sans renoncer à sa dimension populaire. On peut considérer qu'il fut l'inventeur de la comédie moderne, sinon du drame bourgeois, ouvrant la voie à Ibsen, Tchekhov ou Pirandello !

Le théoricien littéraire

Alors que, aujourd'hui, un auteur attaqué se défendrait en écrivant dans les journaux, comme ils étaient rares au XVII^e siècle et de parution peu fréquente, Molière, comédien avant tout, qui aimait s'adresser directement à son public, pour répondre à ses ennemis, fut amené à exposer ses idées sur la comédie dans les *"Préfaces"* des *"Précieuses ridicules"* (1660) et du *"Tartuffe"*, l'*"Avertissement"* des *"Fâcheux"* (1662) et, surtout, dans ces deux comédies qui sont des pamphlets dramatiques dans lesquels la querelle de *"L'école des femmes"* lui donna l'occasion d'exprimer, avec une admirable sincérité, l'essentiel des principes de son art : *"La critique de "L'école des femmes" (1663) et "L'impromptu de Versailles" (1663)*.

De ces textes se dégagent ces éléments :

L'affirmation de la valeur de la comédie :

Molière affirma que c'est un art «moral». En effet, s'y applique la formule latine *«Castigat ridendo mores»* («Elle corrige les mœurs en riant») qu'aurait inventée l'abbé Jean de Santeul (1630-1697), poète néo-latin français ; formule qui indique que la meilleure façon de faire changer les mauvaises façons de se conduire est de souligner leur absurdité et d'en rire.

Dans la préface de *"Tartuffe"*, il précisa : *«Si l'emploi de la comédie est de corriger les vices des hommes, je ne vois pas pour quelle raison il y en aura de privilégiés [...]. Les plus beaux traits d'une sérieuse morale sont moins puissants, le plus souvent, que ceux de la satire ; et rien ne reprend*

mieux la plupart des hommes que la peinture de leurs défauts [...]. On veut bien être méchant ; mais on ne veut point être ridicule.» Et il définit la comédie comme «*un poème ingénieux, qui, par des leçons agréables, reprend les défauts des hommes*».

De ce fait, il refusait une peinture abstraite et universelle, en un mot, désengagée, et s'employa à instruire le public de son temps par ses études de mœurs et de caractères. Il fit donc de la comédie un lieu de débats de société. Pour lui, la scène était une tribune, la plus éclatante, celle qui peut donner le plus d'ampleur et de notoriété aux débats qu'on y porte, ou, plus exactement, elle est un tribunal, car la majesté du lieu impose une certaine hauteur de vue et une certaine impartialité, et le public y sanctionne par son rire la condamnation qu'on y propose.

Pour répondre à des accusations parfois méritées, il se défendit de confondre la comédie avec la satire personnelle. Il fit dire à Brécourt, un des personnages de *“L'impromptu de Versailles”* prenant sa défense : «*Son dessein est de peindre les mœurs sans vouloir toucher aux personnes... Comme l'affaire de la comédie est de représenter en général tous les défauts des hommes, et principalement des hommes de notre siècle, il est impossible à Molière de faire aucun caractère qui ne rencontre quelqu'un dans le monde.*» (scène 4).

S'il voulait se tenir «*dans la satire honnête et permise*» (*“Préface”* des *“Précieuses ridicules”*), il reste que, en revendiquant le droit pour la comédie de travailler à réformer les mœurs, il privilégia la satire directe à intentions morales, à travers la peinture de ses contemporains, et remit en cause les principes de base de la société puisqu'il contestait la compétence exclusive que l'Église prétendait avoir en ce domaine.

Dans la préface des *“Œuvres complètes”* publiée en 1682 par Vinot et La Grange, on lit : «*Jamais homme n'a mieux su que lui [Molière] remplir le précepte qui veut que la comédie instruisse en divertissant.*» ; il s'est donné «pour but dans toutes ses pièces d'obliger les hommes à se corriger de leurs défauts.»

La difficulté de la comédie :

Au nom de la haute idée qu'il se faisait de son art, Molière, voulant hisser «*les pièces comiques*» au niveau de dignité des «*poèmes sérieux*», développa un brillant paradoxe, où, protestant contre l'opinion courante, il démontra qu'il est plus difficile de faire rire que d'émouvoir ; récusant la prétendue infériorité de la comédie par rapport à la tragédie : «*La tragédie, sans doute, est quelque chose de beau quand elle est bien touchée ; mais la comédie a ses charmes, et je tiens que l'une n'est pas moins difficile à faire que l'autre.*» déclare Dorante, son interprète, dans *“La critique de “L'école des femmes”*”.

Dans son ardeur de polémiste, Molière alla jusqu'à faire soutenir, par le même Dorante, que, à l'inverse des opinions les plus répandues, «*il est bien plus aisé de se guinder sur de grands sentiments, de braver en vers la fortune, accuser les destins, et dire des injures aux dieux, que d'entrer comme il faut dans le ridicule des hommes, et de rendre agréablement sur le théâtre les défauts de tout le monde. [...] En un mot, dans les pièces sérieuses, il suffit, pour n'être point blâmé, de dire des choses qui soient de bon sens et bien écrites ; mais ce n'est pas assez dans les autres, il y faut plaisanter ; et c'est une étrange entreprise que celle de faire rire les honnêtes gens.*»

Selon lui, la difficulté est accrue lorsque «*les honnêtes gens*» en question s'incarnent dans le roi et la Cour : «*Pensez-vous que ce soit une petite affaire que d'exposer quelque chose de comique devant une assemblée comme celle-ci ; que d'entreprendre de faire rire des personnes qui nous impriment le respect, et ne rient que quand ils [sic] veulent?*» (*“L'impromptu de Versailles”*, scène 1).

Surtout, la difficulté tenait au fait qu'il voulait «*peindre d'après nature*», ce qu'il fit en se fondant sur une observation attentive de ses contemporains. Ses personnages étant si bien enracinés dans leur époque qu'on pouvait les identifier, il put dire de ses pièces : «*Ce sont miroirs publics*», dans *“La critique de “L'école des femmes”*”, où il indiqua encore : «*Lorsque vous peignez les hommes, il faut peindre d'après nature. On veut que ces portraits ressemblent ; et vous n'avez rien fait si vous n'y faites reconnaître les gens de votre siècle.*» ; et où il précisa la nature de ce réalisme psychologique qui fait la complexité et la vérité humaine de ses personnages : «*Il n'est pas incompatible qu'une personne soit ridicule en de certaines choses et honnête homme en d'autres... Et quant au transport amoureux du cinquième acte [de “L'école des femmes”] qu'on accuse d'être trop outré ou trop*

comique, je voudrais bien savoir si ce n'est pas faire la satire des amants, et si les honnêtes gens même et les plus sérieux, en de pareilles occasions ne font pas des choses... Mais enfin si nous nous regardions nous-mêmes quand nous sommes bien amoureux...» (scène 6). Il revint à maintes reprises sur son dessein : il voulait «*entrer comme il faut dans le ridicule des hommes*» en conciliant la généralité de cette observation avec la peinture des mœurs contemporaines : «*Vous n'avez rien fait si vous n'y faites reconnaître les gens de votre siècle*» (*"La critique de "L'école des femmes"*). Les sujets qui l'inspirèrent particulièrement furent l'hypocrisie et les «*vicieuses imitations*» de la vertu : «*J'aurais voulu faire voir... que les plus excellentes choses sont sujettes à être copiées par de mauvais singes qui méritent d'être bernés ; que ces vicieuses imitations de ce qu'il y a de plus parfait ont été de tous temps la matière de la comédie*» (*"Préface" des "Précieuses ridicules"*). C'est ainsi qu'il nous montra dans *"Les précieuses ridicules"* une caricature de l'esprit, dans *"Le tartuffe"*, une caricature de la dévotion. Il voulut, sans exception, attaquer les vices de son siècle. On sait ce qu'il lui en a coûté d'avoir porté si haut la dignité de son art.

Pour lui, le rôle de l'auteur de comédies était de transposer les travers et les extravagances de ses contemporains en caractères universels dont la vérité se mesurerait à l'intensité du rire que leur ridicule dénudé provoque spontanément, au plaisir pris par le spectateur.

La désinvolture à l'égard des règles :

Alors que les doctes du temps avaient imposé la nécessité de se soumettre au théâtre à des règles rigoureuses comme celle des trois unités (d'action, de temps et de lieu), dans l'*"Avertissement"* des *"Fâcheux"*, Molière refusa d'examiner «*si tous ceux qui s'y sont divertis ont ri selon les règles*».

Il affirma le mépris qu'elles lui inspiraient. Dans *"La critique de "L'école des femmes"*, il fit dire à Dorante : «*Vous êtes de plaisantes gens avec vos règles, dont vous embarrassez les ignorants et nous étourdissez tous les jours [...] Ce ne sont que quelques observations aisées, que le bon sens [...] fait aisément tous les jours, sans le secours d'Horace et d'Aristote.*» (scène 6). À tous les doctes obsédés par les règles et méprisant la comédie, il répondit, dans la même pièce, par l'intermédiaire d'Uranie : «*Pour moi, quand je vois une comédie, je regarde seulement si les choses me touchent ; et, lorsque je m'y suis bien divertie, je ne vais point demander si j'ai eu tort, et si les règles d'Aristote me défendaient de rire.*»

D'ailleurs, pour lui, les règles n'étaient pas des lois mystérieuses mais de simples observations du bon sens que chacun pouvait faire à son tour.

Il considérait qu'il ne faut pas juger une pièce d'après les règles, mais d'après «*l'effet qu'elle fait sur nous*».

Les règles auxquelles il s'astreignit étaient plus profondément «classiques» : la bienséance, la mesure, le langage approprié.

Notons qu'il fit passer la comédie en cinq actes du vers alexandrin (qui était en fait le médium de la tragédie) à la prose qui faisait apparaître la vertu du langage populaire.

Cependant, en 1663, le courant rationaliste était trop fort parmi les «doctes» pour qu'il le heurte de front ; il n'était donc plus question d'ignorer les règles et surtout pas de les nier. Il les accepta donc, les appliqua ; mais en leur assignant leur place exacte ; ce sont des «recettes» qu'on a intérêt à appliquer mais qu'il faut savoir au besoin transgresser, et qui sont subordonnées à la grande exigence du théâtre et la seule vitale : tout spectacle s'adresse à un public auquel il faut plaire.

