

## MOLIÈRE

De son vrai nom, Jean-Baptiste POQUELIN  
On ne connaît pas l'origine de son pseudonyme.  
Paris 1622 – *ibid.* 1673

« Molière était un homme divin. Quelle vérité de tableaux, quelle connaissance du cœur ! »

Benjamin CONSTANT, *Journaux intimes*,  
10 février 1805.

« Molière dont je donne l'œuvre avec une forte indemnité au premier pouilleux venu, ne m'a touché au théâtre que pour La Critique de l'École des femmes et L'Impromptu de Versailles [...] »

Robert DESNOS, *Nouvelles Hébrides (1922-1930)*,  
Gallimard, posthume, 1978.

## La comédie en personne

## Heurs et malheurs de L'illustre-Théâtre

Né à la mi-janvier 1622 — un an après La Fontaine, un an avant Pascal — dans une famille parisienne de marchands d'étoffes et de mobilier, aîné de 6 enfants dont 2 moururent en bas âge, Jean-Baptiste Poquelin, orphelin de mère à 10 ans, aurait dû succéder à son père, Jean Poquelin — veuf, celui-ci se remaria en 1633, mais sa 2<sup>de</sup> femme mourut en couches dès 1636 —, qui avait obtenu pour lui la survivance de sa charge, honorable et rentable, de fournisseur de la Cour, au titre de « tapissier et valet de chambre du roi ». Mais, après avoir étudié chez les jésuites du collège de Clermont, puis obtenu ses licences en droit à Orléans (1640), il rencontra les Béjart, famille originale et passionnée par le théâtre. Dès lors, bien que reçu avocat en 1641, il renonça en janvier 1643 à la charge paternelle — qu'il reprit toutefois, à la mort de son frère, en 1660 — et fonda avec les Béjart, en juin 1643, L'illustre-Théâtre. Malgré le talent de Madeleine Béjart, dont Jean-Baptiste, devenu Molière depuis 1644, épousa vingt ans plus tard la jeune sœur — certains disent : la fille — prénommée Armande et surnommée Menon, la troupe, installée d'abord au faubourg Saint-Germain puis dans le quartier Saint-Paul, fit faillite au printemps 1645. Emprisonné pour dettes au début d'août, mais très vite libéré grâce à son père, Molière, accompagné de Madeleine, quitta Paris deux mois plus tard pour parcourir jusqu'en 1658, les provinces de l'ouest et du sud de la France

avec la troupe de Charles Dufresne, dont il devint le directeur en 1650 et que le prince de Conti patronna de 1653 à 1657 : les comédiens jouèrent notamment à Pézenas lors des états provinciaux que ce dernier y présida. En 1658, Molière rentra à Paris avec sa troupe, fort d'une réputation et d'une expérience d'acteur comique rodé aux improvisations à l'italienne et aux tours de la farce française, dont le personnage de Sganarelle opérait la synthèse. Deux scénarios comiques, vraisemblablement écrits par lui, conservent la trace de cet apprentissage : *La Jalousie du Barbouillé* et *Le Médecin volant* (1647, sans doute). Car la province avait également permis à Molière de débiter une carrière de poète dramatique. En témoignèrent deux comédies régulières en vers tirées d'originaux italiens, *L'Étourdi ou les Contretemps* (1655) et *Dépit amoureux* (1656), où il jouait, cette fois, le rôle de Mascarille, valet moqueur et virtuose — autre type comique créé par et pour lui, présageant le futur Scapin. Enfin, peut-être s'essaya-t-il dès alors au théâtre mêlé de musique et de danse, s'il est bien l'auteur du *Ballet des Incompatibles* dansé à Montpellier en 1655. Son œuvre à venir était annoncée par ces tentatives diverses dont il tâcha de fusionner les intuitions avec une unité et une cohérence de perspectives indéfinissables, sans opposer intention morale et inspiration bouffonne, sans limiter non plus son génie à l'une ou l'autre de ces deux tendances : l'histoire de la création moliéresque est bien plutôt celle de leur fusion sous l'égide d'une conception synthétique du rire défini comme un point de vue global et universel sur la nature humaine.

## De l'apprentissage à la maîtrise

Entre 1658 et 1664, Molière, par des coups d'éclat successifs, conquiert le roi, la Cour et Paris. Il élabora en même temps son esthétique comique à partir de tentatives qui le conduisirent à s'essayer à la comédie galante — *Dom Garcie de Navarre ou le Prince jaloux* (1661) —, à inventer la « comédie-ballet », manière nouvelle d'associer texte dramatique et ornements musicaux et chorégraphiques — *Les Fâcheux* (1661), *Le Mariage forcé* (1664) —, à tenter l'équilibre entre la farce et la satire sociale — sous le masque de Mascarille dans *Les Précieuses ridicules* (1659) — ou entre la farce et la comédie morale — sous le masque de Sganarelle, dans *Sganarelle ou le Cocu imaginaire* (1660) et *L'École des maris* (1661).

Après les débuts malheureux de L'illustre-Théâtre, Molière devint un directeur de troupe avisé, se souciant toujours de fournir du travail à ses comédiens et composant ses premières pièces à l'imitation des farces du Moyen Âge, destinées à accompagner des pièces « sérieuses » : ainsi, l'échec éventuel des créations nouvelles ne mettait pas en péril la survie de la troupe. Cette même prudence financière lui fit reprendre, en 1660, la survivance de la charge de son père.

C'est avec une farce, *Le Docteur amoureux*, qu'il s'acquiesça dès 1658 la faveur du jeune Louis XIV et de la Cour, ce qui valut à la troupe la protection officielle de Monsieur, frère du roi, et son installation d'abord dans la salle du Petit-Bourbon (oct. 1658), puis, ce théâtre cédant la place aux agrandissements du nouveau Louvre, dans la salle la moins commode du Palais-Royal (janv. 1661). C'est aussi avec l'acte unique de la petite comédie de tour farcesque *Les Précieuses ridicules* — triomphalement créée à la même représentation que *Cinna* de Corneille —, qu'il s'imposa à Paris en 1659 : l'œuvre profitait d'un effet d'actualité pour dégrader de la simple farce l'esquisse d'une satire de mœurs et même d'une comédie de caractères d'un genre nouveau, où la bouffonnerie ne se bornait plus à agrémenter le propos, mais faisait la leçon aux conduites chimériques et extravagantes en dénonçant leur ridicule.

*Sganarelle ou le Cocu imaginaire* (1660) scella cette alliance de rencontre entre le souci de donner à rire par des effets farcesques, l'ambition de révéler les ridicules d'une époque et l'intuition morale des travers humains de toujours. La fusion de ces visées, réalisée dans *Les Précieuses ridicules* aux dépens d'une mode extravagante, féconda bientôt, comme le suggérait le sous-titre de *Sganarelle, Le Cocu imaginaire*, une dramaturgie de « l'imagination aveuglante et aveuglée », responsable de ces situations aberrantes, de ces conduites incongrues, de ces doctrines perverses et dénaturées dont la comédie entend faire justice par le rire. Du *Cocu imaginaire à L'École des maris* (1661), puis à *L'École des femmes* (26 déc. 1662) — son premier vrai chef-d'œuvre —, la leçon morale et le tour comique certes s'épurent et s'élèvent, mais la direction demeure identique : *L'École des femmes* procède de l'alliance parfaitement accomplie entre les formes variées d'un rire qui exploite tous les registres jusqu'au plus naïf, et un dévoilement ambitieux des masques de l'âme en proie à ses illusions aberrantes et à ses mensonges retors.

Les succès que remporta Molière et sa prétention à élever la comédie au rang de méditation morale, au sein d'une esthétique qui ne renonçait pas aux effets mêmes de la farce, ne tardèrent pas à lui valoir incompréhension, jalousies et haines, tandis qu'il conservait l'amitié des Comédiens italiens — à commencer par Scaramouche et Domenico Biancolelli, *alias* le Grand Arlequin —, définitivement revenus en France, en 1662, après trois ans d'absence. On lui reprocha aussi les hardiesses d'une pensée qui, au nom de la nature et de la vérité, exaltait plaisir, liberté et sincérité, face à une morale rigoriste et tyrannique, aveuglée par des lubies défigurant et ridiculisant la vraie morale. Au temps de ses études à Orléans, d'ailleurs, Molière avait déjà fréquenté, sinon Gassendi, du moins plusieurs « gassendistes », au nombre desquels Chapellet et Cyrano de Bergerac. *La Critique de l'École des femmes* (juin 1663) et *L'Impromptu de Versailles* (oct. 1663), qu'il composa pour répliquer depuis la scène à ses adversaires, lui permirent d'explicitier ces intentions esthétiques originales : le rôle du poète comique, disait-il en substance, est de transposer les travers et les extravagances de ses contemporains en « caractères » universels dont la vérité se mesure à l'intensité du rire que leur ridicule dénué provoque spontanément, transposition dont la réussite esthétique et morale se mesure au plaisir pris par le spectateur.

Du Tartuffe à L'Avare :  
les bienfaits des épreuves

Pour confondre les rigoristes de circonstance qui se disaient choqués par l'épicurisme allègre et insolent de *L'École des femmes*, Molière imagina alors de prendre pour cible de sa comédie suivante le couple ridicule formé par un dévot fanatique et un hypocrite lubrique qui le mystifie : *Le Tartuffe ou l'Imposteur*, encore inachevé de 2 actes, fut donné en mai 1664 dans le cadre tout épicurien des *Plaisirs de l'île enchantée*, fête offerte par Louis XIV à la Cour, à la reine et à sa maîtresse du moment, M<sup>lle</sup> de La Vallière. L'œuvre procédait de la farce traditionnelle du mal marié que cocufie un moine paillard, mais transformée en une grande comédie de l'imposture tramée par les puissances perverses de l'image fallacieuse et de l'illusion fanatisée. Malgré l'appui discret du roi qui offrit son prestigieux patronage à la troupe en août 1665, après avoir parrainé, en février 1664, Louis Poquelin, le premier-né — qui mourut en bas âge — de Molière, la pièce succomba pendant cinq ans (1664 à 1669) aux pressions

des dévots regroupés, autour de la reine mère, dans la Compagnie du Très-Saint-Sacrement : fondée en 1627, cette société pieuse et groupe de pression influent compta parmi ses membres le prince de Conti — qui, d'ancien protecteur de Molière, devint, après sa conversion, l'un de ses ennemis les plus acharnés. La crise provoquée par la polémique haineuse amenant l'interdiction de sa pièce se traduisit chez Molière par la rédaction de deux chefs-d'œuvre, à la fois véhéments et perplexes, *Dom Juan* (1665) et *Le Misanthrope* (1666) : le dramaturge y approfondissait la question de l'imposture, mais y interrogeait aussi sans concession le droit, le pouvoir, la manière et jusqu'à l'utilité de construire et de délivrer la vérité depuis la scène comique.

