

Molière, l'Avare

Cours d'introduction

Vie et oeuvre de Molière (1622-1673)

Un bourgeois attiré par le théâtre

Lorsqu'il naît en 1622, Molière semble avoir devant lui une vie toute tracée : une existence bourgeoise de commerçant aisé s'ouvre à lui. De son vrai nom Jean-Baptiste Poquelin, il est en effet le fils de Jean Poquelin, riche tapissier parisien de la rue Saint-Honoré qui connaît, en 1631, la consécration, en devenant « tapissier ordinaire de la maison du roi » et « valet de chambre du roi », titres honorifiques, sources de prestige et de considération. Le futur Molière devrait donc succéder à son père. En attendant, de 1636 à 1642, il fait de solides études au collège de Clermont à Paris, puis s'initie au droit à Orléans.

Mais d'autres préoccupations vont le détourner du commerce. Il est tout d'abord attiré par la philosophie libertine et fait la connaissance de Gassendi et de Cyrano de Bergerac. Mais surtout, c'est un passionné de théâtre et il fréquente assidûment les salles parisiennes de l'Hôtel de Bourgogne et du Marais. Il aurait pu se contenter d'être un amateur éclairé. Mais en 1643, il décide de pratiquer cet art qui l'attire : il signe avec les comédiens Béjart le contrat de constitution de l'Illustre Théâtre qui s'installe à Paris. Cette première expérience est de courte durée. Les spectateurs font défaut, l'entreprise est mise en faillite et Molière est incarcéré pour dettes.

La vie de comédien ambulant

Molière ne se décourage pas. Bientôt libéré, dès l'automne 1645 il part pour la province comme membre d'une troupe itinérante. Pendant plus de treize ans, jusqu'en 1658, il parcourt la France, donne des représentations dans des lieux scéniques de fortune, mène une existence mouvementée, riche d'expériences humaines et techniques, mais aussi pleine de dangers et d'impondérables : on peut facilement s'imaginer ce que fut alors sa vie en lisant *Le Roman comique* dans lequel Scarron évoque avec tant de pittoresque ces dures conditions que connaissent alors des comédiens ambulants. Il fait ainsi, en quelque sorte, ses classes. Il joue des rôles comiques. Il interprète également des rôles tragiques. C'était là le lot des acteurs qui, indifféremment, devaient incarner des personnages de comédies, de tragi-comédies ou de tragédies. Il commence alors à écrire, mais ce n'est qu'accessoirement. Il compose de courtes pièces qui reprennent la tradition du gros comique, comme *La Jalousie du Barbouillé*, ou élabore des œuvres d'une plus haute tenue inspirées d'auteurs italiens, comme *Le Dépit amoureux*.

L'installation à Paris

La notoriété de la troupe de Molière s'affirme peu à peu. En 1658, le moment lui semble venu de conquérir Paris. Il s'assure la protection du duc d'Orléans et remporte un grand succès lorsqu'il joue devant la cour, le 24 octobre 1658 : des deux pièces qu'il représente, la plus appréciée n'est pas *Nicomède* de Corneille, mais *Le Docteur amoureux*, farce sans nuances. Dès leur arrivée à Paris, une image de Molière et de sa troupe s'impose : on vante leur sens du comique, on n'aime guère leur jeu tragique. Ce malentendu entre le public et Molière persistera durant toute sa carrière, et il ressentira une grande amertume à voir ainsi méconnaître sa vocation et sa sensibilité tragiques.

Néanmoins, ce succès lui permet de s'installer à Paris. Il partage d'abord avec une troupe de comédiens italiens la salle du Petit-Bourbon, puis, en 1661, prend possession du théâtre du Palais-Royal bientôt rejoint par les comédiens italiens. Il y mènera jusqu'à sa mort une triple activité : celles de comédien, de directeur de troupe et d'auteur de théâtre. Sa vocation d'écrivain se précise. Habilement, il fait se succéder des pièces d'inspiration différente, de manière à satisfaire tout l'éventail des goûts : il exploite la farce et ses procédés grossiers, comme dans *Sganarelle* (1660) ; il élabore des spectacles divertissements qui font intervenir la musique, la danse et le chant, comme dans *Les Fâcheux* (1661) ; il pratique une forme d'inspiration plus élevée, en se livrant à une critique des ridicules et des vices, comme dans *Les Précieuses ridicules* (1659).

Les années de crise.