La volonté de plaire :

La seule règle que se donna Molière fut celle du plaisir des spectateurs, ce qui était en fait la doctrine des grands classiques. Pour lui, il s'agissait de savoir rendre agréablement, sur le théâtre, les défauts de tout le monde, de convaincre en charmant, de gagner sans en avoir l'air, en souplesse et sans douleur, en ne s'en tenant pas à solliciter les méninges car il conseilla : «*Laissons-nous aller de bonne foi aux choses qui nous prennent par les entrailles, et ne cherchons point de raisonnements pour nous empêcher d'avoir du plaisir.*» (*"La critique de "L'école des femmes"*, scène 6).

Il indiqua encore :

-dans la préface des *"Précieuses ridicules"* : «*Le public est juge absolu de ces sortes d'ouvrages.*»
"Les précieuses" valent quelque chose puisque tant de gens en ont dit du bien.»

-dans l'avertissement des "Fâcheux" : «Je tiens aussi difficile de combattre un ouvrage que le public approuve que d'en défendre un qu'il condamne.»

-dans "La critique de "L'école des femmes"" : «Je voudrais bien savoir si la grande règle de toutes les règles n'est pas de plaire, et si une pièce de théâtre qui a attrapé son but n'a pas suivi un bon chemin. Veut-on que tout un public s'abuse sur ces sortes de choses, et que chacun ne soit pas juge du plaisir qu'il y prend?» - «Je me fieraient assez à l'approbation du parterre, par la raison qu'entre ceux qui le composent, il y en a plusieurs qui sont capables de juger d'une pièce selon les règles et que les autres en jugent par la bonne façon d'en juger, qui est de se laisser prendre aux choses, et de n'avoir ni prévention aveugle, ni complaisance affectée, ni délicatesse ridicule.» (Dorante, scène 5) - «La grande épreuve de toutes vos comédies, c'est le jugement de la Cour [...] c'est son goût qu'il faut étudier pour trouver l'art de réussir [...] il n'y a point de lieu où les décisions soient si justes [...] on s'y fait une manière d'esprit qui, sans comparaison, juge plus finement des choses que tout le savoir embrouillé des pédants.» (Dorante, scène 6).

Molière affirma sans cesse qu'il s'appuyait sur l'approbation de son public, dont il faisait l'éloge. Ce public était en apparence double, étant, d'une part, le parterre du "Théâtre du Palais-Royal", et, d'autre part, la Cour ; mais, en fait, c'était le même public composé de ceux qui viennent au théâtre pour le plaisir d'y aller. Il n'excluait que les marquis qui allaient au spectacle avec un parti pris de dénigrement, les doctes qui ne jugeaient que d'après Aristote et Horace, les comédiens jaloux de son succès.

Il eut des recettes infailibles pour amuser «la multitude» mais il pensait qu'il fallait s'élever plus haut pour plaire aux courtisans, «des personnes qui nous impriment le respect et ne rient que quand ils veulent» ("L'impromptu de Versailles", scène 1).

Ce souci de plaire à des publics variés explique en partie la diversité de son théâtre.

Le penseur

Alors que, dans "Molière homme de théâtre" (1954), René Bray écrivit, non sans provocation, que «Molière ne pense qu'à nous faire rire», Gérard Defaux, dans "Molière, ou Les métamorphoses du comique : de la comédie morale au triomphe de la folie" (1980), estima, au contraire, que «Molière est un artiste qui pense». Dans le même esprit, le critique Brunetière a pu parler, à la fin du XIXe siècle, d'une «philosophie» de Molière. Pour Alfred Simon (dans "Molière par lui-même"), «Que Chrysale de "L'école des femmes", Cléante du "Tartuffe", Philinte du "Misanthrope", Béralde du "Malade imaginaire", ou leur précurseur Ariste de "L'école des maris", proposent une sagesse précise, ne paraît guère contestable. Que cette sagesse soit précisément celle de Molière l'est davantage. D'abord elle est superficielle et concerne le seul comportement de l'individu en relation à autrui. C'est plutôt une hygiène qu'une morale, plus un code mondain qu'une exigence intérieure. Tout indique que Molière participe davantage à la tension entre Chrysale et Alceste qu'à cet équilibre mesuré que proposent les discoureurs. Ses démêlés avec les puissances de son temps ont pu lui donner la nostalgie de cette prudence habile, de cette sagesse calculatrice. Qu'importe ! Les sages proposent et Molière dispose en allant droit à la franchise de vivre, à la manifestation de soi, à ce que les libertins, ses amis, appelaient la Nature. Le bourgeois n'est pas un modèle proposé, mais une tentation complaisamment frôlée, constamment repoussée.» Il ajouta : «Avec toute la lucidité de sa vision comique, Molière s'oppose à la redondance de l'héroïque, au mystère du sacré. Veut-il interdire tout dépassement à l'homme? Ou plutôt ne prétend-il pas lui faire accepter d'abord sa banalité?»

En fait, si, contre la conception de la comédie comme divertissement, jeu d'esprit raffiné mais parfois un peu vide de substance et d'enseignement, il introduisit la pratique d'un théâtre engagé (non pas sur le plan politique, mais sur le plan de la morale et de la religion, indissociables l'une de l'autre à cette époque), il ne mit jamais un système de pensée sur la scène, seulement des êtres humains. Et sa pensée ne nous est parvenue qu'à travers les opinions et les attitudes, souvent contradictoires, de ses personnages car il est présent à la fois en Don Juan et en Sganarelle qu'il paraît l'un et l'autre condamner. On fait face à de doubles et triples sens qui souvent s'entrecroisent.

En ce qui concerne ses connaissances philosophiques, on sait que, se dissociant de l'enseignement scolastique qu'il avait reçu dans son adolescence (mais, au cours duquel, il avait, curieusement, traduit des fragments du deuxième livre du "*De rerum natura*" de Lucrèce, manifeste de l'épicurisme qui pose que le but ultime de la vie humaine est l'atteinte du bonheur et la diminution de la souffrance ; qu'il n'y a pas de visée morale plus élevée que de faciliter l'atteinte du bonheur pour soi et ses compagnons ; que quiconque est en mesure d'échapper aux maux physiques peut atteindre le bonheur car, en dehors de la faim, de la soif, de la douleur, les seules entraves au bonheur sont les terreurs imaginaires, dont le fonctionnement de la raison, en s'appliquant à la connaissance de la nature, peut nous aider à nous délivrer), il fut proche ensuite des milieux qu'on appelait «libertins», ce qui voulait dire à l'époque libres-penseurs, et notamment du philosophe Pierre Gassendi, professeur de rhétorique, mathématicien et astronome qui avait osé reprendre les thèses de Galilée, avait adopté les idées d'Épicure et de Lucrèce dont il avait, lui aussi mais en entier, traduit le "*De rerum natura*", où le penseur latin promouvait l'abandon aux lois de la bonne nature.

Or ce qu'on trouve dans le théâtre de Molière, qui avait, dans la "*Préface de Tartuffe*", déclaré vouloir *«travailler à rectifier et adoucir les passions»*, qui pensait que l'auteur comique peut *«corriger les vices des hommes en les divertissant»*, qui voyait la scène comme *«l'école des mœurs»*, ses "hautes comédies" contenant toujours une thèse qui ne commande pas l'action mais ressort naturellement du jeu des personnages, ce qui a pour conséquence que, au lieu de subir une leçon de morale, nous les saisissons dans leur réalité complexe, et c'est leur vie elle-même qui nous invite à la réflexion, c'est, plutôt qu'une doctrine organisée, un «art de vivre» issu de son tempérament et de son expérience, une morale doucement exprimée car, au lieu de se fourvoyer dans le prêchi-prêcha, la semonce ou la harangue à l'emporte-pièce, il se fit une spécialité de la touche légère, de la nuance, de la gradation.

Dans cette morale animée par un épicurisme allègre et insolent, anti-ascétique mais tempéré, également ennemi de la contrainte et du désordre, prédomine la nécessité du respect de la nature, c'est-à-dire ce qui, chez l'être humain, est inné, spontané. Cette conception de l'excellence de la nature, foncièrement bonne et toute-puissante, l'obéissance à ses lois assurant la paix, sinon le bonheur, tandis qu'Arnolphe, Armande, M. Jourdain, Alceste même voudraient braver la nature : elle ne tarde pas à reprendre ses droits. Cette position qui se plaçait dans ce courant qui, parti de Rabelais et de Montaigne, allait aboutir aux philosophes du XVIIIe siècle, ne manqua pas d'inquiéter les esprits religieux car elle n'était pas loin d'être antichrétienne, se teintait volontiers d'incroyance religieuse. Ce fut non sans audace que Molière remit en cause des principes d'organisation sociale bien établis, suscitant de ce fait de retentissantes polémiques et l'hostilité durable des milieux dévots en transférant sur la scène le conflit, latent pendant tout le siècle, de la morale mondaine et de la morale traditionnelle, rigoriste et tyrannique, se moquant, à travers les pantins qu'il fit vivre, de ses défenseurs qui, très vite, l'accusèrent d'impiété. Or, en matière de religion, on ignorera toujours s'il était secrètement libertin comme le disaient ses détracteurs, un libre penseur épicurien ; on sait seulement qu'il garda toujours ses distances face à une religion officielle contraignante ; pour le reste, nous en sommes réduits à nos propres intuitions. Rappelons que sa liberté d'esprit lui fit aussi critiquer ouvertement certains secteurs de la science (la médecine, par exemple).

Sa morale était essentiellement pratique. L'idéal qu'elle proposait était aisé à atteindre et séduisant ; c'était l'idéal du fragile équilibre entre les instincts et la raison, du bonheur individuel et du respect lucide (sinon consentant) des règles sociales. Il pensait qu'il y a des instincts raisonnables et des passions qui ne sont pas forcément funestes ; vouloir les méconnaître serait s'exposer à des échecs. Presque toujours dans son œuvre, au travers des caricatures qu'il brossa, il plaida indirectement pour un esprit libéral, ouvert et équilibré.

Cependant, s'il était tout gagné à la joie de vivre, il n'exalta pas pour autant l'instinct et les désirs, affirmant sa foi dans la vertu civilisatrice de la société, qu'il ne pouvait remettre fondamentalement en jeu, car elle était, pour lui, la grande éducatrice, à laquelle il est sain de commencer par se soumettre, l'esprit de révolte ayant toujours quelque chose, s'il n'est pas suffisamment mûri, d'outré et d'artificiel qui n'est pas de bon aloi. Il se refusa donc à une condamnation globale de la société, ne s'efforçant que de modifier sur certains points les normes sociales. S'il fut souvent conformiste, à la façon,

d'ailleurs, du classicisme en général, c'est que, son idéal étant «l'honnête homme» qu'avait dépeint Montaigne (homme du monde accompli, d'un esprit cultivé mais exempt de pédantisme, agréable et distingué tant dans son aspect physique que dans ses manières), il croyait à la nécessité d'une morale sociale ; il pensait que la société n'était pas une force d'oppression mais un moyen de culture et que la meilleure des écoles est «l'école du monde». Mais il faut éviter de sous-estimer cet idéal de sagesse raisonnable, cette voie moyenne qui avait déjà été si chère à Montaigne et dont l'accès n'est pas toujours si facile.