Commença alors une année 1665 contrastée : certes, la troupe, devenue en août troupe du roi, reçut de Louis XIV 6 000 livres de pension ; mais, au rebours, *Dom Juan*, quoique amendé, dès la 2<sup>de</sup> représentation, d'une de ses audaces majeures — le blasphème imposé au « pauvre » —, et malgré une recette qui, à la 6<sup>e</sup>, dépassait déjà les 2 000 livres — chiffre bien supérieur au triomphal résultat de *L'École des femmes* —, fut retiré de l'affiche après la 15<sup>e</sup>, à la suite d'une interdiction tenue secrète, prononcée à contrecœur par le roi. De plus, Molière perdit sa sœur en mai, et, à la fin de l'année, il se brouilla avec Racine, dont il créa pourtant la 2<sup>e</sup> tragédie, *Alexandre* — que celui-ci porta, à son insu à la troupe rivale de l'Hôtel de Bourgogne, par pur calcul carriériste. Enfin, Molière tomba gravement malade durant l'hiver 1665-1666, ce qui l'obligea à fermer son théâtre en janvier et février 1666. Quatre mois plus tard cependant, père d'une fille prénommée Esprit-Madeleine, il créa *Le Misanthrope*.

La pièce se heurta à l'incompréhension du public. À cet échec s'ajoutèrent des contrariétés : en mars 1667, la Du Parc quitta la troupe de Molière pour la troupe rivale de l'Hôtel de Bourgogne ; le mois suivant, Molière retomba gravement malade — atteint sans doute d'une pleurésie —, et ses rapports avec sa femme Armande se détériorèrent ; enfin, une 2<sup>de</sup> version du *Tartuffe*, quoique édulcorée — présentée sous le titre *L'Imposteur* —, fut à son tour interdite, en août 1667 : interdiction qui provoqua la publication de la *Lettre sur « L'Imposteur »*, écrite dans l'entourage de Chapelle, mais largement inspirée par Molière. À ces épreuves, le poète et directeur de troupe fit face par un surcroît d'activité : après avoir exploité aux dépens des médecins la veine farcesque de ses deux dernières « sga-

narelades » — *L'Amour médecin* (1665) et *Le Médecin malgré lui* (1666) —, il exerça au détriment des provinciaux ridicules sa verve satirique dans *George Dandin ou le Mari confondu* (1668) et cultiva une inspiration aimable et galante qui convenait aux fêtes royales, avec *La Princesse d'Élide* (1664) et *Mélicerte* (1666), mais, surtout, il s'épanouit dans la poésie en demi-teinte qui colorait *Le Sicilien* (1667) et *Amphitryon* (1668), d'après Plaute. Autre sujet tiré du même auteur latin, *L'Avare* (1668) était charbonné de ces teintes plus sombres qui, du *Misanthrope* au *Malade imaginaire* (1673) en passant par *George Dandin*, manifestaient la présence persistante d'une coloration plus âpre dans la palette de Molière.

La plupart des œuvres composées entre 1665 et 1668 se ressentirent du combat sourdement mené par Molière à l'époque de ses 45 ans. Médecins présentés en imposteurs cyniques dans *L'Amour médecin*, grand seigneur couvrant ses frasques du masque de la dévotion dans *Dom Juan*, ancienne coquette virant à la prude dans *Le Misanthrope*, valet privé de son identité par un sosie qui lui emprunte ses traits pour s'en faire un masque dans *Amphitryon*, pères tyranniques contraignant leur famille à un ascétisme outré, soit par rigueur dévote dans *Le Tartuffe*, soit par avarice dans *L'Avare*, épouse rusée qui fait retomber son propre dévergondage sur son mari condamné par le tribunal familial dans *George Dandin* : toutes ces œuvres dénoncent l'aveuglement et l'égarement fomentés et exploités en sous-main par les hypocrites. Durant cette même période, Molière poursuivait Racine de sa rancune : en mars 1667, il avait obtenu de Corneille la création d'*Attila* par sa troupe du Palais-Royal, aux dépens des comédiens de l'Hôtel de Bourgogne qui, en représailles et avec l'aide de Racine, lui firent perdre la Du Parc ; en mai 1668, il créa *La Folle Querelle d'Andromaque* de Subligny, directement dirigée contre Racine.

En février 1669, Molière perdit son père, mort dans la pauvreté, malgré l'aide matérielle qu'il lui avait apportée. Quant à ses relations conjugales, elles battaient de l'aile. Seule satisfaction, ce même mois, une relative éclipse de l'influence du parti dévot se traduisit par l'autorisation du *Tartuffe* dans sa version définitive.

#### L'imagination au pouvoir

La période qui succéda à l'autorisation du *Tartuffe* accomplit la synthèse entre les trois inspirations majeures — farcesque, galante et

morale — qui avaient, jusqu'alors, présidé à l'écriture de Molière. Et c'est sous le signe de l'imagination que s'opéra cette association : imagination mystificatrice et joyeuse des fourbes, Sbrigani dans *Monsieur de Pourceaugnac* (1669) et Scapin dans *Les Fourberies de Scapin* (1671) ; fantaisie exotique des comédies-ballets à grand spectacle, avec une Grèce de convention pour *Les Amants magnifiques* (1670) ou *Psyché* (1671), et une Turquie imaginaire dans *Le Bourgeois gentilhomme* (1670). Mais aussi, et à l'inverse, délire d'une imagination trompeuse, celui du bourgeois qui se prend à son jeu de grand seigneur, également dans *Le Bourgeois gentilhomme*, de la provinciale qui se croit grande dame dans le ton parisien, avec *La Comtesse d'Escarbagnas* (1671), des femmes « possédées » par le démon du savoir dans *Les Femmes savantes* (1672) — l'un des rares succès, avec *Le Bourgeois*, de ces ultimes années — et, sommet de l'égarement, délire du bien-portant qui se croit malade, avec *Le Malade imaginaire* (1673).

On mettra en revanche au compte de la face « positive » de l'imagination la fécondité créatrice de Molière et Lully — les « deux Bap-tiste » —, qui en trois ans (1669 à 1672) montèrent 5 comédies-ballets dont le texte, écrit et joué par le poète, était entrecoupé de divertissements chantés et dansés, conçus par le musicien. Mais, pour la 6<sup>e</sup> et dernière, *Le Malade imaginaire*, Charpentier remplaça Lully. En effet, après le triomphe de *Psyché*, fruit d'une collaboration étroite entre plusieurs artistes, qui privait Molière d'une partie de son invention et convenait peu, finalement, à son génie du ridicule, l'alliance entre lui et Lully se défit. En 1672, l'habile intrigant italien obtint, au profit de son Académie royale, un privilège exclusif pour les spectacles à ballet et à musique, ce qui, après coup, rendait inutiles les coûteux aménagements que Molière avait fait réaliser sur son théâtre du Palais-Royal pour des pièces à machine. Lully passa alors à ce qui devint, dès 1673, l'opéra à la française, mais, du fait que, dans ce genre nouveau, le texte dramatique lui-même était chanté, ce passage signifiait la fin de la comédie telle que Molière savait et pouvait la pratiquer : le combat d'avant-garde que celui-ci avait mené avec la comédie-ballet à partir de 1661 devint, une dizaine d'années plus tard, bataille d'arrière-garde et lutte sans avenir, en dépit des efforts du dramaturge pour insérer tant bien que mal les divertissements musicaux et chorégraphiques dans la trame comique de ses dernières œuvres. Les deux réus-

tes majeures du genre demeurent, après les poursuites et farandoles bouffonnes de *Monsieur de Pourceaugnac*, la turquerie du *Bourgeois gentilhomme* et l'intronisation d'Argan en médecin dans *Le Malade imaginaire*.

Sur le plan personnel et professionnel, les trois dernières années de la vie de Molière ne furent pas sans nuage. Certes, il reprit la vie conjugale avec Armande en 1671-1672, mais, en février 1672 — à peine un mois après qu'il eut fêté ses 50 ans —, mourut sa vieille amie Madeleine Béjart, et, huit mois plus tard — après seulement quinze jours d'existence —, son 3<sup>e</sup> enfant, Pierre. De plus, en 1672, Lully fut soutenu par Louis XIV dans son différend avec le dramaturge. Molière mourut, exemplairement, lors de la 4<sup>e</sup> représentation du *Malade imaginaire* : pris de convulsions en scène, il fut transporté chez lui, rue de Richelieu, où il succomba à une hémorragie. N'ayant pu abjurer sa profession de comédien — frappée d'excommunication —, il dut à l'opiniâtreté de sa veuve et à l'intervention du roi auprès de l'archevêque de Paris de pouvoir être enterré religieusement, mais il le fut clandestinement et sans avoir pu, malgré son désir, recevoir les derniers sacrements.

Un mois après la mort de Molière, le roi accorda à Lully la salle du Palais-Royal pour y installer l'Opéra. La Grange et Armande déplacèrent rue Guénégaud la troupe de Molière — qui absorba celle du Marais. Sept ans plus tard, Louis XIV rassembla en une seule troupe les comédiens de la rue Guénégaud et ceux de l'Hôtel de Bourgogne, donnant ainsi naissance, en 1680, à la Comédie-Française, victoire posthume de Molière.

#### LITTÉRAIRE

Tout comme Corneille — abondamment — et Racine — rarement —, Molière prit soin d'exposer ses principes dramaturgiques, mais, à l'inverse de ses illustres aînés et cadet, il le fit moins dans des textes théoriques — même s'il rédigea plusieurs *Préfaces* : aux *Précieuses ridicules*, à *L'École des femmes*, au *Tartuffe*, notamment — que dans ses pièces. Telle est en effet l'originalité de Molière : son esthétique théorique — qu'il exposa et illustra tout à la fois dans *La Critique de « L'École des femmes »* et dans *L'Impromptu de Versailles* — est surtout pratique. Ses convictions dramaturgiques se résument à quelques principes, fermement défendus. À commencer par le mépris des règles : « 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 » (*La Critique*, sc. 6). La seule règle que respecte Molière est celle du plaisir des spectateurs : « 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 » (*ibid.*). En outre, conformément à sa volonté de hisser « les pièces comiques » au niveau de dignité des « poèmes sérieux », Molière récuse la prétendue infériorité des unes par rapport aux autres : « 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 » (*ibid.*). Au point même de soutenir, à l'inverse des opinions les plus répandues, « qu'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 » (*ibid.*). Difficulté accrue, selon lui, lorsque « les honnêtes gens » en question s'incarnent dans le souverain 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*, sc. 1). Il s'agit donc de ne retenir, comme critère de réussite, que le plaisir — fût-il viscéral plutôt qu'intellectuel — du public : « 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*, sc. 6). À tous les doctes obsédés par les règles et méprisants la comédie, Molière répond, 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 » (*ibid.*).