1662 : Molière représente *L'École des femmes*. Ainsi commence le temps de ses chefs-d'œuvre ; mais c'est aussi celui des difficultés, le début d'une période de crise. Avec cette pièce, il innove. Il aborde la grande comédie. Il pose de graves problèmes de société, en développant le thème du mariage. Son succès et son refus des conventions avaient déjà suscité de violentes oppositions contre lui, celle de ses confrères qui, jaloux de ses triomphes, le haïssent et celle des théoriciens du théâtre qui lui reprochent de ne pas respecter les règles. Voici maintenant qu'il provoque l'hostilité des bien-pensants sincères ou non, qui l'accusent, avec indignation, de ridiculiser le sacrement du mariage. Une violente polémique éclate à laquelle Molière répond par *La Critique de L'École des femmes* et par *L'Impromptu de Versailles* (1663) où il tourne ses détracteurs en dérision.

Les adversaires de Molière avaient essayé en vain d'obtenir l'interdiction de *L'École des femmes*. Ils ne désarment pas et reviennent bientôt à la charge. En 1664, Molière s'élève, dans *Tartuffe*, contre l'hypocrisie religieuse. La pièce est

aussitôt interdite et, après une nouvelle tentative avortée en 1667, ne sera autorisée qu'en 1669. En 1665, Molière met en scène, dans *Dom Juan*, un personnage de libertin séducteur et athée. Après seulement treize représentations, la comédie est suspendue et ne sera plus jamais jouée du vivant de son auteur.

Certes, Molière a des motifs de satisfaction : le public lui reste fidèle, Louis XIV lui manifeste son soutien, en lui accordant de fréquentes gratifications, en acceptant d'être le parrain de son fils, en lui permettant d'appeler sa troupe « Troupe du roi ». Mais bientôt, les soucis personnels s'accumulent : il commence à ressentir les effets de cette maladie complexe, de cette affection à la fois pulmonaire et cardiaque qui l'emportera. Par ailleurs, la comédienne Armande Bédart, qu'il a épousée en 1662, a vingt ans de moins que lui, et est de plus une redoutable coquette, ce qui rend la vie commune bien agitée. Enfin, en 1664, il a la douleur de perdre son fils qui meurt peu de temps après sa naissance. Devant ces épreuves, son caractère s'aigrit peu à peu.

Un certain renoncement

En 1666, avec *Le Misanthrope*, Molière aborde encore un grand problème social : il s'en prend, cette fois, au manque de sincérité, aux conventions, aux apparences. Mais c'est la dernière affirmation de cette comédie « politique » qu'il avait inaugurée avec *L'École des femmes*. Il a un théâtre à gérer et ne peut se permettre de le mettre en danger par des interdictions répétées de ses pièces. En conséquence, il tend à mettre l'accent sur la farce, qu'il n'a jamais abandonnée, comme dans *Les Fourberies de Scapin* (1671) ; ou bien, comme dans *Le Bourgeois gentilhomme* (1670), il pratique la comédie-ballet, qui fait de lui un des maîtres des divertissements de la cour. Ou bien encore il met en scène les ridicules et les vices de ses contemporains, comme l'avarice dans *L'Avare* (1668), les prétentions à l'érudition des femmes dans *Les Femmes savantes* (1672), la maladie imaginaire dans *Le Malade imaginaire* (1673).

C'est au cours de la quatrième représentation de cette dernière pièce qu'il meurt d'une hémorragie interne, le 17 février 1673. Cette mort, survenue en pleine activité, deviendra bientôt mythique, sera souvent évoquée, donnée en exemple et parfois souhaitée par de nombreux comédiens, comme le symbole du courage de l'acteur qui continue jusqu'au bout son métier.

Les oeuvres :

1. La comédie d'intrigue

Comme son nom l'indique, cette sorte de comédie se voulait avant tout une action chargée et complexe, avec des rebondissements nombreux, des péripéties surprenantes.

Pittoresques et hauts en couleurs, les personnages avaient des ridicules extravagants ; c'étaient les types traditionnels de la comédie latine (de Plaute surtout), remis à l'honneur par les comédies italiennes de la Renaissance : soldats fanfarons, pédants grotesques, vieillards amoureux, qu'on retrouvait dans la farce. L'essentiel était d'entretenir un climat hilarant et fantaisiste, sans effort ni de signification morale, ni de peinture sociale.