Par goût de la «*pure nature*» (que, dans «*L'école des femmes*», Horace s'émerveilla de trouver dans une lettre écrite de la main d'Agnès), par souci de simplicité vraie, dans ses œuvres, dont le comique est loin d'être gratuit, il s'attaqua à tous les déguisements, à tous les excès, à toutes les faussetés, se déchaînant contre :

- les précieuses qui refusent d'accepter les manières de tout le monde ;
- les femmes savantes qui délaissent leur maison et perturbent l'équilibre familial, étant même en quête d'un super-langage dégagé de toute fin utilitaire ;
- les bourgeois ;
- les marquis ;
- les dévots, les fanatiques comme Orgon, proies faciles de ceux qui, comme Tartuffe, flattent leur croyance maniaque ;
- les libertins comme Don Juan que l'athéisme conduit à l'immoralité ;
- les pédants, les médecins qui sont ivres de vocabulaire savant et de fausse science ;
- les parvenus ;
- les avares qui enlèvent à l'argent toute valeur d'échange ;
- les coléreux qui, comme Alceste, rendent impossible toute vie sociale ;
- les vaniteux ;
- les hypocrites stigmatisés surtout dans cette trilogie qui est le sommet de son théâtre et que forment «*Le tartuffe*», «*Dom Juan*» et «*Le misanthrope*» ;
- les inadaptés qui prennent le faux pour le vrai, agissent contre tout bon sens et tendent vers la folie.

À tous, il arracha le masque sous lequel ils dissimulaient leur imposture ; montrant son mépris des apparences, de l'affectation, de l'intolérance, des comportements non réfléchis, des multiples illusions par lesquelles les humains s'aveuglent sur eux-mêmes ; affirmant sa volonté de droiture et de franchise ; posant le grand principe de l'authenticité, de la sincérité ; prenant le parti du bon sens contre l'extravagance, de l'intelligence contre la bêtise, de la jeunesse et de l'amour contre la mesquinerie et l'égoïsme ; prônant le droit au bonheur. Son rire mit toujours en garde contre les excès. Pour lui, un humain doit avant tout être authentique, ne pas se laisser enfermer dans un rôle extérieur ni dans un fanatisme rigide et exclusif.

Pour Molière, comme pour tout artiste, est immoral ce qui n'est pas vrai

C'est ainsi que sa morale est finalement celle du «juste milieu» (expression qu'il n'a toutefois pas utilisée ; elle est apparue plus tard et dans le domaine de la politique), de la conformité au grand nombre, de la normalité, dont Ariste, Philinte, Cléante ressassent les maximes ; qu'on a pu lui reprocher alors qu'il a de bons répondants : Aristote et les stoïciens pour lesquels : «In medio stat virtus» («La vertu se tient au milieu», dans la volonté d'un équilibre entre deux extrêmes tant dans l'action que dans la pensée.

Il a rendu cette morale sans expansion par des formules platement conformistes qu'on lui a d'ailleurs reprochées :

-Dans «*L'école des maris*», Ariste affirme :

«*Toujours au plus grand nombre on doit s'accommoder
Et jamais il ne faut se faire regarder.
L'un et l'autre excès choque, et tout homme bien sage
Doit faire des habits ainsi que du langage,
N'y rien trop affecter, et sans empressement
Suivre ce que l'usage y fait de changement.*» (I, 1).

- Il dit encore *«Il vaut mieux souffrir d'être au nombre des fous,
Que du sage parti se voir seul contre tous».*
- Dans "Le misanthrope", Philinte indique que même la sagesse doit être modérée :
 *«La parfaite raison fuit toute extrémité
Et veut que l'on soit sage avec sobriété.»*

Pourtant, si Alceste, l'homme vertueux, devient ridicule parce qu'il n'est pas «sage avec sobriété», il se livre à une satire de la société où il paraît bien être, sur ce point, l'interprète de Molière ; et le dénouement de la pièce, où se dégage habituellement le sens de ses comédies, n'a rien de conformiste : c'est une sécession ; à la fin, où la vertu extrême a été bafouée, nous entendons la protestation d'un homme contre cette amère vérité morale : la vertu et la société sont inconciliables.

On ne peut donc identifier Molière aux «raisonneurs», en particulier Cléante et Philinte, adeptes du juste milieu, de la mesure, de la résignation. Selon Alfred Simon, «Chercher la vérité de Molière dans les discours des raisonneurs est absurde parce que ceux-ci sont les réceptacles des idées reçues.» Il y a de l'Alceste en lui, une haine de l'hypocrisie, un désir passionné d'authenticité qui transparaissent sous la sagesse prétendue. Et, à la vérité, nul ne fut moins sage que Molière ; en lui, quelque chose bouillonnait qui le souleva quand il se livra à un joyeux jeu de massacre sur les empêcheurs de vivre, et les pulvérisa dans un éclat de rire libérateur.

D'autre part, comme avec tout le classicisme (La Fontaine en particulier), Molière considérait qu'il fallait rester dans la classe où l'on était né, et se moquait des gens qui tentent d'être autre chose que ce qu'ils sont. Ainsi, il reprocha au «bourgeois gentilhomme» de vouloir quitter sa classe parce que, de toute façon, on ne se libère jamais par une fuite de sa condition. S'il blâma en Don Juan le «grand seigneur méchant homme», il présenta avec le vieux Don Luis un gentilhomme soucieux de l'honneur, qui condamne l'aristocratie sans vertu («Non, non, la naissance n'est rien où la vertu n'est pas», "Dom Juan", IV, 4), mais la justifie par la poursuite au sein d'une même famille d'une longue tradition d'actions d'éclat.

Finalement, il faut apprécier chez Molière son attention au monde et sa générosité profonde, qui lui ont fait peindre les travers et les vices de ses contemporains pour nous montrer une humanité médiocre qui a quelque chose de désolant car elle est soumise aux ravages du vice ; pour nous faire découvrir des gouffres de l'âme humaine, la dérision et les servitudes de notre condition, sinon notre ignominie, sans empêcher une gaieté qui est une victoire de l'esprit humain sur la douleur d'exister, ces deux aspects contradictoires donnant à ses pièces leur conviction, leur force, leur puissance, leur spontanéité, leur vitalité, leur liberté, leur grandeur insurpassable !

La postérité de Molière

Rares avaient été les contemporains de Molière qui avaient vu dans son théâtre autre chose que des amusettes aux dépens de personnages ridicules ou des assauts contre les fondements de l'Église et de l'autorité patriarcale, sa carrière ayant été jalonnée de querelles qui n'étaient que la rançon d'un succès éclatant à la Cour comme à la ville.

Aussitôt après sa mort, sa oeuvre connut une éclipse partielle, qui ne cessa de s'accroître pendant plusieurs décennies, le classicisme puriste lui reprochant des jeux de scène farcesques, l'outrance de certains caractères, la grossièreté et l'irrégularité de ses comédies.

Même son ami, Nicolas Boileau, en 1674, dans "L'art poétique", exprima ce regret :

«Étudiez la Cour, et connaissez la Ville :
L'une et l'autre est toujours en modèles fertile.
C'est par là que Molière, illustrant ses écrits,
Peut-être de son Art eût remporté le prix ;
Si moins ami du peuple en ses doctes peintures
Il n'eût point fait souvent grimacer ses figures,
Quitté, pour te bouffon, l'agréable et le fin,

Et sans honte à Térence allié Tabarin.
Dans ce sac ridicule où Scapin s'enveloppe,
Je ne reconnais plus l'Auteur du "*Misanthrope*".»,
se montrant d'ailleurs injustement sévère, et même inexact puisque, dans "*Les fourberies de Scapin*",
le sac n'enveloppe pas Molière, mais GÉronte !

En 1675, Pierre Bayle, dans une lettre à son frère, affirma : «L'Antiquité n'a rien qui surpasse le génie de Molière dans le comique, ne vous en déplaît, Aristophane, Plaute et Térence.»

En 1689, La Bruyère dans "*Des ouvrages de l'esprit*" ("*Les caractères*") émit ce reproche : «Il n'a manqué à Molière que d'éviter le jargon et le barbarisme, et d'écrire purement : quel feu, quelle naïveté, quelle source de la bonne plaisanterie, quelle imitation des mœurs, quelles images, et quel fléau du ridicule !»

En 1692, Saint-Évremond, dans "*Jugements sur quelques auteurs français*" exprima son admiration : «Molière a pris les Anciens pour modèles : inimitable à ceux qu'il a imités s'ils vivaient encore.»

-En 1694, le prélat Bossuet, dans ses "*Maximes et réflexions sur la comédie*", lança cet anathème : «Il faudra bannir du milieu des chrétiens les prostitutions dont les comédies italiennes ont été remplies, même de nos jours, et qu'on voit encore toutes crues dans les pièces de Molière : on réprouvera les discours où ce rigoureux censeur des grands canons, ce grave réformateur des mines et des expressions de nos précieuses, étale cependant au plus grand jour les avantages d'une infâme tolérance dans les maris, et sollicite les femmes à de honteuses vengeances contre leurs jaloux. Il a fait voir à notre siècle le fruit qu'on peut espérer de la morale du théâtre qui n'attaque que le ridicule du monde, en lui laissant cependant toute sa corruption. La postérité saura peut-être la fin de ce poète comédien, qui en jouant son "*Malade imaginaire*" ou son "*Médecin par force*", reçut la dernière atteinte de la maladie dont il mourut peu d'heures après, et passa des plaisanteries du théâtre, parmi lesquelles il rendit presque le dernier soupir, au tribunal de celui qui dit : «Malheur à vous qui riez, car vous pleurerez !» « [citation de "*Évangile*" de Luc].
De plus, dans une lettre au Père Caffaro, du 9 mai 1694, il s'éleva contre des «pièces où la vertu et la piété sont toujours ridicules, la corruption toujours défendue et toujours plaisante».

Au XVIII^e siècle, Molière fut admiré par les philosophes des Lumières pour les avoir apportées en une époque de préjugés, fut considéré comme un classique et même un génie universel, formant avec Corneille et Racine la grande trinité nationale.