D'autre part, la métamorphose du malade imaginaire en médecin imaginaire accompli, au dénouement de la dernière comédie

de Molière, la fusion entre les deux modalités du délire d'imagination dont sa dramaturgie aura si souvent mis en évidence le ridicule aveuglement par les formes les plus variées du rire. Cette ultime unification résume la démarche dramatique de Molière : avant lui, le poète comique se croyait obligé de choisir entre l'imitation élégante du réel qui instruit et plaît, et sa déformation caricaturale qui amuse — de choisir donc entre la comédie galante et la farce hilarante. Molière fusionna ces deux aspirations et inspirations : partant du principe que les comportements humains étaient naturellement extravagants et aberrants, c'est dans la réalité même qu'il puisa sa matière naturellement déformée et caricaturale ; il ne lui resta plus qu'à la mettre en valeur par la transposition à laquelle pourvoyait l'écriture scénique. Le ridicule dès lors n'est plus surajouté artificiellement par la comédie aux défauts innés des hommes : il jaillit comme une évidence du spectacle de leurs conduites spontanément dérisoires.

Une telle esthétique supposait d'éminentes aptitudes à l'observation, à l'écriture et à l'incarnation dramatiques, qui se manifestèrent dans ces qualités décisives du génie de Molière : une intuition supérieure de l'essentiel, dont la comédie tire sa simplicité expressive, sa justesse de ton et sa profondeur d'analyse ; et un sens inné de la synthèse entre des sources littéraires, des influences esthétiques et des intuitions morales diverses, entre des sujets, des thèmes et des registres variés, des formes et des styles différents, qui font de cette œuvre un ensemble à la fois cohérent et diversifié, vivant et actuel.

#### THÉORIE

Comme Dante ou Goethe, Molière incarne le génie d'une langue et d'une culture nationales ; mais, comme Cervantès ou Chaplin, le pacte qu'il conclut avec le rire fait aussi de lui l'un des auteurs les plus universels parmi les écrivains français ; et, comme celui de Shakespeare, son nom constitue une référence absolue en matière de théâtre. Cette triple réussite, Molière la doit à son triple génie de moraliste, de poète et de comédien. Observateur pénétrant des caractères et des mœurs de son temps, il sut en dégager une image acerbe ou attendrie, joyeuse ou railleuse, de l'homme, et la rapporter aux principes d'une éthique universelle. Poète essentiellement comique, il projeta la matière de ses observations dans la trame d'une action dramatique

efficace et variée, servie par une écriture dense et nerveuse, qui à la fois « tombait » juste et emportait le propos dans une dynamique allègre. Enfin, comédien de vocation, il inventa le type éternel de Sganarelle, auquel il s'identifia sans y limiter pourtant son génie : l'éventail de son art scénique allait de l'allégresse insolente d'un Scapin à la véhémence amère d'un Alceste.

## Une langue souverainement diverse

« La langue de Molière » est une périphrase courante pour désigner le français — comme « la langue de Shakespeare » pour l'anglais. La concilier avec des critiques célèbres, comme celle de La Bruyère — « Il n'a manqué à Molière que d'éviter le jargon et le barbarisme, et d'écrire purement » (*Des ouvrages de l'esprit*, 38, in *Les Caractères*) —, amène à souligner la perplexité de l'auteur des *Caractères* devant une œuvre où, en vers comme en prose, de multiples parlers mobilisent les variétés sociales, régionales, culturelles et techniques de la langue du temps, pour faire entendre, de manière plus conventionnelle que réaliste — ce qui n'est pas contradictoire avec la finesse de l'analyse des caractères —, les types de personnages les plus divers. Une précieuse, telle Madelon :

« Vite, voiturez-nous ici les commodités de la conversation. »

(*Les Précieuses ridicules*, sc. 9)

Un « maître de philosophie » qui, non content de révéler à M. Jourdain qu'« il y a plus de quarante ans, [qu'il dit] de la prose, sans [qu'il] en [sût] rien », lui confirme que la meilleure façon de tourner son compliment à sa « belle marquise » est celle qu'il avait lui-même trouvée « tout du premier coup », sans aucun maître : « On les peut mettre premièrement comme vous avez dit : Belle Marquise, vos beaux yeux me font mourir d'amour. Ou bien : D'amour mourir me font, belle Marquise, vos beaux yeux. Ou bien : Mourir vos beaux yeux, belle Marquise, d'amour me font. Ou bien : Me font vos yeux beaux mourir, belle Marquise, d'amour » (*Le Bourgeois gentilhomme*, II, 4).

Un exempt, comme celui qui met un terme aux agissements de Tartuffe :

Remettez-vous, monsieur, d'une alarme si chaude.

Nous vivons sous un prince ennemi de la fraude,

Un prince dont les yeux se font jour dans les cœurs,

Et que ne peut tromper tout l'art des imposteurs.

(*Le Tartuffe*, V, 7, vv. 1905 à 1908)

Une ingénue, telle Agnès au retour du sourcilieux Arnolphe :

ARNOLPHE

La promenade est belle.

AGNÈS

Fort belle.

ARNOLPHE

Le beau jour !

AGNÈS

Fort beau.

ARNOLPHE

Quelle nouvelle ?

AGNÈS

Le petit chat est mort.

ARNOLPHE

C'est dommage ; mais quoi !

Nous sommes tous mortels, et chacun est pour soi.

(*L'École des femmes*, II, 5, vv. 459 à 462).

Un médecin, tel Monsieur Diafoirus :

« À vous en parler franchement, notre métier auprès des grands ne m'a jamais paru agréable ; et j'ai toujours trouvé qu'il valait mieux pour nous autres demeurer au public. Le public est commode : vous n'avez à répondre de vos actions à personne ; et, pourvu que l'on suive le courant des règles de l'art, on ne se met point en peine de tout ce qui peut arriver ; mais ce qu'il y a de fâcheux auprès des grands, c'est que, quand ils viennent à être malades, ils veulent absolument que leurs médecins les guérissent. »

(*Le Malade imaginaire*, II, 5)

Des paysans, comme Pierrot et Charlotte :

« CHARLOTTE. Nostre-Dinse, Piarrot, tu t'es trouvé là bien à point.

PIERROT. Parquienne ! il ne s'en est pas fallu l'épaisseur d'une éplique qu'ils ne se sayant nayés tous deux.

CHARLOTTE. C'est donc le coup de vent da matin qui les avait renvarsés dans la mar ?

PIERROT. Aga, guien, Charlotte, je m'en vas te conter tout fin drait comme cela est

venu ; car, comme dit l'autre, je les ai le premier avisés, avisés le premier je les ai. »

(Dom Juan, II, 1)

En outre, le caractère spontanément chorégraphique et musical de l'écriture et de la composition dramatiques, sensible dès les premières œuvres — en quoi Scapin est encore, quinze ans après *L'Étourdi*, le frère jumeau du Mascarille —, contribua beaucoup à cette fusion inattendue du ridicule dru de la comédie morale et des fantaisies galantes ou délirantes de la comédie-ballet. Mais les dernières créations de Molière furent surtout marquées par l'accroissement et l'approfondissement de ses personnages d'« imaginaires », ces fous mus par la seule impulsion délirante de leur imagination obsédée par une idée fixe ou éblouie par une vaine chimère : ainsi, Jourdain, M<sup>me</sup> d'Escarbagnas, Philaminte, Bélise, Argan, qui succèdent à Sganarelle, Arnolphe, Alceste, Harpagon, et tant d'autres, les « obsessionnels » d'un côté, les « extravagants » de l'autre, ceux-ci égarés par une chimère qui peint le monde aux couleurs euphoriques de leurs égarements puérils, ceux-là absorbés par une marotte qui les ferme à toute autre considération et abolit toute autre réalité. Chez quelques-uns s'associent ces deux formes de folie : ainsi Argan, en proie à la peur obsessionnelle d'une maladie qu'il prétend faire soigner par une médecine à laquelle il prête un pouvoir chimérique. La langue de Molière, dans sa liberté syntaxique et ses archaïsmes, appartient plutôt à la 1<sup>re</sup> moitié du xvii<sup>e</sup> siècle : « Molière parle *Vaugelas*, mais il ne parle pas *Bouhours* » (Fournier). Elle révèle une distanciation à l'égard des phénomènes de la langue — phonétique, grammairiale (ainsi des variations sur « *belle Marquise* », dans *Le Bourgeois gentilhomme*), lexicale — comme des manifestations du langage — actes langagiers, signes sociaux, discours sur le corps ou même silences, tels ceux d'Alceste dans la scène des portraits (*Le Misanthrope*, II, 4).

## Une gloire ininterrompue

Après la mort de Molière, son œuvre, soutenue et portée au sein de la Comédie-Française par sa troupe, ne connut pas de purgatoire, malgré les foudres des rigoristes qui, tel Bossuet (*Maximes et Réflexions sur la Comédie*, 1694), l'eussent bien volontiers vouée à l'enfer. Parangon de l'écriture comique, et même plus

largement dramatique, Molière fut prisé tout autant au siècle des Lumières qu'il l'avait été sous Louis XIV : Jean-Baptiste Rousseau (1731) se fit un honneur de redécouvrir et de révéler au public *La Jalouse* du Barboüillé et *Le Médecin volant*, farces de jeunesse alors perdues, Jean-Jacques Rousseau se passionna pour le personnage d'Alceste (*Lettre à d'Alembert sur les spectacles*, 1758), Voltaire préfaça chaque comédie en vue d'une édition des *Œuvres complètes* (1765).

Les romantiques ne furent pas en reste d'admiration : dans le grand débat esthétique qui leur fit opposer Racine et Shakespeare, c'est du côté de ce dernier qu'ils placèrent Molière, le désignant comme poète éminemment dramatique (Hugo, *Préface de Cromwell*, 1828) et douloureusement, sombremenent humain (Musset, *Une soirée perdue*, 1840). La 2<sup>e</sup> moitié du xix<sup>e</sup> siècle préféra « embourgeoiser » Molière, sans renoncer toutefois à l'assombrir. Brunetière (« Philosophie de Molière », in *Études critiques*, 1880) le vit réaliste, naturaliste même, et le mouvement réuni autour de la revue *Le Moliériste* (1879 à 1889) animée par Georges Monval traqua les traits biographiques, les sources et les parentés morales et esthétiques, pour restaurer une image pointilliste de l'homme autant que de l'œuvre et de l'œuvre à travers l'homme. La grande édition des *Œuvres complètes*, procurée par Despois et Mesnard (1873 à 1900), fixa alors définitivement la leçon des textes et résuma les acquis critiques sur leur auteur.