Molière puisera à pleines mains dans ce répertoire, encore à la mode de son temps. Au centre de ses comédies est installé le couple des jeunes amants, lesquels souhaitent se marier mais rencontrent sur leur route des obstacles qui contrarient leurs volontés : des rivaux, des parents égoïstes et tyranniques, mais ridicules et faciles à bernier. La pièce repose alors sur les efforts des amoureux pour imposer leurs vues, et comme cette jeunesse est bien élevée, peu expérimentée ou quasi aboulique — pour rester sympathique et attendrissante —, il lui faut des alliés, en général des serviteurs, valets ingénieux ou soubrettes rusées, qui donnent son rythme à l'action et entraînent la comédie dans le tourbillon de leurs stratagèmes, vers son dénouement heureux. *L'Étourdi*, *Le Dépit amoureux* sont d'emblée des comédies d'intrigue, avec leurs artifices et leurs conventions, mais les œuvres originales et plus profondes qui suivront se voudront fidèles, peu ou prou, à ce modèle dramatique.

2. La comédie de caractère

C'est *L'École des femmes* qui inaugure en 1662 la grande création moliéresque. Venu de la farce, le barbon amoureux, qui est aussi le trompeur trompé, s'humanise jusqu'à se transformer en pauvre homme jaloux, peu à peu obligé de capituler devant la jeunesse et la beauté, sans que pour autant la salle cesse de s'amuser. D'autres caractères « chimériques » (comme on disait à l'époque), personnages obsédés par une manie — folie et passion —, lui succéderont, et, chaque fois, la complexité du vivant coexistera, en un miracle comique exceptionnel, avec la schématisation de la farce.

L'atrabilaire *Alceste*, maniaque de la sincérité, le dévot *Orgon*, qui tremble pour son salut, *Argan*, « malade imaginaire » qui exorcise sa peur de la mort en se jetant dans les bras de la médecine, et jusqu'à *George Dandin* et *Sganarelle*, grotesques et en même temps pitoyables, ou encore *Monsieur Jourdain*, sympathique bouffon, tous sont à la fois proches du spectateur, à qui ils renvoient autant d'images de lui-même ou de virtualités psychologiques, et pantins de comédie. Les contemporains admirèrent la « vérité » (Boileau) de ces œuvres et leur parfaite imitation de « la nature » humaine.

3. La comédie de mœurs

Le théâtre de Molière est à sa manière une « comédie humaine », en ce qu'il fonde son comique sur la satire des mœurs contemporaines, d'abord parce que ses personnages sont empruntés à la vie quotidienne du siècle : types psychologiques ou types sociaux. Défilent sur scène les gens qui sont dans la salle : des « précieuses ridicules », des «

femmes savantes », des « bourgeois gentilhommes », des « tartuffes ». Ensuite parce que ce théâtre n'hésite pas à aborder les problèmes de l'époque : l'éducation des filles, l'émancipation des femmes, la conception et la place de la religion dans la société, la hiérarchie sociale, la préciosité, la médecine, le mariage, ... Qui peut nier la permanence de ces figures et de ces questions ?

Ce penchant de l'auteur à l'étude de mœurs explique le réalisme de certaines de ses pièces, leur allure de « drame bourgeois », lorsqu'elles enferment chez lui le chef de famille, au milieu de ses enfants, parents, visiteurs et serviteurs, pour une sorte de huis-clos qui risquerait de virer au sérieux et au pathétique, si Molière ne se préoccupait de respecter la marge de comique nécessaire. Cette dramaturgie bourgeoise, c'est encore une invention de ce fécond génie, et les tonalités du genre sont diverses, du Bourgeois gentilhomme à L'Avare, en passant par Tartuffe et Les Femmes savantes.

4. La grande comédie

Ce sont les « grandes comédies » qui mêlent le plus harmonieusement les différentes intentions. La « grande comédie », c'était pour l'époque une pièce comique dont l'esthétique, toute de rigueur et de clarté, se conformait aux canons de la dramaturgie classique. Longuement élaborés, Le Misanthrope, Tartuffe et Les Femmes savantes sont des comédies d'une impeccable « régularité », en cinq actes et en vers d'une facture soignée. Mais L'Avare est en prose, comme Dom Juan, à la superbe « irrégularité », et L'École des Femmes fut accusée d'avoir violé les règles : leur substance, pourtant, les met sur un pied d'égalité avec les précédentes.

Préoccupée de vérité et de bienséance, de finesse et de profondeur, chargée de significations sérieuses, la grande comédie joint l'utile et l'agréable et remplit son emploi (rappelé par la Préface de Tartuffe, précieuse pour comprendre les idées de Molière sur le genre), qui « est de corriger les vices des hommes », par la vertu du rire.

On a parlé, à propos de Molière, de libertinage, voire de gassendisme, d'hédonisme aristocratique, de sagesse terre à terre, de naturalisme réhabilitant l'instinct. Il n'est pas douteux que la morale moliéresque est une morale de l'authenticité, de la liberté et de la tolérance, d'aucuns disent de la jeunesse et de la fantaisie, toute d'hostilité par conséquent envers les impostures, les tyrannies qui gâchent la vie des hommes et les rapports entre les êtres.