-En 1705, Jean-Léonor Le Gallois, sieur de Grimarest, son premier biographe, estima que «ses pièces représentées sur tant de théâtres, traduites en tant de langues, le feront admirer autant de siècles que la scène durera».

-En 1714, l'œuvre fut partiellement traduite en anglais par John Ozell.

-En 1714, Fénelon, dans sa "*Lettre sur les occupations de l'Académie*", donna un jugement nuancé : «Je ne crains pas de dire qu'il a enfoncé plus avant que Térence dans certains caractères. Il a embrassé une plus grande variété de sujets. Il a peint par des traits forts presque tout ce que nous voyons de déréglé et de ridicule [...] Encore une fois, je le trouve grand. Mais ne puis-je pas parler en toute liberté sur ses défauts? En pensant bien, il parle souvent mal. Il se sert des phrases les plus forcées et les moins naturelles. Térence dit en quatre mots, avec la plus élégante simplicité, ce que celui-ci [Molière] ne dit qu'avec une multitude de métaphores qui approchent du galimatias. J'aime bien mieux sa prose que ses vers. [...] Mais, en général, il me paraît, jusque dans sa prose, ne parler point assez simplement pour exprimer toutes les passions. [...] Un autre défaut de Molière, que beaucoup de gens d'esprit lui pardonnent, et que je n'ai garde de lui pardonner, est qu'il a donné un tour gracieux au vice, avec une austérité ridicule et odieuse à la vertu. Je comprends que ses

défenseurs ne manqueront pas de dire qu'il a traité avec honneur la vraie probité, qu'il n'a attaqué qu'une vertu chagrine et qu'une hypocrisie détestable. Mais, sans entrer dans cette longue discussion, je soutiens que Platon et les autres législateurs de l'Antiquité païenne n'auraient jamais admis dans leur République un tel jeu sur les mœurs.»

-En 1736, Luigi Riccoboni publia "*Observations sur la comédie et le génie de Molière*", un ample ouvrage où il manifesta une authentique familiarité avec l'œuvre de Molière et un souci d'interrogation constant..

-En 1739, l'œuvre de Molière fut intégralement traduite en anglais par Baker et Miller.

-En 1740 parut la traduction de son œuvre en italien par Nicolo Castelli.

-En 1751, Carlo Goldoni lui consacra sa pièce, "*Il Moliere*", une pièce en cinq actes et en vers où, à Paris, le traître Pirlone s'introduit dans la maison du grand dramaturge et révèle à Madeleine Béjart qu'il est amoureux de sa fille, la convainquant de quitter son partenaire et metteur en scène ; il fait de même avec Isabelle, lui montrant l'état de comédien comme la route vers la perdition. Il tente ensuite de séduire la servante Forest, qui, cependant, parvient à démasquer l'imposteur.

-En 1758, Jean-Jacques Rousseau, qui considérait que le théâtre corrompt les mœurs et la société en général ; qui ne pouvait approuver celui qui l'avait porté à sa perfection, dans sa "*Lettre à d'Alembert sur les spectacles*", reprit contre Molière les griefs que lui avaient faits les dévots rigoristes du siècle précédent, écrivant : «Prenons [le théâtre comique] dans sa perfection, c'est-à-dire à sa naissance. On convient, et on le sentira chaque jour davantage, que Molière est le plus parfait auteur comique dont les ouvrages nous soient connus ; mais qui peut disconvenir aussi que le théâtre de ce même Molière, des talents duquel je suis plus l'admirateur que personne, ne soit une école de vices et de mauvaises mœurs, plus dangereuse que les livres mêmes où l'on fait profession de les enseigner? 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 ; ses honnêtes gens ne sont que des gens qui parlent, ses vicieux sont des gens qui agissent et que les plus brillants succès favorisent le plus souvent ; enfin l'honneur des applaudissements, rarement pour le plus estimable, est presque toujours pour le plus adroit.» Il accusa encore Molière de plier lâchement devant la société. Il prit la défense d'Alceste, personnage qui le passionnait et auquel il s'identifiait.

Du fait des reproches de Rousseau, tandis que les lettrés manifestaient leur admiration, on assista à une désaffection du public, au point qu'il fallut suspendre la représentation des pièces en cinq actes faute de spectateurs.

-En 1765 parut une édition des "*Œuvres complètes*" où Voltaire avait préfacé chaque pièce.

-En 1769, l'Académie française proposa à l'Europe "*L'éloge de Molière*" comme sujet de concours, et Chamfort publia son "*Éloge de Molière*".

-Diderot, qui considérait qu'il annonçait les Lumières, souligna son génie créateur, mais eut des objections sur le plan dramaturgique.

-En 1772, Voltaire publia une "*Vie de Molière*" où il écrivit : «Jean-Baptiste Poquelin naquit à Paris en 1620 dans une maison qui subsiste encore sous les piliers des halles.» S'appuyant ici sur les dires de Grimarest, il détailla que son père «tapissier chez le roi», tenait, avec sa femme, Anne Boutet, une boutique dans ces murs. C'est là que le futur auteur a vu le jour et passé l'essentiel de son enfance.» Il poursuivit : «Il faut avouer que Molière a tiré la comédie du chaos, ainsi que Corneille en a tiré la tragédie ; et que les Français ont été supérieurs en ce point à tous les peuples de la terre. Molière avait d'ailleurs une autre sorte de mérite, que ni Corneille, ni Racine, ni Boileau, ni La Fontaine,

n'avaient pas : il était philosophe, et il l'était dans la théorie et dans la pratique.» Enfin, il vit en lui «le législateur des bienséances du monde», refusant donc de le considérer comme un vrai moraliste.

-La Révolution française, en mettant de côté les œuvres trop liées à la monarchie, comme ses comédies-ballets, fit d'un auteur protégé par le roi un patriote républicain, considérant qu'il venait du peuple. Mais, pendant les années de la Terreur (1793-1794), la critique morale proférée par Rousseau lui valut d'être exclu du répertoire.

-Alors que Bonaparte avait lu attentivement Molière, puisqu'on possède une édition de ses œuvres annotée par lui, en tant que Napoléon Ier, il ne l'apprécia pas : contrairement à Louis XIV, il n'aurait jamais autorisé "*Le tartuffe*" qu'il considérait comme une menace à l'ordre social.

-En 1804, Stendhal confia dans des lettres : «Molière, ce grand peintre de l'homme tel qu'il est, est inférieur à Aristophane. [...] La comédie de Molière est trop imbibée de satire pour me donner souvent la sensation du "rire gai", si je puis parler ainsi. [...] Molière a cherché le rire et pour cela a peint des originaux tels qu'ils peuvent exister. C'est l'homme qui fait le mieux connaître le cœur humain, mais il faut en avoir la clef. Je comprends tous les jours, par ce que je vois, des traits sur lesquels je glissais en lisant ce grand peintre. [...] Jamais d'autres scènes n'entreront si avant dans les têtes françaises. En ce sens, elles sont comme les religions ; le temps d'en faire est passé.»

-En 1827, Goethe, dans une lettre à Eckermann, affirma : «C'est un homme unique ; ses pièces touchent à la tragédie, elles saisissent, et personne en cela n'ose l'imiter. [...] il est si grand que chaque fois qu'on le relit, on éprouve un nouvel étonnement. Il y a en lui une grâce, un tact et un goût de décence, un ton de bonne compagnie que pouvait seul atteindre un esprit de finesse innée comme le sien ou poli par la fréquentation quotidienne des personnages les plus éminents de son siècle. De Ménandre je connais seulement les quelques fragments qui subsistent ; mais ils suffisent à me donner de lui une si haute idée que je tiens cet illustre Grec pour le seul homme qui puisse être comparé à Molière.»

-Dans la première moitié du XIXe siècle, néoclassiques et romantiques eurent beau s'accorder sur le mérite de Molière (les uns voyant en lui le peintre des types éternels d'une nature humaine qui demeure étonnamment fidèle à elle-même, les autres croyant découvrir dans son œuvre les confidences d'un cœur mélancolique et douloureux, son théâtre étant célébré par Balzac, Hugo, Gautier), il put être considéré comme le symbole de l'esprit français, et faire l'objet d'un véritable culte, le "moliérisme", avec produits dérivés et accessoires de mode à son effigie, le public continua à boudier ses pièces.

-En 1827, Hugo plaça, dans la "*Préface de 'Cromwell'*", cet éloge : «L'observation donne Sedaine. L'observation plus l'imagination donne Molière. L'observation plus l'imagination, plus l'intuition donne Shakespeare. [...] Pour se convaincre du peu d'obstacles que la nature de notre poésie oppose à la libre expression de tout ce qui est vrai, ce n'est peut-être pas dans Racine qu'il faut étudier notre vers, mais souvent dans Corneille, toujours dans Molière. Racine, divin poète, est élégiaque, lyrique, épique ; Molière est dramatique. Il est temps de faire justice des critiques entassées par le mauvais goût du dernier siècle sur ce style admirable, et de dire hautement que Molière occupe la sommité de notre drame, non seulement comme poète, mais encore comme écrivain. "*Palmas vere habet iste duas*". Chez lui, le vers embrasse l'idée, s'y incorpore étroitement, la resserre et la développe tout à la fois, lui prête une figure plus svelte, plus stricte, plus complète, et nous la donne en quelque sorte en élixir.»

-En 1833, dans "*De l'Allemagne*", Heinrich Heine le célébra : «Ce qui fait Molière si grand, c'est qu'il est, comme Aristophane, comme Cervantès, un poète qui n'a pas seulement bafoué les travers contemporains, c'est que ses railleries sublimes tombent sur les éternelles, sur les indestructibles faiblesses de l'humanité.»

-En 1837, lors de l'inauguration du "Musée de l'histoire" dans l'ancien palais royal de Versailles, Louis-Philippe fit jouer '*Le misanthrope*'.

-En 1840, Alfred de Musset dans '*Une soirée perdue*' s'affligea de la désaffection du public et exprima son admiration :

«J'étais seul, l'autre soir, au Théâtre-Français,
Ou presque seul ; l'auteur n'avait pas grand succès.
Ce n'était que Molière, et nous savons de reste
Que ce grand maladroït, qui fit un jour Alceste
Ignore le bel art de chatouiller l'esprit,
Et de servir à point un dénoûment [sic] bien cuit. [...]
J'écoutais cependant cette simple harmonie,
Et comme le bon sens fait parler le génie ;
J'admirais quel amour pour l'âpre vérité
Eut cet homme si fier en sa naïveté,
Quel grand et vrai savoir des choses de ce monde,
Quelle mâle gaieté, si triste et si profonde
Que, lorsqu'on vient d'en rire, on devrait en pleurer !»