Au xx<sup>e</sup> siècle, les approches se diversifièrent : si Lanson (« Molière et la farce », in *Revue de Paris*, 1<sup>er</sup> mai 1901) interpréta Molière en héritier des farceurs, et Baupal (*Molière, auteur précieux*, 1924), en celui des précieux, Bénichou (*Morales du grand siècle*, 1948) le sentit volontiers aristocrate et galant, Adam (*Histoire de la littérature française au xvii<sup>e</sup> siècle*, 1952), humaniste et même rationaliste, alors que Bray (*Molière, homme de théâtre*, 1954) devina avant tout chez lui le pur homme de théâtre. C'est d'ailleurs un homme de théâtre, Jovet, qui révolutionna, à la même époque, l'interprétation de Molière : il mit en lumière la profondeur d'âme et la gravité de pensée du poète comique à partir du mystère qui enveloppa ses interprétations d'Arnolphe (1936), Dom Juan (1948) et Tartuffe (1950). Moore inclut Molière dans le courant anglo-saxon du *criticism* (*Molière, a New Criticism*, 1949), alors que Mauron offrit une interprétation psychocritique à ces caractères obscures (*Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, 1962).

De nos jours, les recherches portent sur les problèmes de dramaturgie (structures dramatiques, typologie, techniques comiques, art du dialogue), sur les questions d'histoire littéraire et sociale (préciosité et galanterie, satire des mœurs bourgeoises, littéraires ou provinciales), et sur la portée de l'œuvre de Molière (existentialisme, naturalisme, épicurisme, libertinage) — notamment sur la discontinuité ou, au contraire, la cohérence esthétique et éthique de sa démarche. Les metteurs en scène modernes ont soumis les comédies — particulièrement *Dom Juan* — à des approches décapantes, et les interprètes de la musique baroque ont tenté de rétablir l'authenticité des comédies-ballets trop souvent amputées de leurs ballets (Christie-Villégier, 1990).

Molière reste l'auteur le plus populaire de notre théâtre, non seulement à la Comédie-Française — baptisée aussi « *Maison de Molière* » —, où ses œuvres sont les plus nombreuses au répertoire et les plus souvent jouées, mais dans tous les établissements scolaires, où il est l'auteur le plus étudié au col-

## ŒUVRES

### L'Avare

Comédie en 5 actes — comportant respectivement 5, 5, 9, 7 et 6 scènes — et en prose, créée au Palais-Royal, le 9 septembre 1668, et publiée chez Jean Ribou, le 18 février 1669.

Cléante et Élise, les deux enfants de l'avare Harpagon, craignent chacun pour leurs amours respectifs. La laderie de leur père fait obstacle à leurs projets de mariage : « Donner est un mot pour qui il a tant d'aversion, dit ainsi de lui La Flèche, le valet de Cléante, qu'il ne dit jamais : Je vous donne, mais : Je vous prête le bon jour » (II, 4). Pour la fréquenter, Valère, le galant d'Élise, a dû s'engager *incognito* comme intendant d'Harpagon, et Cléante n'a pas le sou pour tirer de son dénuement la jeune Mariane, qu'il aime. Pis encore : Harpagon a l'intention de marier ses deux enfants à de riches vieillards et d'épouser lui-même Mariane. La rivalité entre le père et le fils éclate finalement au grand jour, mais tout bascule au moment où Harpagon découvre le vol d'une cassette contenant une importante somme d'argent. La recherche du coupable lui fait découvrir la liaison d'Élise et de Valère, lequel est accusé du vol par Maître Jacques, le cuisinier factotum d'Harpagon. L'arrivée d'Anselme, le vieillard promis à Élise, dénoue la situation : il se révèle être le père de Valère et de Mariane ; il

lège puis au lycée — raison pour laquelle il arrive aussi très largement en tête des ventes de collections de classiques scolaires. À cet égard, les programmes officiels sont ainsi faits que ce sont paradoxalement les dernières pièces — de *L'Avare* au *Malade imaginaire*, en passant par *Le Bourgeois gentilhomme*, *Scapin* et *Les Femmes savantes* — qui sont découvertes en premier par les collégiens, alors que la lecture des pièces antérieures — *Le Tartuffe*, *Dom Juan*, *Le Misanthrope* — est réservée aux lycéens : habitudes académiques inversant la chronologie et qui ne facilitent guère la perception d'une évolution dans la création dramaturgique.

La popularité de Molière s'est en outre mesurée au succès retentissant du film d'Ariane Mnouchkine, *Molière, ou la Vie d'un homme* (1978), avec Philippe Caubère dans le rôle-titre, hommage biographique de 4 heures, boudé par la critique mais acclamé par le public. Enfin, c'est tout naturellement l'auteur de *Scapin* que les professionnels français du théâtre ont choisi pour baptiser leur cérémonie annuelle, *La Nuit des Molières*.

n'y a donc plus d'obstacles aux mariages. En échange de Mariane, Cléante rend à Harpagon la cassette que son valet, La Flèche, avait volée.

Lazzi, quiproquos, duos d'amoureux d'inspiration italienne se mêlent à des scènes de mœurs — pratique de l'usure, manigances de Frosine, « femme à bonnes fortunes » — et à des plaisanteries tirées du vieux fonds satirique sur l'avarice, le tout dans un décor d'intérieur et un cadre familial bourgeois. Le schéma habituel de la comédie latine et italienne — dont dérive *L'Avare*, librement adapté de l'*Aulularia* de Plaute — est déséquilibré au profit du rôle d'Harpagon — tenu à l'origine par Molière —, rôle amplifié jusqu'à en devenir écrasant : ses répliques « spontanées », le bon sens qu'il oppose aux économies — aux « non-dépenses » ! — dont Frosine crédite Mariane, et la scène de la cassette (IV, 7) sont demeurés célèbres.

Si la pièce fut un échec auprès des premiers spectateurs quelque peu déroutés par ces ambivalences esthétiques et par l'utilisation de la prose — fait inhabituel pour une pièce en 5 actes de l'époque —, *L'Avare* a été rapidement considéré comme l'archétype de la comédie moliéresque. Balzac s'y référa en écrivant *Eugénie Grandet*. La pièce a inspiré nombre de metteurs en scène, et Louis de Funès, en 1980, dans un film

— plus commercial que digne de Molière — de Jean Girault, a popularisé un Harpagon caricatural.

### Le Bourgeois gentilhomme

Comédie-ballet en 5 actes — comportant respectivement 2, 5, 16, 5 et 6 scènes — et en prose — hormis les diverses entrées de ballet, en vers —, sur une musique de Lully, créée à Chambord, le 14 octobre 1670, et publiée chez Le Monnier, le 18 mars 1671.

Monsieur Jourdain, marchand de drap, a des « visions de noblesse et de galanterie ». Ainsi que le dit son maître de danse dès la toute première scène : « C'est un homme, à la vérité, dont les lumières sont petites, qui parle à tort et à travers de toutes choses et n'applaudit qu'à contresens ; mais son argent redresse les jugements de son esprit. Il a du discernement dans sa bourse » (I, 1). Il prend à domicile des leçons de musique, de danse, d'escrime, de philosophie, avec une égale maladresse, sanctionnée par les quolibets de sa femme et de sa servante Nicole. C'est à l'occasion de ces leçons qu'il apprend — en une scène célèbre — l'existence d'une distinction entre vers et prose : « Quoi ! quand je dis : "Nicole, apportez-moi mes pantoufles, et me donnez mon bonnet de nuit", c'est de la prose ? LE MAÎTRE DE PHILOSOPHIE. "Oui, monsieur" » (II, 4).

Ses aspirations à la noblesse lui font souhaiter un genre de qualité ; il refuse ainsi, de façon grotesque, l'honorable Cléonte, amoureux de sa fille Lucile : « MONSIEUR JOURDAIN. Touchez là, Monsieur, vous n'aurez pas ma fille. CLÉONTE. Comment ? MONSIEUR JOURDAIN. Vous n'êtes point gentilhomme, vous n'aurez pas ma fille. MADAME JOURDAIN. Que voulez-vous dire avec votre gentilhomme ? Est-ce que nous sommes, nous autres, de la côte de Saint-Louis ? MONSIEUR JOURDAIN. Taisez-vous, ma femme : je vous vois venir. MADAME JOURDAIN. Descendons-nous tous deux que de bonne bourgeoisie ? MONSIEUR JOURDAIN. Voilà pas le coup de langue ? MADAME JOURDAIN. Et votre père n'était-il pas marchand aussi bien que le mien ? MONSIEUR JOURDAIN. Peste soit de la femme ! » (III, 12). Mais Covielle, le valet de Cléonte, invente un stratagème : il fait passer son maître pour le fils du Grand Turc venu demander Lucile en mariage et désireux d'anoblir son père en « mamamouchi », au cours d'une grande cérémonie. Dans l'euphorie de sa nouvelle dignité, Monsieur Jourdain accorde sa fille au prétendu fils du Grand Turc.

Seule pièce intitulée par Molière « comédie-ballet », *Le Bourgeois gentilhomme* représente un point d'équilibre entre les exigences du divertissement de Cour (musique, ballet) et celles du théâtre traditionnel. C'est l'œuvre collective d'un

homme de théâtre (Molière), d'un musicien (Lully) et d'un chorégraphe (non identifié). Des passages chantés et dansés y alternent avec des séquences de théâtre parlé. L'intégration de ces éléments se fait par le procédé du spectacle dans le spectacle : leçons de musique ou d'escrime et démonstrations, ballets ou musique offerts en cadeau, cérémonies d'habillement ou d'anoblissement. Dans la tradition de mascarade des ballets de Cour, la pièce développe un comique d'inspiration bouffonne et euphorique.

Le spectacle, accompagné d'un livret, comme l'opéra et les ballets de Cour, fut créé pour le divertissement de Louis XIV, avant que Molière ne le reprît et ne l'exploitât dans son théâtre parisien du Palais-Royal. La volonté royale avait d'ailleurs donné l'argument du spectacle : une turquerie, sujet d'actualité après la visite de l'ambassadeur turc à Paris, en 1669.

En raison de son vif succès, la pièce devint rapidement l'une des œuvres clés du répertoire moliéresque auprès de la Cour et du public parisien. Pour Molière même, elle servit de modèle de référence, à l'occasion du *Malade imaginaire*, au moment où, à la suite de sa rupture avec Lully, il dut retrouver une nouvelle forme d'intégration de la musique et de la danse.

### Dom Juan ou le Festin de pierre

Comédie en 5 actes — comportant respectivement 3, 5, 5, 8 et 6 scènes — et en prose, créée au Palais-Royal, le 15 février 1665, et publiée posthume, dans les *Œuvres de Monsieur Molière revues, corrigées et augmentées*, par les éditeurs Thierry, Barbin et Trabouillet, le 31 octobre 1682.

Dom Juan, « grand seigneur méchant homme », selon son valet Sganarelle (I, 1), contracte mariage sur mariage pour parvenir à ses fins amoureuses. Se sentant « un cœur à aimer toute la terre », il affirme sans ambages : « Les inclinations naissantes, après tout, ont des charmes inexplicables, et tout le plaisir de l'amour est dans le changement » (I, 2). Et son valet le qualifie d'« époux du genre humain » (II, 4). À cette profanation du sacrement du mariage, s'ajoutent des convictions rationalistes et athées à peine voilées — « Je crois que deux et deux sont quatre, Sganarelle, et que quatre et quatre sont huit » (III, 1) — et divers méfaits — dont la tentative de forcer un mendiant à jurer en échange d'une aumône, et l'éviction de son créancier, Monsieur Dimanche (IV, 3). Rien ne retient Dom Juan, ni les remontrances pusillanimes et équivoques de son valet Sganarelle, ni les objurgations d'Elvire (I, 2 et IV, 5), qu'il vient d'arracher au couvent, puis d'abandonner, ni même les menaces de mort proférées par les fr-

res d'Elvire (IV, 3-4 et V, 3), nobles espagnols pointilleux sur l'honneur, ni enfin les solennelles admonestations de son père : « De quel œil, à votre avis, pensez-vous que je puisse voir cet amas d'actions indignes, dont on a peine, aux yeux du monde, d'adoucir le mauvais visage ; cette suite continuelle de méchantes affaires, qui nous réduisent à toute heure à laisser les bontés du souverain, et qui ont épuisé auprès de lui le mérite de mes services et le crédit de mes amis ? Ah ! quelle bassesse est la vôtre ! Ne rougissez-vous point de mériter si peu votre naissance ? Êtes-vous en droit, dites-moi, d'en tirer quelque vanité ? et qu'avez-vous fait dans le monde pour être gentilhomme ? Croyez-vous qu'il suffise d'en porter le nom et les armes, et que ce nous soit une gloire d'être sorti d'un sang noble, lorsque nous vivons en infâmes ? Non, la naissance n'est rien où la vertu n'est pas » (IV, 4). Le ciel même lui donne un premier avertissement par le miracle d'une « statue mouvante et parlante », monument funéraire du Commandeur, une de ses victimes. Dom Juan, par provocation, invite la statue à souper et ne s'émeut guère lorsque celle-ci, à son tour, vient lui rendre l'invitation. Le point de non-retour est atteint, quand Dom Juan, pour échapper définitivement aux poursuites et réprimandes, recourt au subterfuge d'une conversion religieuse feinte : « [...] si j'ai dit que je voulais corriger ma conduite, et me jeter dans un train de vie exemplaire, c'est un dessein que j'ai formé par pure politique, un stratagème utile, une grimace nécessaire où je veux me contraindre pour ménager un père dont j'ai besoin et me mettre à couvert, du côté des hommes, de cent fâcheuses aventures qui pourraient m'arriver. [...] // Il n'y a plus de honte maintenant à cela, l'hypocrisie est un vice à la mode, et tous les vices à la mode passent pour vertus. Le personnage d'homme de bien est le meilleur de tous les personnages qu'on puisse jouer aujourd'hui, et la profession d'hypocrite à de merveilleux avantages » (V, 2). Le ciel, lassé, fait surgir sur son chemin la statue, qui le précipite en enfer. Sganarelle reste seul à réclamer pitoyablement ses gages.

La pièce reprend le thème de la comédie *Le Trompeur de Séville* (1624) de l'Espagnol Tirso de Molina, adapté à la scène française par Dori-mond, avec *Le Festin de pierre* ou *l'Athée foudroyé* (1658), puis par Villiers, dans *Le Festin de pierre* ou *le Fils criminel* (1659) — l'une et l'autre, des tragicomédies. Si la signification « idéologique » de la pièce est, aujourd'hui encore, jugée ambiguë — à l'image d'un dénouement tragique concluant pourtant une « comédie » —, nombre de contemporains de Molière avaient déjà voulu y déceler une attaque contre l'Église et la religion, dans le prolongement du *Tartuffe* interdit.

*Dom Juan* se singularise, en outre, par une dramaturgie inhabituelle à l'époque, faisant se juxtaposer lazzi, scènes de tragicomédie, pastorale burlesque, batelage, scènes de mœurs, en unités souvent autonomes. Par son décor somptueux et ses changements à vue, *Dom Juan* n'est pas sans parenté avec le genre de la pièce à machines.

Après un succès de 5 semaines, *Dom Juan* fut étouffé avant même la parution des premiers pamphlets qui attaquèrent l'athéisme de la pièce : elle ne fut pas reprise après le relâche de Pâques et ne fut connue, jusqu'en 1841, que par la mise en vers édulcorée de Thomas Corneille, *Le Festin de pierre*. Molière — qui tenait le rôle de Sganarelle — renonça à sa publication de son vivant. Le texte même dont nous disposons est un recoupement de différentes versions tronquées.

Cette aura de mystère et de malédiction, jointe à la vitalité du mythe de Dom Juan — illustrée notamment par l'opéra *Don Giovanni* (1787) de Da Ponte et Mozart —, activa le regain d'intérêt de notre siècle pour cette pièce. *Dom Juan*, réhabilité, est, en effet, devenu l'une des pièces de Molière les plus connues et les plus appréciées du grand public et de la critique, avec une nette préférence pour une lecture tragique de l'œuvre : dans la plupart des interprétations de cette « comédie », Dom Juan n'est jamais ridicule, malgré ses piteuses « victoires », dues au mensonge ou à la force — symboliquement, sa plus cuisante défaite lui est infligée par le pauvre qui, pour toute richesse, n'a que sa conscience et qui, malgré sa misère, « aime mieux mourir de faim » que de jurer en échange de louis d'or proposé par Dom Juan. Marcel Bluwal en proposa, en 1965, une adaptation télévisuelle mémorable, avec Michel Piccoli et Pierre Brasseur, et Jacques Weber en a tiré, en 1998, un film controversé — dont il tenait le rôle-titre.

### L'École des femmes

Comédie en 5 actes — comportant respectivement 4, 5, 5, 9 et 9 scènes — et en vers (1 779, dont 1 737 alexandrins), créée au Palais-Royal, le 26 décembre 1662, et publiée chez De Luynes, le 17 mars 1663.

Amolphe se vante d'être à l'abri du cocuage ; de fait, se croyant plus malin que ses concitoyens, il se propose d'épouser une jeune fille qu'il a fait élever, dès l'âge de 4 ans, dans l'absence de toute instruction : *Dans un petit couvent, loin de toute pratique, / Je la fis élever selon ma politique, / C'est-à-dire ordonnant quels soins on emploierait / Pour la rendre idiote autant qu'il se pourrait* (I, 1, vv. 135 à 139). Mais, la précaution se révèle inutile. Le jeune galant Horace lui confie avoir séduit une certaine Agnès,

innocente pupille sous la coupe d'un barbon, Monsieur de La Souche. Arnolphe, qui a reconnu son deuxième nom, s'efforce en vain de mettre un terme à la relation des deux jeunes gens. À chaque tentative, Horace vient étourdiment lui révéler la parade que les amoureux ont trouvée aux manœuvres du barbon. Devenue lucide et rusée à l'école de l'amour, Agnès finit par s'évader, mais, par un quiproquo malheureux, retombe dans les mains d'Arnolphe. Le triomphe de ce dernier est cependant de courte durée, car le père disparu d'Agnès est de retour : il était à sa recherche pour lui faire épouser précisément Horace.

Par son titre, *L'École des femmes* fait écho à *L'École des maris*, petite pièce en 3 actes que Molière avait créée la saison précédente. Le point de départ en est également le thème de « la précaution inutile » — un barbon, qui renferme sa femme pour éviter le cocuage, obtient l'effet inverse —, mais, cette fois, directement inspiré d'une nouvelle du même nom de Scarron. Ce thème lui-même n'est probablement pas sans lien avec la vie de Molière qui, dix mois seulement avant *L'École des femmes*, avait épousé Armande Béjart, de vingt et un ans sa cadette, et qui ne tarda pas à se révéler volage. La pièce évoque en outre, de manière encore plus provocante, un problème de société : l'éducation des femmes, leur droit au savoir et la légitimité de l'amour féminin extraconjugal.

Innovant par rapport à l'usage français de l'époque, Molière choisit de placer au centre de son intrigue le personnage du barbon ridicule et de recourir abondamment à un comique de grimaces, de gestes et de *lazzi*, à une grivoiserie fondée sur des équivoques obscènes, ainsi qu'à des parodies de la grandiloquence tragique : *Le mariage, Agnès, n'est pas un badinage ; / À d'austères devoirs le rang de femme engage ; / [...] / Votre sexe n'est là que pour la dépendance : / Du côté de la barbe est la toute puissance. / Bien qu'on soit deux moitiés de la société, / Ces deux moitiés pourtant n'ont point d'égalité : / L'une est moitié suprême, et l'autre subalterne ; / L'une en tout est soumise à l'autre qui gouverne* (III, 2, vv. 695-696 et 699 à 704).

Auteurs et comédiens jaloux du succès de la pièce, et dévots offusqués lancèrent contre *L'École des femmes* une « querelle » qui plaça Molière au centre de la vie théâtrale parisienne. Il répondit à ses détracteurs par deux ripostes théâtrales cinglantes : *La Critique de « L'École des femmes »* (1663) et *L'Impromptu de Versailles* (1663). *L'École des femmes*, premier chef-d'œuvre du dramaturge, reste aujourd'hui l'une de ses pièces les plus jouées et étudiées.

### Les Fourberies de Scapin

Comédie en 3 actes — comportant respectivement 5, 8 et 13 scènes — et en prose, créée au Palais-Royal, le 24 mai 1671, et publiée chez Le Monnier, le 18 août 1671.