-En 1844, Sainte-Beuve dans '*Portraits littéraires*', écrivit : «Molière, le plus créateur et le plus inventif des génies, est peut-être celui qui a le plus imité, et de partout ; c'est encore là un trait qu'ont en commun les poètes primitifs populaires et les illustres dramatiques qui les continuent. [...] On a loué Molière de tant de façons, comme peintre des mœurs et de la vie humaine, que je veux indiquer surtout un côté qu'on a trop peu mis en lumière, ou plutôt qu'on a méconnu. Molière, jusqu'à sa mort, fut en progrès continuels dans la poésie du comique.» En 1850, il repéra les premiers symptômes d'une remontée de Molière en faveur. En 1863, dans ses '*Nouveaux lundis*' : il reprit son éloge : «Aimer Molière..., j'entends l'aimer sincèrement et de tout son cœur, c'est, savez-vous? avoir une garantie de soi contre bien des défauts, bien des travers et des vices d'esprit.»

-La même année, Nisard déclara : «Aucun poète dans notre pays n'a eu plus d'imagination, de sensibilité et de raison, ni une harmonie plus parfaite. Chez les autres, l'une ou l'autre de ces facultés a dominé. Molière met tous les goûts d'accord.»

-En 1852, Gustave Flaubert, dans une lettre du 2 novembre, fit preuve de son non-conformisme : «Il y a dans Molière du bourgeois. Il est toujours pour les majorités, tandis que le grand William [Shakespeare] n'est pour personne.» Il est vrai que la seconde moitié du XIX^e siècle allait, en France, préférer embourgeoiser Molière, sans renoncer toutefois à l'assombrir.

-En 1864, le peintre Jean-Léon Gérôme exposa un tableau où Molière déjeune en tête à tête avec Louis XIV ; il faut dire que c'est une scène de pure fiction, sans aucun fondement historique, emblématique de la récupération de Molière dans l'esprit romantique ; en effet, si le dramaturge était aimé du roi qui l'avait pensionné, celui-ci ne recevait à sa table que les princes de sang et les hauts dignitaires.

-En 1868, Koyo Osaki commença à introduire l'œuvre de Molière au Japon, où elle fut immédiatement mise en scène par des troupes de kabuki.

-À partir de 1870, en France s'organisa, expression probable de nationalisme littéraire après la défaite, un véritable culte de Molière autour de la revue "Le moliériste" qui, animée par Georges Monval, traqua les traits biographiques, les sources et les parentés morales et esthétiques, pour donner une image pointilliste de l'homme autant que de l'œuvre et de l'œuvre à travers l'homme.

-La IIIe République fit de Molière un mythe absolu. Le Molière aimé du roi se transforma en un Molière républicain, moraliste, populaire. Avec l'instauration de l'école gratuite, laïque et obligatoire, il envahit les programmes, les manuels et les concours ; mais on oublia les comédies-ballets et les pièces jouées pour la Cour, en leur préférant "*L'école des femmes*", "*Le tartuffe*", "*Dom Juan*", "*Le misanthrope*", "*L'avare*", "*Les femmes savantes*", "*Le bourgeois gentilhomme*", des pièces dénonciatrices des mœurs d'un autre temps. On considéra que ces œuvres représentent une sorte de bréviaire laïc, une école de la vertu pour le peuple.

-À partir de 1873 (jusqu'en 1900), fut publiée, par Despois et Mesnard, une grande édition des "*Œuvres complètes*", qui fixa alors définitivement la leçon des textes et résuma les acquis critiques sur leur auteur.

-En 1880, Brunetière, dans "*Philosophie de Molière*", le vit réaliste, naturaliste même.

-En 1894, Gustave Lanson, dans "*Histoire de la littérature française*", émit un jugement nuancé : «Les négligences abondent dans Molière, et son style a tous les défauts, les taches, les bavures que l'extrême rapidité de la rédaction y peut mettre. Pour suffire à tous les emplois, et écrire encore tant de pièces, il fallait que Molière improvisât, et cela se sent. Mais, pour être juste, il faut reconnaître que, malgré tout, Molière est un admirable écrivain. [...] Molière fait parler chaque caractère selon sa condition ; le style est une partie de la vérité du rôle, et blâmer dans ses pièces le jargon provincial, campagnard ou populaire, c'est reprendre le choix des personnages et des sujets qui exigent ces formes du langage : ce qui change totalement la question.»

-En 1901, Lanson, dans "*Molière et la farce*", vit en lui un héritier des farceurs.

Au XXe siècle, les approches se diversifièrent ; le théâtre de Molière, plus joué que jamais, profita du profond renouvellement de la mise en scène qui s'est employée à montrer la richesse foisonnante des interprétations qu'on peut donner de ses pièces selon les modes critiques, politiques ou philosophiques, en en faisant le lieu d'affrontements idéologiques. De ce fait, souvent, le comique fut évacué au profit du message politique. Louis Jouvet, qui ne cessa de souligner le caractère totalement malléable de chaque pièce de Molière, faisait ce constat : «Successivement romantique, symbolique ou réaliste, une pièce de Molière peut s'adapter encore au freudisme, au surréalisme, à l'existentialisme». Molière lui-même fut l'objet d'hommages divers. Sa vie mouvementée et sa forte personnalité inspirèrent les cinéastes.

-En 1910, Léonce Perret, Louis Feuillade et Abel Gance réalisèrent un film intitulé "*Molière*" qui accrédita l'image mythique d'un Molière impérial, statufié comme un César.

-En 1913, Anatole France, dans "*Le génie latin*", consacra un chapitre à Molière où il le vit comme l'un des moments de la conscience humaine.

-En 1917, Jacques Copeau créa le dispositif du «tréteau nu» pour "*Les fourberies de Scapin*".

-En 1922, Jacques de Féraudy réalisa un film intitulé "*Molière, sa vie, son œuvre*".

-En 1922, Charles Dullin mit en scène "*L'avare*" au "Théâtre de l'Atelier", et allait faire du personnage d'Harpagon sa «spécialité» tout au long de sa carrière, car, un début de convulsions dans sa petite enfance lui ayant laissé une colonne vertébrale voûtée qui lui donnait un aspect particulier, il avait le physique idoine pour le rôle qu'il ne cessa de perfectionner de mise en scène en mise en scène, jusqu'avant sa mort en 1949, ce qui lui fit publier un ouvrage intitulé "*Mise en scène de l'Avare*".

-En 1924, Baumal, dans "*Molière, auteur précieux*", vit en lui un héritier des précieux.

-En 1925, Louis Jouvet commença sa carrière de metteur en scène qui allait être marquée par ses interprétations de Molière. Il installa sa troupe au "Théâtre des Champs Élysées", et monta "*La jalousie du barbouillé*". Il attendit ensuite 1931 avant de reprendre prudemment "*Le médecin malgré lui*" au "Théâtre Pigalle", une pièce qu'il avait déjà interprétée alors qu'il travaillait avec Jacques Copeau au "Vieux Colombier". En 1936, devenu directeur du "Théâtre de l'Athénée", qu'il put enfin se consacrer à la pièce qui lui tenait à cœur et qu'il allait jouer près de 700 fois : "*L'école des femmes*", en en offrant au public de son époque une lecture nouvelle qui tranchait avec l'interprétation plus grave que Copeau en avait faite ; il revint au personnage comique que composait Molière, tout empreint de l'influence de la "commedia dell'arte" ; il donna une remarquable mise en scène où il révolutionna l'interprétation de Molière en mettant en lumière sa profondeur d'âme et la gravité de sa pensée ; une représentation fut, le 16 mars 1951, enregistrée, en public et en direct, au "Colonial Theater" de Boston. Au cours de son exil en Amérique latine, qui s'étendit de 1941 à 1945, il donna une nouvelle fois "*La jalousie du barbouillé*" et "*Le médecin malgré lui*", pièce dans laquelle il continua de jouer le rôle de Sganarelle, et présenta "*L'école des femmes*" chaque fois que la troupe se trouvait en difficulté. Mais il mit aussi en scène "*Le misanthrope*", en 1942, s'y réservant le rôle de Philinte. De retour dans la capitale, il monta "*Dom Juan*" en 1947, "*Les fourberies de Scapin*" en 1949, et "*Le tartuffe*" en 1950.

-En 1930, François Mauriac, dans "*Molière le tragique*", constata : «Le Molière aigu, le Molière oppressé, le profond Molière que nous rejoignons à travers les comédies, les ballets et les farces, relève le défi de Pascal. Il ose parier contre Pascal. Ce n'est pas qu'il nie le surnaturel ; mais il refuse d'en être occupé et trouve comique l'homme qui a souci de son âme... Molière ne veut connaître que son instinct, un instinct que bride seulement la peur du ridicule. C'est cela qu'il appelle la nature.»

-En 1933, le Russe Mikhaïl Boulgakov, qui était obsédé par Molière, s'identifiait à celui qui avait dénoncé le clergé, l'aristocratie et la Cour, tandis que lui critiquait le communisme dans lequel il vivait, écrit "*Le roman de Monsieur de Molière*", où il raconta toute sa vie tout en confrontant deux siècles car il révéla beaucoup de choses sur le régime stalinien, évoquant en particulier la difficulté d'échapper à la censure. Le roman ne fut publié qu'en 1962.

-En 1936, le Russe Mikhaïl Boulgakov consacra à l'affaire Tartuffe un drame intitulé "*La cabale des dévots*", où il tenta de combler les vides que l'absence de documents a laissés dans la vie de l'écrivain.

-En 1939, dans "*Molière*" (dans "*Tableau de la littérature française*"), Ramon Fernandez cerna l'ensemble de l'œuvre : «Civile, indigne, comique, conquérante, théâtrale : je crois que ces caractères de la comédie moliéresque, une fois définis, dessinent assez justement la figure de l'œuvre, telle du moins qu'elle nous apparaît, de loin encore et dans ses grandes lignes. Ils la situent dans l'univers intellectuel et dans la tradition nationale. Ils éclairent les régions psychologiques où Molière règne en maître. Une œuvre n'est vraiment grande que si elle interprète essentiellement une pente de l'esprit, un penchant de l'âme, une humeur. [...] C'est la grandeur de Molière qu'on ne puisse se passer de lui pour définir certaines réactions fondamentales devant la vie.»

-En 1943, Charles Dullin mit en scène "*Monsieur de Pourceaugnac*".