Scapin est un valet fourbe, jamais à court d'expédients : « À vous dire la vérité, il y a peu de choses qui me soient impossibles, quand je m'en veux mêler. J'ai sans doute reçu du ciel un génie assez beau pour toutes les fabriques de ces gentillesses d'esprit, de ces galanteries ingénieuses, à qui le vulgaire ignorant donne le nom de fourberies ; et je puis dire, sans vanité, qu'on n'a guère vu d'homme qui fût plus habile ouvrier de ressorts et d'intrigues, qui ait acquis plus de gloire que moi dans ce noble métier » (I, 2). Il doit parer à la situation désespérée de son jeune maître, Léandre, et de l'ami de celui-ci, Octave : l'un s'est amouraché d'une jeune fille retenue captive par des bohémiens, et l'autre a épousé en secret une jeune fille de naissance inconnue, tandis que Géronte et Argante, leurs pères avarés et tyranniques, étaient en voyage d'affaires. Les jeunes gens ont un urgent besoin d'argent, et, surtout, le retour des deux pères est annoncé. Scapin, à grands frais de mensonges et de déguisements, soutire l'argent aux vieillards et réussit à tempérer leur colère. C'est dans le cadre de ces fourbes démarches que prend place la fameuse scène 7 de l'acte II, au cours de laquelle Scapin fait croire à Géronte, père de Léandre, que celui-ci a été enlevé dans une galère par un Turc réclamant 500 écus dans les deux heures pour libérer son otage. Géronte répète alors, à 7 reprises, la célèbre réplique : « Que diable allait-il faire dans cette galère ? » Mais Scapin est découvert alors qu'il fait croire à Géronte qu'un matamore le poursuit — prétexte, pour le fourbe, à bâtonner le vieillard. Une double reconnaissance opportune vient à la rescousse des amoureux et rend possibles leurs mariages : les jeunes filles convoitées par Octave et Léandre sont chacune l'enfant disparue d'un des deux pères. Scapin, quant à lui, feignant d'être blessé à mort, réussit à se faire pardonner.

*Les Fourberies de Scapin* s'inscrivent dans la tradition de la comédie italienne que Molière avait déjà exploitée au début de sa carrière avec *L'Étourdi*. Le rôle central — tenu par Molière lui-même — est dévolu au valet meneur de jeu, Scapin, version francisée d'un masque de la *commedia dell'arte*, et la situation de base n'est là que pour faire valoir son ingéniosité. Ce choix fait de la comédie un jeu gratuit, une célébration du théâtre pour le théâtre, sans implication morale ou satirique.

Dans l'élaboration de la langue comique (énumérations, répétitions, symétries, baragouins),

Molière se fit fort d'exploiter les ressources de l'arsenal latin et italien (quiproquos, *lazzi*, reconnaissances), mais aussi celles que lui fournissait sa propre expérience.

Le public fit à la pièce un accueil réservé, qui incita Molière à ne pas la reprendre les années suivantes. Ce n'est qu'après sa mort que le succès en fit l'une des œuvres les plus populaires du répertoire moliéresque.

### Le Malade imaginaire

« Comédie mêlée de musique et de danses », en 3 actes — comportant respectivement 8, 9 et 15 scènes — et en prose — hormis les diverses entrées de ballet, en vers —, sur une musique de Marc-Antoine Charpentier, créée au Palais-Royal, le 10 février 1673, et publiée posthume, au tome VII des *Œuvres de Monsieur Molière*, chez Thierry et Barbin, le 2 mai 1674.

Persuadé d'être malade, Argan vit reclus dans sa chambre, livré aux bons — et coûteux — soins de son médecin, Monsieur Purgon, et de son apothicaire, Monsieur Fleurant. Il donne pourtant tous les signes de la meilleure santé du monde, comme le lui fait remarquer sa servante Toinette : « Ce monsieur Fleurant-là et ce monsieur Purgon s'égaient bien sur votre corps ; ils ont en vous une bonne vache à lait, et je voudrais bien leur demander quel mal vous avez pour vous faire tant de remèdes » (I, 2). Sa seconde femme, Béline, l'entretient complaisamment dans son hypochondrie, appâtée par sa fortune qu'elle espère détourner à son profit. Désireux de se lier au corps médical, Argan veut marier sa fille Angélique au candidat médecin Thomas Diafoirus. Celui-ci, accompagné de son père également médecin, fait à la fille d'Argan une cour pédante et prétentieuse : « Mademoiselle, ne plus ne moins que la statue de Memnon rendait un son harmonieux, lorsqu'elle venait à être éclairée des rayons du soleil : tout de même me sens-je animé d'un doux transport à l'apparition du soleil de vos beautés. Et, comme les naturalistes remarquent que la fleur nommée héliotrope tourne sans cesse vers cet astre du jour, aussi mon cœur, dores-en-avant, tournera-t-il toujours vers les astres resplendissants de vos yeux adorables ainsi que vers son pôle unique. Souffrez donc, Mademoiselle, que j'appende aujourd'hui à l'autel de vos charmes l'offrande de ce cœur, qui ne respire et n'ambitionne autre gloire que d'être toute sa vie, Mademoiselle, votre très humble, très obéissant et très fidèle serviteur et mari » (II, 5). La pauvre Angélique voit ainsi son prétendant Cléante refusé et contraint d'user d'un stratagème pour pouvoir lui parler : un déguisement en maître de musique et une conversation sous la forme d'un opéra impromptu font l'affaire. Rendu furieux par

l'opposition de sa fille qui rejette les avances de Thomas Diafoirus, Argan, poussé par Béline, décide de déshériter ses enfants. Mais l'intervention de Béralde, frère raisonnable d'Argan, aidé par une ruse de la servante Toinette — Argan feint d'être mort —, dévoile l'hypocrisie de Béline, en même temps que la sincérité de l'affection filiale d'Angélique. Argan consent au mariage de sa fille avec Cléante, d'autant qu'on a trouvé à le contenter lui aussi : on le promeut médecin dans une cérémonie burlesque.

Précédé, dans sa version originale, d'un très long Prologue chanté à la gloire de Louis XIV, *Le Malade imaginaire* contient également plusieurs ballets et passages musicaux de grande ampleur. Le développement de l'action n'est d'ailleurs pas dénué de digressions, telle la virulente diatribe contre la médecine de la part de Béralde : « ARGAN. [...] Vous ne croyez donc point à la médecine ? BÉRALDE. Non, mon frère [...]. ARGAN. Quoi ! vous ne tenez pas véritablement une chose établie par tout le monde, et que tous les siècles ont révéree ? BÉRALDE. Bien loin de la tenir véritablement, je la trouve, entre nous, une des plus grandes folies qui soit parmi les hommes ; et, à regarder les choses en philosophe, je ne vois point de plus plaisante môme, je ne vois rien de plus ridicule qu'un homme qui se veut mêler d'en guérir un autre. [...] C'est notre inquiétude, c'est notre impatience qui gâte tout, et presque tous les hommes meurent de leurs remèdes, et non pas de leurs maladies » (III, 3). L'action est aussi entrecoupée des *lazzi* de la servante Toinette déguisée en médecin volant. L'efficacité du divertissement et de la satire contre la médecine, la volonté de magnificence du spectacle, prennent le pas sur toute cohérence d'intrigue et de caractère.

Conçue à l'origine pour le divertissement de Louis XIV, qui déclina l'offre, la pièce fut finalement créée dans la salle parisienne du Palais-Royal : Molière mourut à l'issue de la 4<sup>e</sup> représentation, et la troupe dut procéder, dans les mois qui suivirent, à plusieurs remaniements imposés par les ordonnances de Lully, détenteur du privilège de l'opéra. La multiplication des éditions pirates amena la veuve Molière à laisser paraître une 1<sup>re</sup> version du texte en 1674. Un nouveau texte, « corrigé sur l'original de l'auteur », parut en 1682, dans la 1<sup>re</sup> édition des *Œuvres de Monsieur Molière revues, corrigées et augmentées*.

Dernière œuvre de Molière, pris d'un malaise fatal au cours d'une représentation, où précisément il jouait le malade imaginaire, la pièce en a acquis une aura de prestige : on aime à y voir le testament théâtral de Molière et la somme de ses recherches dramaturgiques.

### Le Misanthrope ou l'Atrabilaire amoureux

Comédie en 5 actes — comportant respectivement 3, 6, 5, 4 et 4 scènes — et en vers (1 808 alexandrins), créée le 4 juin 1666, au Palais-Royal, et publiée chez Jean Ribou, le 24 décembre 1666.

L'action se déroule dans l'univers feutré de la haute société parisienne de 1660. Alceste, protagoniste de la pièce, est un personnage d'une sincérité et d'une droiture sans compromis : *Je veux qu'on soit sincère, et qu'en homme d'honneur / On ne lâche aucun mot qui ne parte du cœur. // [...] Je veux qu'on me distingue ; et, pour le trancher net, / L'ami du genre humain n'est pas du tout mon fait. // [...] Je veux que l'on soit homme, et qu'en toute rencontre / Le fond de notre cœur dans nos discours se montre, / Que ce soit lui qui parle, et que nos sentiments / Ne se masquent jamais sous de vains compliments. // [...] J'entre en une humeur noire, en un chagrin profond, / Quand je vois vivre entre eux les hommes comme ils font ; / Je ne trouve partout que lâche flatterie, / Qu'injustice, intérêt, trahison, fourberie ; / Je n'y puis plus tenir, j'enrage ; et mon dessein / Est de rompre en visière à tout le genre humain (I, 1, vv. 35-36, 63-64, 69 à 72 et 91 à 96). Cela ne l'empêche pas d'être amoureux de la coquette Célimène : *J'ai beau voir ses défauts, et j'ai beau l'en blâmer, / En dépit qu'on en ait, elle se fait aimer ; / Sa grâce est la plus forte [...] (I, 1, vv. 231 à 233). Mais Célimène n'est guère décidée à lui céder son cœur. Philinte tente en vain de raisonner son ami Alceste, en mettant en évidence les contradictions et l'absurdité de son attitude : *Mon Dieu ! des mœurs des temps mettons-nous moins en peine, / Et faisons un peu grâce à la nature humaine ; / Ne l'examinons point dans la grande rigueur, / Et voyons ses défauts avec quelque douceur. / Il faut, parmi le monde, une vertu traitable : / À force de sagesse, on peut être blâmable ; / La parfaite raison fuit toute extrémité, / Et veut que l'on soit sage avec sobriété. // [...] / Et c'est une folie à nulle autre seconde, / De vouloir se mêler de corriger le monde (I, 1, vv. 145 à 152 et 156-157). Pourtant, Alceste persévère : il se crée une « affaire », refusant de flatter l'obséquieux Oronte pour un sonnet que celui-ci lui présente ; il met en danger la réussite d'un procès qu'il a entrepris, parce qu'il répugne à solliciter les juges ; et s'agissant de Célimène, il s'acharne à obtenir d'elle une réponse définitive. Le point de rupture est atteint, quand il découvre, par l'entremise de la prude Arsinoé, que Célimène joue double jeu avec lui et plusieurs de ses rivaux. Sa misanthropie prend définitivement le dessus, d'autant que son procès est perdu et qu'Oronte, devenu son ennemi, le calomnie. Il met Célimène en***

demeure de choisir entre la vie « au désert » avec lui et la fin de leur relation. Il en est quitte pour se retirer, seul, de l'humanité corrompue — concluant ainsi son ultime réplique : *Trahi de toutes parts, accablé d'injustices, / Je vais sortir d'un gouffre où triomphent les vices, / Et chercher sur la terre un endroit écarté / Où d'être homme d'honneur on ait la liberté (V, 4).*

**Le Misanthrope** est une pièce singulière dans l'œuvre de Molière. Confinée à l'univers d'un salon parisien, elle en présente la galerie de personnages telle que les conventions du roman de l'époque et la satire moliéresque l'avaient établie : marquis ridicules, prude, coquette, honnête homme. Les péripéties illustrent les diverses facettes d'un thème — fait rare chez Molière —, celui de l'hypocrisie et de la sincérité dans le commerce de la société. Le comique de la pièce est souvent considéré comme problématique : moins affirmé qu'à l'accoutumée chez Molière, il est moins explicite. Le système de valeurs qui le sous-tend donne une signification ambiguë à Alceste, figure du ridicule qui peut aussi être ressentie comme pathétique — et, par là même, attachante autant, sinon plus, que repoussante.

Molière avait apporté un grand soin à la composition de sa pièce, qui s'est vraisemblablement étendue sur une longue période et pour laquelle des passages entiers d'une pièce précédente sans succès, **Dom Garcie de Navarre**, ont été récupérés.

L'accueil reçu par **Le Misanthrope**, lors de sa création, fut réservé. La dimension morale et philosophique de l'attitude d'Alceste assura cependant rapidement à la pièce un prestige qui ne fit que croître au siècle suivant, à mesure que l'interprétation extravagante et ridicule du personnage cédait le pas à une lecture douloureuse et pathétique — devenue la plus fréquente au <sup>xx</sup> siècle. En 1992, Jacques Rampal, sous le titre *Célimène et le Cardinal*, a proposé une mémorable suite versifiée de la pièce.

### Le Tartuffe ou l'Imposteur

Comédie en 5 actes — comportant respectivement 5, 4, 7, 8 et 7 scènes — et en vers (1 962 alexandrins), créée sous une forme partielle — actes I à III — à Versailles, le 12 mai 1664, puis, dans une version complète mais adoucie — et sous le titre **L'Imposteur** —, au Palais Royal, enfin dans sa version originale et sous son titre primitif, le 5 février 1669, toujours au Palais-Royal, et publiée chez Jean Ribou, le 23 mars 1669, précédée d'une **Préface** et de 3 **Placets**.

La famille du bon bourgeois Orgon est en émoi : tous — sa nouvelle femme, son beau-frère, ses enfants et la servante Dorine — critiquent la présence de Tartuffe, « dévot person-

nage » qui s'est impatronisé dans la maison par sa fonction de directeur de conscience. Orgon s'est entiché de Tartuffe au point de perdre toute lucidité sur l'évidente hypocrisie de celui-ci. Voici en effet en quels termes il parle de Tartuffe à son beau-frère Cléante : *Mon frère, vous seriez charmé de le connaître ; / Et vos ravissements ne prendraient point de fin. / C'est un homme... qui... ah !... un homme... un homme enfin, / Qui suit bien ses leçons, goûte une paix profonde, / Et comme du fumier regarde tout le monde. / Oui, je deviens tout autre avec son entretien ; / Il m'enseigne à n'avoir affection pour rien ; / De toutes amitiés il détache mon âme ; / Et je verrais mourir frère, enfants, mère, et femme, / Que je m'en soucierais autant que de cela (I, 5, vv. 270 à 279). Il projette même de lui donner Mariane, sa fille, en mariage. Mais Tartuffe désire Elmire, la femme d'Orgon, qu'il essaye de séduire à l'aide d'arguments retors : *Le Ciel défend, de vrai, certains contentements. / Mais on trouve avec lui des accommodements ; / [...] Le scandale du monde est ce qui fait l'offense, / Et ce n'est pas pécher que pécher en silence (IV, 5, vv. 1487-1488 et 1505-1506). Surpris à la courtoise par Damis, le fils de la maison, Tartuffe réussit cependant à retourner la situation à son avantage : Orgon, dupé, chasse son fils. Mais la résistance familiale s'organise, et Elmire tend un piège à Tartuffe : une entrevue avec son mari en embuscade. L'hypocrite est démasqué, mais trop tard : il a pris possession de la maison et détient des documents compromettants pour Orgon. Heureusement, la justice royale n'est ni aveugle ni inactive : un exempt intervient in extremis pour arrêter l'imposteur et rétablir la situation.**

La comédie du **Tartuffe**, telle que nous la connaissons, est le résultat de plusieurs remanie-

ments successifs et d'une élaboration minutieuse. Des *lazzi* de *commedia dell'arte* — dépit amoureux, soufflets manqués ou réussis — et des scènes de farce — mari sous la table — s'articulent harmonieusement avec de longues tirades satiriques et didactiques sur l'hypocrisie, la vraie dévotion et la clairvoyance royale. L'efficacité dramaturgique tient aussi à une écriture jouant sur le ressort de l'omniprésence de l'absent : s'il est au centre des débats dès le lever du rideau, Tartuffe n'entre en scène qu'à l'acte III. Le dénouement même, déficient selon les critères de la théorie dramatique de l'époque, a une signification soigneusement pesée, tout comme le décor unique, rez-de-chaussée de la maison d'Orgon.

La pièce connut de nombreux avatars au cours des 57 mois qui séparèrent sa création (mai 1664) de son autorisation définitive (févr. 1669). Interdite à deux reprises, d'abord par le roi (1664), puis, après remaniement, par les autorités civiles et religieuses (1667), objet d'une polémique violente, elle fut défendue avec acharnement par Molière, qui finit par obtenir de Louis XIV, après un **Troisième Placet** (5 févr. 1669) — faisant suite à un **Premier Placet** (31 août 1664) et à un **Second Placet** (6 août 1667) infructueux, la levée de l'interdiction.

La « querelle du **Tartuffe** », dans laquelle s'inscrit la création et le rapide étouffement de **Dom Juan**, portait essentiellement sur la représentation d'un personnage hypocrite sous les traits d'un dévot. À ceux qui lui reprochaient son immixtion dans les affaires de l'Église, Molière faisait valoir le droit de la comédie à fustiger tous les vices, où qu'ils se trouvent. **Le Tartuffe**, de ce fait, occupe une place importante dans la querelle de la moralité du théâtre qui agita le <sup>xvii</sup> siècle français.

## CITATIONS

Elle est morte de quatre médecins et de deux apothicaires.

*L'Amour médecin*, II, 1.

[...] 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 [...] c'est une étrange entreprise que celle de faire rire les honnêtes gens.

*La Critique de « L'École des femmes »*, 6.

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.

*La Critique de « L'École des femmes »*, 6.

On ne meurt qu'une fois, et c'est pour si longtemps.  
*Dépit amoureux*, V, 3.

Les inclinations naissantes, après tout, ont des charmes inexplicables, et tout le plaisir de l'amour est dans le changement.

*Dom Juan ou le Festin de pierre*, I, 2.

Il le faut avouer, l'amour est un grand maître :  
Ce qu'on ne fut jamais il nous enseigne à l'être ;  
*L'École des femmes*, III, 4.

Qui veut noyer son chien l'accuse de la rage.  
*Les Femmes savantes*, II, 5.

Je vis de bonne soupe, et non de beau langage.  
Vaugelas n'apprend point à bien faire un potage ;  
Et Malherbe et Balzac, si savants en beaux mots,  
En cuisine peut-être auraient été des sots.  
*Les Femmes savantes*, II, 7.

Que diable allait-il faire dans cette galère ?  
*Les Fourberies de Scapin*, II, 7.

Ah ! il n'y a plus d'enfants.  
*Le Malade imaginaire*, II, 8.

[...] Presque tous les hommes meurent de leurs remèdes, et non pas de leurs maladies.  
*Le Malade imaginaire*, III, 3.

C'est toujours la faute de celui qui meurt. Enfin le bon de cette profession est qu'il y a parmi les morts une honnêteté, une discrétion la plus

grande du monde ; et jamais on n'en voit se plaindre du médecin qui l'a tué.

*Le Médecin malgré lui*, III, 2.  
Je veux qu'on me distingue ; et pour le trancher net,  
L'ami du genre humain n'est point du tout mon fait.  
*Le Misanthrope ou l'Atrabilaire amoureux*, I, 1.

Le temps ne fait rien à l'affaire.  
*Le Misanthrope ou l'Atrabilaire amoureux*, I, 2.

Vite, voiturez-nous ici les commodités de la conversation.  
*Les Précieuses ridicules*, 9.

Couvrez ce sein que je ne saurais voir ;  
Par de pareils objets les âmes sont blessées,  
Et cela fait venir de coupables pensées.  
*Le Tartuffe ou l'Imposteur*, III, 2.

Ah ! pour être dévot, je n'en suis pas moins homme...  
*Le Tartuffe ou l'Imposteur*, III, 3.

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 poëme n'auraient jamais admis dans leur République un tel jeu sur les mœurs. »  
FÉNELON, *Lettre à l'Académie française*, VII, 1716.

« 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. »  
Ramon FERNANDEZ, « Molière », in *Tableau de la littérature française*, II, Gallimard, 1939.

« [...] il y a dans Molière du bourgeois. Il est toujours pour les majorités, tandis que le grand William [Shakespeare] n'est pour personne. »  
Gustave FLAUBERT, *Correspondance*, 2 novembre 1852.

« 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. »  
Johann Wolfgang von GOETHE, *Conversations de Goethe avec Eckermann*, 21 mars 1827, trad. franç. Jean CHUZEVILLE, Gallimard, 1988.

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

« 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. Palmes 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. »

VICTOR HUGO, *Préface de Cromwell*, 1827.

« Il n'a manqué à Molière que d'éviter le jargon et le barbarisme et d'écrire purement », regrettait La Bruyère. Tel était l'avis des contemporains, et la critique moderne, souvent, ne se montre pas moins sévère. On admire l'œuvre, mais on censure le style. On lui reproche ses lourdeurs, ses à-peu-près, le remplissage de ses vers. [...] Mais 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. »

René JASINSKI, *Molière, « Connaissance des Lettres »*, Hatier, 1969, rééd. 1979.

« 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. »

Louis JOUVET, *Le Comédien désincarné*, 1943, Flammarion, 1954.

« 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 ! »

Jean de LA BRUYÈRE, *Des ouvrages de l'esprit*, 38, in *Les Caractères ou les Mœurs de ce siècle*, I, 1689.