-En 1943, Louis Jouvet, dans "*Le comédien désincarné*", s'employa à définir la langue de l'auteur : «Classique, Molière : à cause sans doute du vieillissement, les mots ont une nécessité, une force ; on les pense obligatoirement ; ils aident la mémoire et le sens, on est obligé d'entendre le sens, dans Bossuet aussi, plus encore que dans Claudel ; la mémoire est aidée par le sens souvent, parfois on a cependant des fléchissements de mémoire à cause de la fatigue que donne la nécessité de penser le texte tout le temps. Et le sentiment, l'effort corporel ne sont pas à son niveau, à cause d'un mot qui vous étonne ou qui a vieilli, à cause d'une cheville ou d'une rareté, désabusée, dépaylée. [...] Molière est ce qu'il y a de mieux dans le genre. Il savait ce que c'est que dire un vers, le respirer.»

-En 1947, il donna une magistrale mise en scène de *“Dom Juan”*.

-En 1947, André Malraux, dans *“Le triangle noir. Laclos, Goya, Saint-Just”*, eut cet aperçu : «Molière, dont le génie n'est ni religieux ni métaphysique, voudrait seulement détruire dans l'homme social sa part de comédie ; son mythe, c'est l'homme vrai.»

-En 1948, Paul Bénichou, dans *“Morales du grand siècle”*, sentit Molière volontiers aristocrate et galant.

-En 1950, Louis Jouvet mit en scène *“Le tartuffe”*.

-En 1950, dans *“Ainsi soit-il”*, Gide porta ce jugement : «Molière tient le coup [...]. Il défie les attaques du temps, des modes nouvelles [...]. Son œuvre est ineffrable. Et quelle langue ! Comme il fait sonner ses talons sur le sol ! Marivaux près de lui semble marcher sur la pointe des pieds. [...] Pour un Molière, je donnerais dix Marivaux.»

-En 1952, Antoine Adam, dans *“Histoire de la littérature française au XVIIe siècle”*, vit un Molière humaniste et rationaliste.

-En 1952, pour le “Théâtre national populaire”, au “Festival d'Avignon”, *“L'avare”* fut mis en scène par Jean Vilar qui démontra que la pièce est essentiellement comique en sachant lui redonner une jeunesse, une “actualité” proprement incroyable, car il y vit l'éternelle comédie humaine, celle dont on rit plutôt que d'en pleurer.

-En 1953, Maurice Garçon, dans *“Sous le masque de Molière”*, imagina, avec une malicieuse impertinence, que ce fut Louis XIV qui écrivit les pièces de Molière.

-En 1953, pour le “Théâtre national populaire, au “Festival d'Avignon”, Jean Vilar mit en scène *“Dom Juan”* et joua le rôle.

-En 1954, Antoine Adam, dans *“Molière”* (*“Histoire de la littérature française au XVIIe siècle”*), envisagea l'ensemble de l'œuvre : «Comprenons d'abord qu'il n'y a pas de hiérarchie dans les comédies de Molière, mais seulement une admirable diversité. Son génie est plus vaste que nous ne l'imaginons, plus sensible à toutes les formes de la beauté, plus ouvert à toutes les tentations. [...] Son œuvre est une somme de la comédie européenne de son siècle. N'essayons pas de la réduire à une formule. Car ce grand homme, aussi bien que Corneille, ne cesse de chercher des formes nouvelles, il ne s'arrête pas de créer. [...] Il nous exhorte à un effort incessant d'éducation et de culture morale. Humaniste encore sur ce point, il croit que l'école du monde a peu à peu formé les hommes, qu'elle a développé chez eux les délicatesses de sentiment, inspiré des générosités qui forment la vraie réalité de la vie morale. [...] Mais ce qu'il est seul à dire, c'est qu'il y a dans la société française trop de faux-monnayeurs. [...] C'est cela qu'il n'a cessé de dénoncer, c'est cette universelle tricherie, c'est ce monde abandonné à l'intrigue et aux faux prestiges. La morale de Molière n'est pas dans les maximes de ses raisonneurs, elle est dans le combat qu'il a mené contre le mensonge. Elle est une morale de l'authenticité.»

-En 1954, René Bray publia *“Molière homme de théâtre”* où il écrivit, non sans provocation, que «Molière ne pense qu'à nous faire rire».

-En 1954, dans le film de Sacha Guitry, *“Si Versailles m'était conté”*, Molière, interprété par Fernand Gravey, venait de présenter à la Cour sa nouvelle comédie : *“George Dandin”*, et était opposé à Boileau auquel il glissait : «C'est une étrange entreprise que celle de faire rire les honnêtes gens Boileau. Et vous devez être bienheureux de n'avoir jamais fait rire personne.»

-En 1957, Alfred Simon publia "*Molière par lui-même*", ouvrage qui offre une perspective unique sur la vie et l'œuvre dont sont donnés des extraits et des analyses, tandis qu'est évalué son impact sur la littérature française ; il est abondamment illustré de photos, reproductions et fac-similés.

-En 1959, fut représentée la pièce d'Anouilh et Laudenbach, "*La petite Molière*", où l'action démarre en 1665 alors que Molière est un jeune auteur raté de tragédie, et se termine quelques semaines après sa mort alors qu'Armande Béjart a pris la direction de sa troupe. On retrouve ainsi Molière-l'auteur en suivant l'ascension de l'"Illustre Théâtre", de ses plus cuisants échecs jusqu'à ses plus grands succès, et on découvre Molière-l'homme, en particulier à travers ses déboires amoureux avec Madeleine et Armande Béjart. Anouilh prêta à son grand prédécesseur ces paroles éloquentes : «Je voudrais essayer d'écrire une pièce qui s'appellerait "*Le misanthrope*". Ma pièce... Ma vraie pièce. Il y a longtemps que j'y travaille ; mais le roi ne me laisse jamais le temps de la finir.» La pièce fut créée par la "Compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault", au "Festival de Bordeaux".

-En 1959, la Banque de France créa un billet de 500 francs à l'effigie de Molière.

-En 1960, le nom de Molière fut donné à l'astéroïde 3046.

-En 1961, dans son "*Dictionnaire biographique des comédiens français du XVIIe siècle*", Georges Mongrédien put constater : «Les grands rôles de Molière sont si riches qu'ils ont conservé leur vie posthume autonome et qu'à travers eux les grands comédiens ont pu exprimer leur propre personnalité. On peut dire que chaque génération a eu son Alceste, son Tartuffe et son Don Juan.»

-En 1962, la vie de Molière et des épisodes qui y sont rattachés furent mis en scène dans "*L'impromptu du Palais-Royal*" de Jean Cocteau.

-En 1962, Charles Mauron, dans "*Des métaphores obsédantes au mythe personnel*", offrit une interprétation psychocritique des clartés obscures de Molière.

-En 1964, Léon Thorens publia "*Le dossier Molière*".

-En 1967, Georges Bordonove publia "*Molière génial et familial*".

-En 1967, Antoine Bourseiller s'illustra avec la mise en scène actualisée de "*Dom Juan*", à la "Comédie-Française" ; il déclara : «Dom Juan est un croyant qui a décidé de se livrer à un combat à égalité avec le ciel» ; il voulut démystifier «la version traditionnelle et idéologique que donne l'école», voyant dans la pièce «une quadruple insurrection contre le père sous la forme du Roi, du Père, de Dieu, le tout merveilleusement emballé sous la statue du Commandeur», ajoutant : «Molière est parfaitement ambigu dans son propos car il ne peut pas parler. Il n'a pas le droit de parler et il veut parler ; alors il pratique admirablement l'ambiguïté. Il est fasciné par le personnage : Il admire et il hait Don Juan.» Le spectacle ne manqua pas de scandaliser le public traditionnaliste de la "Comédie-Française" !

-En 1968, Edmond Tamiz déploya des naïvetés typiquement soixante-huitardes dans sa mise en scène des "*Fourberies de Scapin*" au "Théâtre de l'Est parisien".

-En 1969, la mise en scène de "*Dom Juan*" par Patrice Chéreau fut une application du marxisme corrigé par Michel Foucault.

-En 1970, dans la mise en scène de "*George Dandin*" par Jean-Paul Roussillon, à la "Comédie-Française", le rire fut presque complètement banni, la production étant marquée par un didactisme

brechtien, appartenant au théâtre de l'absurde, à Kafka, à Dostoïevski, bref à tout l'univers où la réalité d'un être est contredite par les apparences, et où la société est plus forte que les individus.

-En 1971, Antoine Bourseiller mit en scène '*Le misanthrope*', au "Théâtre du Gymnase", en manifestant clairement que le théâtre n'était pas pour lui le moyen d'éclairer et d'approfondir un texte, mais l'occasion de jouer, jusqu'à la sophistication gratuite, sur les ressources de la scène.

-En 1972, le réalisateur Marcel Camus produisit le feuilleton télévisé, en six épisodes, intitulé '*Molière pour rire et pour pleurer*'.

-En 1973, pour célébrer le tricentenaire de la mort de Molière :

-la "Comédie-Française" présenta dix spectacles ;

-la deuxième chaîne de la télévision française présenta six épisodes de 55 minutes racontant sa vie et sa carrière ; ils étaient intitulés : '*L'illustre théâtre*', '*Les chemins de la farce*', '*Le mariage d'Armande*', '*Molière*', '*Dom Juan*' et '*l'affaire Tartuffe*', '*Les feux de l'enfer*' et '*La mort de Molière*'. La critique fut unanime à saluer la qualité exceptionnelle de cette mini-série dont l'écriture avait été confiée à quatre scénaristes considérés comme des maîtres du genre : Jean Aurenche, Pierre Bost, Claude Brulé et Georges Neveux. Marcel Camus avait été le réalisateur. Molière avait été incarné par Jean-Pierre Darras.

-En 1973, à Paris, au "Théâtre National Populaire", Roger Planchon fit de Tartuffe, qu'il interpréta lui-même, un séduisant jeune homme libertin suscitant chez Orgon un amour homosexuel éperdu. L'action se tenait dans une maison en travaux, ce qui figurait les changements sociaux et politiques profonds qui surviennent à la fin de la pièce, avec l'affirmation du pouvoir absolu du «Prince». Cette grandiose production fut saluée par la critique non sans être controversée du fait de son propos provocateur. Planchon la présenta ensuite tous les ans en tournée jusqu'en 1977.

-En 1976, un cratère à la surface de Mercure a été nommé Molière.

-En 1978, Antoine Vitez présenta, jouées en alternance dans un même décor (une toile en trompe-l'œil figurant un palais de style pompéien) et avec la même troupe, les quatre pièces majeures de Molière : '*L'école des femmes*', '*Le tartuffe*', '*Dom Juan*', '*Le misanthrope*', au "Festival d'Avignon" dans le "Cloître des Carmes", puis au "Théâtre de l'Athénée". Il s'agissait, expliqua Vitez, de mettre à nu le texte de façon éblouissante ; de donner la primauté au jeu physique ; de porter sur la scène «les différentes figures constitutives de l'univers moliéresque», quand bien même cela risquait d'uniformiser ces quatre pièces en en donnant une image «moyenne». Cela permettait en revanche d'éclairer les personnages les uns par les autres, de révéler ainsi qu'Arnolphe possédait des traits communs avec Don Juan, Tartuffe ou Alceste ; de faire apparaître les correspondances entre les personnages et les situations. Vitez voulut s'en prendre à «la mystification historiciste et sociologiste», débusquer «la vieille forme des mystères et des farces qui gît au fond de tout cela» ; il voyait, dans '*Dom Juan*' et dans '*Le tartuffe*', «le passage du Malin», et, de ce fait, jouait sur deux registres utilisés simultanément, le comique et le tragique, restituait la prosodie du texte, inventait une gestuelle paroxystique, savante et rigoureusement signifiante, tout en refusant tout appareil scénographique. Ces mises en scène furent accueillies triomphalement par un public jeune et enthousiaste et avec consternation par la critique qui, presque unanimement, y vit une trahison de l'esprit de Molière.

-En 1978, sortit le film d'Ariane Mnouchkine, intitulé '*Molière ou La vie d'un honnête homme*', qu'elle avait réalisé avec son collectif du "Théâtre du Soleil". C'est une fresque historique de plus de quatre heures animée d'un souffle épique, présentant des tableaux à la fois baroques et insolites pour raconter la jeunesse de Molière, ses débuts avec sa troupe, "L'illustre-Théâtre", et ses amours avec Madeleine et Armande Béjart. Le personnage fut incarné par Philippe Caubère. Ariane Mnouchkine, qui déclara : «C'est en fait un voyage d'une vie d'artiste à travers les contradictions, les responsabilités d'un artiste, de surcroît dans une période historique fascinante», fit de la vie de

Molière la métaphore de la vie de sa propre troupe. Le film fut boudé par la critique mais acclamé par le public.

-En 1979, René Jasinski, dans "*Molière*" ("Connaissance des Lettres"), rappela le jugement de La Bruyère : «Il n'a manqué à Molière que d'éviter le jargon et le barbarisme et d'écrire purement.» pour considérer que la critique moderne, souvent, ne se montre pas moins sévère car on admire l'œuvre, mais on censure le style ; on lui reproche ses lourdeurs, ses à-peu-près, le remplissage de ses vers. Pour lui, «qu'importe un peu plus de facilité mille fois compensée par la vigueur, la verve, l'irrésistible mouvement? Encore nombre de ces prétendues faiblesses ont-elles été ratifiées et font-elles maintenant autorité, comme nombre d'innovations précieuses, raillées en leur temps, sont passées dans la langue. Écarté ce reproche peu justifié, le style de Molière prend son éclatant relief. Remarquable de plénitude, nourri des traditions facétieuses et populaires mais aussi du plus pur classicisme et du modernisme le plus fin, il se diversifie au point de muer l'imitation parodique en vérité de nature. [...] Génie littéraire complet, Molière s'élève aussi à la haute poésie.»

-À partir de 1987, on tint en France "La nuit des Molières" où, chaque année, sont récompensés par une vingtaine de prix les meilleurs artistes et productions du théâtre français.

-En 1988, Alfred Simon publia "*Molière ou La vie de Jean-Baptiste Poquelin*", biographie qui permet de bien saisir l'évolution intellectuelle et artistique du dramaturge.

-En 1988, Philippe Sollers, dans "*Les folies françaises*", osa cette critique : «Molière est une vieille machine de théâtre, répertoire, costumes, aucun intérêt, aucun rapport avec notre époque. [...] Mon épitaphe pour Molière :

«Il couche avec la mère, il épouse la fille,
La rend mère à son tour et de fil en aiguille,
Traversant la matière où tout semble perdu,
Ne retrouve de soi qu'un fou rire éperdu.»

-En 1989 fut diffusé "*Molierissimo*", une série télévisée d'animation française en 26 épisodes de 25 minutes.

-En 1994, Robert Wilson réalisa, sur un texte d'Heiner Müller, un film intitulé "*La mort de Molière*".

-En 1994, dans son roman, "*Baptiste ou la dernière saison*", Alain Absire restitua un Molière qui, parvenu au sommet de sa renommée, n'est occupé que de lui-même et de l'accomplissement de son destin, étant hanté par la mort, ne pensant qu'à jouer son dernier rôle et à réussir sa sortie.

-En 1995, Ariane Mouchkine fit du "*Tartuffe*" une fable décapante dénonçant le fondamentalisme religieux.

-En 1996, François de Mazières, dans une volonté de promouvoir le théâtre populaire, créa "Le mois Molière", festival de théâtre et de musique qui se déroule tous les ans du 1er au 30 juin, dans les rues, parcs, théâtres et sites historiques de la ville de Versailles ; il accueille aujourd'hui plus de 100 000 festivaliers.

-En 1997, Jean d'Ormesson, dans "*Une autre histoire de la littérature française*", consacra un article à Molière où il écrivit qu'il a révolutionné le théâtre en élevant la comédie à la dignité de la tragédie, en s'imposant comme «le plus grand poète comique de tous les temps». Il ajouta : «La vivacité et le mouvement, le charme aussi, et la vie, lui appartiennent en propre».

-En 1997, dans "*Marquise*", film de Vera Belmont, Bernard Giraudeau endossa le rôle d'un Molière déjà âgé et amouraché de la jeune Marquise Du Parc, interprétée par Sophie Marceau, qui fit partie de la troupe de 1653 à 1667.

-En 1999, on vit "*L'avare*" outrancièrement farcesque de Savary.

-En 1999, Jean d'Ormesson, dans "*Molière. Le triomphe du vrai*", écrit : «Au même titre que Hugo, que la baguette de pain, que le coup de vin rouge, que la 2 CV Citroën et que le béret basque, Molière est un des mythes fondateurs de notre identité nationale. [...] Autour de 1660, il est à l'origine d'une véritable révolution théâtrale. Cette révolution consiste à hisser la comédie, qui était un genre mineur et assez méprisé, à la dignité de la tragédie, à remplacer l'imagination par la peinture de la réalité et à faire de la vérité le ressort du théâtre.»

-En 2000, sortit le film "*Le roi danse*" de Gérard Corbiau qui raconte la vie du jeune roi qui, passionné par le ballet, était comblé par ses deux artistes préférés : Lulli, qui composait les musiques, et Molière, qui s'occupait de la mise en scène, étant interprété par Tcheky Karyo qui joua un Molière provocateur, détesté par les ecclésiastiques et par certains courtisans du roi. Le film s'intéressa surtout aux querelles entourant l'interdiction du "*Tartuffe*" en 1664, en raison de l'atteinte que la pièce portait à l'Église et au clergé.

-En 2001, Jacques Lassalle s'est vu proposer de monter "*L'école des femmes*" à l'Athénée, en reprenant la mise en scène de Jovet, pour célébrer le cinquantième anniversaire de sa mort, et le décor mythique créé par Christian Bérard.

-En 2007, Laurent Tirard produisit un film intitulé "*Molière*", qui était plus une fiction qu'une biographie, une habile fantaisie où, partant du fait que plusieurs biographies avancent que le jeune comédien et chef de troupe de "L'illustre Théâtre" (interprété par Romain Duris qui, avec ses cheveux longs et sa fine moustache, était presque méconnaissable) n'arrivait pas à vendre ses tragédies, on imaginait qu'il avait mystérieusement disparu à l'âge de vingt-deux ans (peu après avoir été écroué en prison pour dettes), et que, durant cette absence de six mois, il aurait rencontré ceux qui lui ont inspiré ses plus célèbres pièces, en particulier M. Jourdain.

-En 2007, dans le film de Daniel Vigne, "*Jean de La Fontaine*", Molière apparaît brièvement sous les traits de Julien Courbey.

-En 2008, Jan-Hinrik Dreves et Henrike Sandner réalisèrent l'épisode "*Molière*" de la série "*Les grands dramaturges*", avec Michel Galabru.

-En 2013, sortit un documentaire-fiction, intitulé "*Molière tombe le masque !*", réalisé par David Jankowski, retraçant son enfance et sa carrière au théâtre, tout en tentant de percer les secrets de sa personnalité.

-En 2017 fut publié "*Michel Bouquet raconte Molière*", un livre dans lequel le comédien, l'une des grandes mémoires du théâtre et du cinéma français, fit part de son amour pour Jean-Baptiste Poquelin dont il avait déjà joué 400 fois un personnage, ayant commencé en 1944. Le comédien s'étonnait de la proximité de l'auteur du XVII^e siècle et du public contemporain. Dans ce livre, on découvre la vie privée et publique, théâtrale et politique, de celui qui porta son irrévérence jusqu'aux oreilles des plus grands de son temps ; qui fut un dramaturge qui maîtrisait tellement le ressort comique qu'il fait toujours rire trois siècles et demi plus tard.

-En 2018, Georges Forestier et Claude Bourqui publièrent une nouvelle biographie de Molière, dans laquelle ils voulurent rétablir la vérité, combattre ce mythe de Molière édifié sur un monceau de légendes : mari jaloux et malheureux ; d'humeur rêveuse et mélancolique ; versificateur maladroit ;

acteur doué pour le seul jeu comique ; malade consumé par ses mauvais poumons... Ils s'efforcèrent de retrouver le Molière que ses contemporains ont connu, alors qu'il ne subsiste de lui ni manuscrits ni lettres ni écrits intimes. Pour connaître au plus près la figure de l'homme, l'itinéraire de l'acteur, l'audace du directeur de théâtre, l'ingéniosité créatrice de l'auteur, ils revinrent aux témoignages méconnus, aux documents oubliés, tout ce qui restitue les travaux et les jours de l'homme, la vie d'une famille hors norme, les tribulations d'une troupe d'exception, la séduction de l'artiste-courtsan devenu le favori de Louis XIV, et qui éclairent les fulgurances du plus grand auteur comique occidental. Ils tentèrent de se glisser dans l'intimité du créateur, de reconstituer sa formation intellectuelle. Ils révélèrent les secrets de fabrication de ses œuvres et firent découvrir la logique qui préside à l'enchaînement des pièces en perpétuel renouvellement.

-En 2019, sortit "*Brûlez Molière*", téléfilm de Jacques Malaterre basé sur les recherches historiques les plus récentes sur la vie de Molière, qui montra les tribulations par lesquelles il passa pour parvenir à faire jouer "*Le tartuffe*", le titre montrant bien la violence de ses adversaires.