« [...] les négligences abondent dans Molière, et son style a tous les défauts, les tâches, 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. [...] »

Gustave LANSON, *Histoire de la littérature française*, Hachette, 1894.

## JUGEMENTS

« Comprendons 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. »

Antoine ADAM, « Molière », in *Histoire de la littérature française au XVIII<sup>e</sup> siècle*, t. III, Domat, 1954, rééd. Albin Michel, 1998.

« L'Antiquité n'a rien qui surpasse le génie de Molière dans le comique, ne vous en déplaise, Aristophane, Plaute et Térence. »

Pierre BAYLE, *Lettre du 8 mars 1675 à son frère*, in *Œuvres diverses*, 1737.

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 eust remporté le prix ;  
Si moins ami du peuple en ses doctes peintures  
Il n'eust point fait souvent grimacer ses figures,  
Quitté, pour le bouffon, l'agréable et le fin,  
Et sans honte à Térence allié Tarabin.  
Dans ce sac ridicule où Scapin s'enveloppe,  
Je ne reconnais plus l'Auteur du Misanthrope.

Nicolas BOILEAU, *L'Art poétique*, chant III, vv. 391 à 400, 1674.

« Molière est un infâme histrion. »  
Jacques Bénigne BOSSUET, in Gustave FLAUBERT, *Le Second Volume de Bouvard et Pécuchet*, posthume, 1881.

« Molière n'écrivait pas pour l'argent mais pour la Cour. »  
Louis-Ferdinand CÉLINE, *Le Style contre les idées*, Complexe, posthume, 1987.

« 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 son tour gracieux au vice, avec une austérité



« [...] 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. »

André MALRAUX, *Le Triangle noir*.  
Laclos, Goya, Saint-Just, Gallimard, 1947.

*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 maladroit, qui fit un jour Alceste  
Ignora le bel art de chatouiller l'esprit,  
Et de servir à point un dénoûment [sic] bien cuit.*  
[...]

*J'écouterai cependant cette simple harmonie,  
Et comme le bon sens fait parler le génie ;  
J'admira 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 !*  
Alfred de MUSSET, *Une soirée perdue*, 1<sup>er</sup> août 1840,  
in *Poésies nouvelles*, 1850.

« Au même titre que Hugo, que la baguette de pain, que le coup de vin rouge que fit 2 CV Citroën et que le bérêt 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. »

Jean d'ORMESSON, « Molière. Le Triomphe du vrai »,  
in *Une autre histoire de la littérature française*, I,  
NIL, 1997.

« 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. [...] »

Charles Augustin SAINTE-BEUVE,  
*Portraits littéraires*, 1844.

« 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. »

Philippe SOLERS, *Les Folies françaises*,  
Gallimard, 1988.

« [...] Molière, ce grand peintre de l'homme tel qu'il est. [...] »

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. »

STENDHAL, *Correspondance*, 20 août 1804  
et 29 octobre-16 novembre 1804.

C.E.J. CALDICOTT, *La Carrière de Molière, entre protecteurs et éditeurs*, Rodopi, Amsterdam (NL), 1998.

S. CHEVALLEY, *Molière en son temps*, Mink, Genève (CH), 1973.

J.-P. COLLINET, *Lectures de Molière*, Colin, 1974.

G. CONESA, *Le Dialogue moliéresque. Étude stylistique et dramaturgique*, PUF, 1983, rééd. SEDES, 1992.

J. COPEAU, *Molière (Registres, II)*, Gallimard, 1976.

M. CORVIN, *Molière et ses metteurs en scène d'aujourd'hui*, P.U. Lyon, 1985.

P. DANDREY, *Molière ou l'Esthétique du ridicule*, Klincksieck, 1992 ; « *Dom Juan* » ou la *Critique de la raison comique*, Champion, 1993 ; *Le Cas Argan. Molière et la Maladie imaginaire*, Klincksieck, 1993 ; *La Médecine et la Maladie dans le théâtre de Molière*, Klincksieck, 1998, 2 vol.

G. DEFAUX, *Molière ou les Métamorphoses du comique*, French Forum publishers, Lexington (GB), 1980.

M. DESCOTES, *Les Grands Rôles du théâtre de Molière*, PUF, 1960 ; *Molière et sa fortune littéraire*, Ducros, Saint-Médard-en-Jalles (Gironde), 1970.

R. DUCHÊNE, *Molière*, Fayard, 1998.

R. FERNANDEZ, *La Vie de Molière*, Gallimard, 1929 ; « Molière », in *Tableau de la littérature française*, II, Gallimard, 1939, pp. 67 à 88.

P. FORCE, *Molière ou le Prix des choses*, Nathan, 1994.

G. FORESTIER, *Molière*, « En toutes lettres », Bordas, 1990.

J.F. GAINES, *Social Structures in Molière's Theater*, Ohio State U.P., Columbus (US), 1984.

R. GARAPON, *Le Dernier Molière. Des « Fourberies de Scapin » au « Malade imaginaire »*, SEDES/CDU, 1977.

P. GAXOTTE, *Molière*, Flammarion, 1977.

L. GOSSMAN, *Men and Masks. A Study of Molière*, Johns Hopkins Press, Baltimore (US), 1963.

J. GRIMM, *Molière en son temps*, « Biblio 17 », PFSCL, Tübingen (DE), 1993.

A.-J. GUIBERT, *Bibliographie des œuvres de Molière publiées au XVII<sup>e</sup> siècle*, CNRS, 1965 et 1972, 2 vol.

J. GUICHARNAUD, *Molière, une aventure théâtrale*. « *Tartuffe* », « *Dom Juan* », « *Le Misanthrope* », Gallimard, 1971.

M. GUTWIRTH, *Molière ou l'Invention comique*, Minard, 1966.

R. JASINSKI, *Molière*, « *Connaissance des Lettres* », Hatier, 1969, rééd. 1979.

L. JOUVET, *Molière et la Comédie classique*, Gallimard, 1965.

E. MALLET, *Molière*, Grasset, 1986.

Ch. MAZOUER, *Les Comédies-Ballets de Molière*, Klincksieck, 1993.

G. MICHAUD, *La Jeunesse de Molière*, Hachette, 1922 ; *Les Débuts de Molière*, Hachette, 1923 ; *Les Lutes de Molière*, Hachette, 1925.

G. MONGRÉDIEN, *La Vie privée de Molière*, Hachette, 1950.

W.G. MOORE, *Molière, a New Criticism*, Clarendon, Oxford (GB), 1949.

D. MORNET, *Molière, l'homme et l'œuvre*, « *Connaissance des Lettres* », Hatier, 1943.

P.H. NURSE, *Molière and the Comic Spirit*, Droz, Genève (CH), 1991.

A. SIMON, *Molière par lui-même*, « *Écrivains de tous jours* », Seuil, 1957, rééd. 1996 ; *Molière. Une vie*, La Manufacture, Lyon, 1988.

J. TRUCHET (dir.), *Thématique de Molière*, SEDES, 1985.

## BIBLIOGRAPHIE

### Éditions

*Œuvres complètes*, éd. E. DESPOIS et P. MESNARD, « *Les Grands Écrivains de la France* », Hachette, 1873 à 1900, 13 vol. ; éd. R. BRAY et J. SCHERER, *Club du meilleur livre*, 1954-1955 ; P.A. TOUCHARD, « *L'Intégrale* », Seuil, 1962 ; éd. G. MONGRÉDIEN, « *Classiques Garnier* », Garnier, 1964, rééd. « *GF* », Flammarion, 1964 à 1975, 4 vol. ; éd. J. MEYER, Gonon, 1968 ; éd. G. COUTON, « *Pléiade* », Gallimard, 1971, 2 vol.

De très nombreuses éditions scolaires, richement annotées et documentées, de chacune des grandes pièces sont disponibles.

### Études

A. ADAM, « Molière », in *Histoire de la littérature française au XVII<sup>e</sup> siècle*, t. III, chap. IV, Domat, rééd. Albin Michel, 1998.

J. AUDBERTI, *Molière dramaturge*, L'Arche, 1954.

M. BASCHERA, *Théâtralité dans l'œuvre de Molière*, « *Biblio 17* », Gunter Narr, Tübingen (DE), 1998.

P. BÉNICHOU, « Molière », in *Morales du grand siècle*, Gallimard, 1948, rééd. 1980.

P. BONVALLET, *Molière de tous les jours*, Pré aux Clercs, 1985.

G. BORDENOVE, *Molière génial et familier*, Laffont, 1967.

M. BOULGAKOV, *Le Roman de M. de Molière*, Champ libre, 1972.

C. BOURQUET, *Répertoire des sources de Molière*, SEDES, 1999.

R. BRAY, *Molière homme de théâtre*, Mercure de France, 1954.

P. BRISSON, *Molière, sa vie dans ses œuvres*, Gallimard, 1942.

J. CAIRNCROSS, *Molière, bourgeois et libertin*, Nizet, 1963.

## AUDIO & VIDÉO

### Vidéo

P. BADEL, *Les Fourberies de Scapin*, 1973, Film Office, s.d. ; *Le Tartuffe*, 1972, Film Office, s.d.

M. BLUWAL, *Dom Juan*, 1975, INA/FR3, 1990.

J.-P. CARRÈRE, J.-L. COCHET, *Le Malade imaginaire*, 1973, INA/FR3, 1987 ; *id.*, P. DUX, *Le Misanthrope*, 1977, INA/FR3, 1987.

J.-L. COCHET, *Le Bourgeois gentilhomme*, 1980, Antenne 2/FR3, 1987.

G. DEPARDEU, *Le Tartuffe*, Gaumont, 1984.

J. DESCHAMPS, *Les Précieuses ridicules*, Canal+ Vidéo, 1999.

A. FLÉDÉRIK, *Les Femmes savantes*, 1977, Film Office, s.d.

J. GIRAULT, *L'Avare*, 1980, Film Office, 1989.

R. LUCOT, *L'Avare*, 1972, Film Office, s.d.

J. MEYER, *Le Bourgeois gentilhomme*, 1958, René Chateau, s.d.

A. MINOUCHKINE, *Molière*, 1978, TF1 Vidéo, s.d., 2 cassettes.

J.-L. MOREAU, *Les Fourberies de Scapin*, Warner, 1994.

R. VALEY, J. VILAR, *L'Avare*, 1975, INA/FR3, 1987.

J. VERNIER, J. PIAT, *Les Femmes savantes*, 1972, INA/FR3, 1987.

### CD-ROM

*Encyclopédie de la littérature française*, Bibliopolis, 1998.

*Théâtre du Grand Siècle. Corneille, Molière, Racine*, Bibliopolis, 1997.