-Le 15 février 2019, les élèves de la promotion 2018-2019 de l'"École nationale d'administration" (ENA) ont choisi comme nom de promotion «Molière». Ils souhaitaient par ce choix «souligner l'universalité de Molière qui, à travers son œuvre, a permis le rayonnement de la langue française», et promouvoir le dramaturge «dont les pièces sont connues de l'ensemble de la société française et de la francophonie», soulignant que, en tant qu'«observateur attentif de son époque, Molière a su dépeindre des situations sociales toujours d'actualité.»

-Le 31 décembre 2020, un dossier du journal "Le monde" présenta Molière comme étant «au Panthéon des célébrités mondiales».

-En 2021 fut présentée, au "Théâtre Antoine Vitez" d'Aix-en-Provence, "*La Saga de Molière*" où la compagnie "Les estivants" montra les années d'errance de Molière qui passa treize ans sur les routes. Pour le faire revivre, on s'inspira très librement de l'œuvre de Mikhaïl Boulgakov, "*Le roman de Monsieur de Molière*" (écrit en 1933 et publié en 1962) ; on s'intéressa à sa découverte du théâtre, à ses études de droit, à sa rencontre avec Madeleine Béjart, à son refus d'une carrière confortable en choisissant le théâtre, à la constitution de la troupe ; on s'accorda une grande liberté dans le ton et la mise en scène.

-En 2021, dans son "*Dictionnaire amoureux de l'esprit français*", Metin Arditi lui consacra ce quatrain :
«Molière, lui, se moque, et des princes et des rois,
Pas un trait qui n'échappe à son regard narquois,
Faux dévots, laids marquis, bavards ou précieux,
Nous les trouverons tous, tout nus devant nos yeux.»

-En 2022, le 400e anniversaire de la naissance de Molière fut marqué par différents événements :

-De nouvelles mises en scène de quelques pièces majeures : "*L'avare*", "*Le bourgeois gentilhomme*", "*L'école des femmes*", pièce pour laquelle Francis Perrin fit se croiser le comique singulier d'une pièce aux multiples rebondissements avec une réflexion moderne sur l'émancipation des femmes.

-Le samedi 15 janvier à 20h10 dans 200 cinémas de France, un large public put découvrir, en direct de la 'Comédie-Française', "*Tartuffe ou L'hypocrite*", la première version de la pièce reconstituée grâce au travail de l'universitaire Georges Forestier, grand spécialiste de Molière. Cette version plus courte ne comprend que trois actes, au lieu de cinq. Elle fut mise en scène par le Belge Ivo van Hove, avec Claude Mathieu, Denis Podalydès, Loïc Corbery, Christophe Montenez, Dominique Blanc, Julien Frison, Marina Hands. La représentation fut suivie de "*Hommage à Molière*" par la troupe de la Comédie-Française.

-En janvier-mars, la "Comédie-Française" donna "*D'où rayonne la nuit - Molière Lulli impromptu musical*", un joli spectacle musical sur les relations compliquées de Molière et de Lulli, écrit

et mis en scène par Yoann Gasiowski, dans un esprit de "théâtre de tréteaux" un peu futoir, sautant du coq à l'âne, mais traitant avec finesse de la collaboration de ces saltimbanques à onze occasions, textes et musique de comédies-ballets dont la plus fameuse est "*Le bourgeois gentilhomme*".

-Des créations sur des thèmes : les relations avec la critique ("*Le crépuscule des singes*"), le côté musique ("*D'où rayonne la nuit*"), la vie de la fille de Molière ("*Le silence de Molière*").

-À Versailles, l'exposition "*Molière, la fabrique d'une gloire nationale*" déroula la vie foisonnante de cet hyperactif ; s'interrogea sur la façon dont chaque époque se construit son Molière en montrant les affabulations et les différentes réappropriations dont il fit l'objet ; évoqua les grandes mises en scène de ses pièces au XXe siècle.

-À Moulins, au "Centre national du costume de scène", se tint une exposition intitulée "*Molière en costumes*", présentant 134 tenues provenant des principales pièces et mises en scène du XXe siècle avec des documents iconographiques de l'époque contemporaine.

-La pièce "*Jean-Baptiste, Madeleine, Armande et les autres...*" de Julie Deliquet vint clore la riche année Molière de la "Comédie-Française" ; elle imagina avec une belle vitalité l'intimité du dramaturge-chef de troupe, au lendemain de son premier grand succès, "*L'école des femmes*", en 1663.

-Un épisode de "Secrets d'Histoire" porta sur les nombreux mystères entourant sa vie.

-La ville de Pézenas dont Molière est l'enfant chéri, son passage y ayant laissé beaucoup de souvenirs, lui rendit un bel hommage avec les plus grandes œuvres de son répertoire. Tout au long de l'été, la compagnie de "L'illustre théâtre" présenta quatre de ses pièces parmi les plus célèbres : "*L'avare*", "*Le bourgeois gentilhomme*", "*Le malade imaginaire*" et "*Les précieuses ridicules*" ainsi que deux nouvelles créations sur le thème du légendaire auteur.

-En 2023, fut produit, par Dove Attia, "*Molière, le spectacle musical*" aussi connu sous le titre de "*Molière, l'opéra urbain*", comédie musicale française présentant sa vie de façon romancée.

-En 2024, Olivier Py, comédien, metteur en scène de théâtre et d'opéra et ancien directeur du "Festival d'Avignon", qui, dans "Le magazine littéraire" avait écrit : «Molière n'est pas un grand écrivain. C'est un petit auteur du XVIIe siècle qui avait la faveur du roi, et qui, pour des raisons historiques et politiques, est devenu emblématique de l'esprit français, de la France, puis de la IIIe République», sortit un film un peu crépusculaire intitulé "*Molière imaginaire*", se concentrant sur la dernière heure et demie de son existence, tout en explorant toute sa vie et même sa vie intime, avec ses zones d'ombre et ses paradoxes, avec sa flamboyance, sa ténacité et son courage, sa passion dévorante, mais aussi ses faiblesses, ou encore sa crainte obsessionnelle d'être abandonné par le roi. Tourné en plan-séquence (pour faire ressentir, par l'absence de coupe, qu'il n'y a aucune possibilité d'échappatoire à ce destin qui pèse, et dont on connaît la fin), à la bougie, dans un seul décor et dans des couleurs chaudes et saturées, le film plonge le spectateur dans une atmosphère presque irréelle tout en dessinant un portrait inattendu et ensorcelant.

-En 2025, une troupe de théâtre de "Sorbonne Université", à Paris, animée par Georges Forestier, qui a déterminé la génétique de Molière (son processus créatif), a collaboré avec le collectif d'artistes "Obvious" pour le projet "Molière Ex Machina" : la création d'une comédie dans le pur style de Molière, avec l'aide de l'intelligence artificielle. Une première représentation de "*L'astrologue ou les faux présages*" doit avoir lieu en mai 2026 au château de Versailles ; mais un extrait de la pièce fut déjà joué le 7 octobre à Paris.

*
* *

Homme dont la personnalité profonde est demeurée mystérieuse, Molière voua sa vie au théâtre, étant, comédien, directeur de troupe et dramaturge, un homme de théâtre complet et sachant promouvoir son art. Prenant son bien partout où il le trouvait, il se montra, dans ses farces, ses comédies d'intrigue, ses comédies-ballets, ses "hautes comédies", un observateur lucide, pénétrant

et impitoyable des caractères et des mœurs de son temps, dont il donna un tableau satirique où il dénonça les pères autoritaires, les hypocrites, les dévots, les imposteurs, les maniaques en proie à une idée fixe, pour prendre la défense des femmes et de la liberté d'expression. Drôle et profond à la fois, il sut dégager une image acerbe ou attendrie, joyeuse ou railleuse, de l'être humain, et la rapporter aux principes d'une éthique universelle mais se limitant à proposer une volonté du «juste milieu».

Aussi, dépassant toutes les étiquettes, il plaît aussi bien à la droite qu'à la gauche, et, au fil des siècles, où il a connu une gloire à peu près ininterrompue, on lui fit épouser tous les courants politiques et toutes les esthétiques ; tous les partis voulurent voir en lui un modèle fédérateur et se l'approprièrent.

Si les problèmes de son époque ne sont pas forcément ceux d'aujourd'hui, les travers humains qu'il dépeint se révèlent être les mêmes. Chaque jour, on découvre une nouvelle résonance contemporaine de ses œuvres, et le monde paraît peuplé de ses personnages : on voit partout des Harpagon, des Alceste, des Célimène, des Tartuffe, des Trissotin, des Scapin, des Monsieur Jourdain, des George Dandin.

Ses œuvres s'imposent à nous par des qualités de santé et de vigueur qui leur permettent de survivre à toutes les modes. Depuis plus de trois siècles, ceux qui assistent à ses pièces constatent qu'il leur parle d'eux-mêmes en se moquant d'eux, mais sans les mépriser ou les rabaisser de quelque manière que ce soit. Aujourd'hui, lui, qui maîtrisait si bien le ressort comique, fait toujours rire. Et c'est constamment qu'on découvre une nouvelle résonance contemporaine de ses œuvres.

Des grands écrivains français, même s'il est l'un des grands mythes nationaux français, formant avec Corneille et Racine la trinité nationale ; s'il est devenu une icône nationale quasi «intouchable», la figure emblématique de la culture française ; s'il incarne la vigueur du génie littéraire de langue française, il est celui qui est le plus populaire car il montra l'esprit français dans toute son insolence, son rire étant typiquement français. Ses personnages ont profondément marqué de leurs empreintes la littérature française, et, ses pièces ayant laissé des répliques indélébiles dans la mémoire littéraire, à bien des égards, il a joué un rôle décisif dans l'évolution du caractère français et de la société française. Signe de la place emblématique qu'il occupe dans la culture française et francophone, le français est couramment désigné par la périphrase «la langue de Molière».

Il continue de remporter un vif succès, étant, après Shakespeare, l'auteur le plus traduit, le plus lu et le plus représenté à travers le monde, son œuvre étant disponible, au moins partiellement, dans plus d'une cinquantaine de langues. Ses pièces font rire tous les publics du monde et les interpellent toujours. Il est l'une des grandes références de la littérature universelle, demeure l'un des plus grands hommes de théâtre de tous les temps, franchissant le temps et l'espace car, dans son œuvre où il a su aller à l'essentiel, se joue et se rejoue une éternelle comédie humaine.

André Durand

Faites-moi part de vos impressions, de vos questions, de vos suggestions, en cliquant sur :

andur@videotron.ca

Peut-être voudrez-vous accéder à l'ensemble du site en cliquant sur :

www.comptoir litteraire.ca