Molière et l'argent

En 1668, année de la création de L'Avare, Molière est au sommet de sa carrière d'homme de théâtre. Il est installé à Paris depuis une dizaine d'années, et depuis 1661 dans la belle salle du Palais-Royal. La troupe dont il est le chef est depuis 1665 celle des « Comédiens du roi », et a trouvé une certaine stabilité. Il est protégé par Louis XIV, qui le subventionne et a même accepté d'être le parrain de son fils. Il joue régulièrement devant la Cour à Versailles, et ses finances ne vont pas mal. Sa réputation auprès du public a été durablement établie par deux pièces qui ont eu un succès extraordinaire : Les Précieuses ridicules (1659) - qui l'ont fait connaître du public et considéré comme l'un des plus grands « farceurs » du siècle - et L'École des femmes (1662), pièce d'une extraordinaire nouveauté technique et esthétique qui, à cause de la polémique qui l'a entourée, lui a donné un parfum de soufre qui lui garantit une certaine publicité.

Deux événements importants de la vie de Molière éclairent certains aspects de son rapport à l'argent ou des son intérêt théâtral pour l'argent.

Le premier est ancien : c'est la douloureuse expérience de l'endettement. Dans les années 1640, au tout début de sa carrière, Molière a contracté des dettes très lourdes pour monter son premier théâtre, l'Illustre Théâtre. Ce dernier fut un échec cinglant, et le jeune chef de troupe ne fut pas en mesure de régler ses fournisseurs : le charpentier, le marchand de bois, le chandelier, et même le propriétaire du jeu de paume qui lui servait de théâtre. Il fit de la prison pour dettes, avant de partir en province se faire oublier des autorités. En 1666 encore, deux ans avant L'Avare, il fut condamné à régler une dette qui datait de 1646. Autrement dit, depuis sa jeunesse, Molière connaît intimement le monde des usuriers et des taux, monde qui le poursuit littéralement depuis des décennies, et avec lequel il règle ses comptes dans L'Avare - symboliquement s'entend.

Le deuxième événement est tout récent, et il est sans doute très directement lié à la composition de la pièce. Dans les semaines qui précèdent la première de L'Avare, Molière se livre à une opération financière complexe, probablement avec l'assentiment de son père, qui vise à détourner légalement une partie de l'héritage paternel aux dépens de ses frères et sœurs. Le principe de l'opération est de prêter à son père, sous couvert d'un prête-nom, comme Harpagon, une grosse somme d'argent qui sert à restaurer sa maison - alors que le père, assez riche, n'en a nul besoin. Quelque temps plus tard, le père meurt et la maison restaurée revient par héritage à Molière, à sa sœur et aux enfants de son frère décédé. Des années durant, ces derniers paieront sans le savoir à Molière des intérêts pour une somme qui a servi à restaurer l'héritage commun. On trouvera dans le dossier à la fin de l'édition GF de L'Avare le récit complet de la manœuvre, qui n'est pas illégale. Cet épisode montre toutefois que Molière maîtrisait à la perfection les mécanismes de prêt de son époque,

et que l'année où il écrivait L'Avare, il était occupé à de subtiles affaires d'argent qui par bien des aspects ressemblent à celles d'Harpagon.

L'Avare est jouée pour la première fois par Molière et sa troupe le 9 septembre 1668 dans leur théâtre du Palais-Royal

(elle sera publiée très rapidement, l'année suivante). La pièce eut un médiocre succès, mais ce ne fut pas une catastrophe comme on l'a dit quelquefois. La recette de la première, le 9 septembre 1668, fut de 1 069 livres, alors que celle des premières des pièces nouvelles de Molière tournait habituellement autour de 1 500 livres (celle de L'École des femmes, par exemple : 1 518 livres) ; un énorme succès, comme celui de Tartuffe, s'établissait à 2 860 livres, mais c'était évidemment exceptionnel. Le problème de L'Avare est qu'apparemment le bouche à oreille n'a pas été bon : dès la deuxième représentation, la recette tomba à 500 livres. Immédiatement, Molière mit sa nouvelle comédie en alternance avec des pièces un peu plus anciennes, mais au bout de neuf représentations, il la retira de l'affiche. Il la reprit pour quelques représentations en décembre, puis pour quelques autres les trois années suivantes, sans qu'elle trouve jamais vraiment son public : la recette resta très médiocre.

Les conditions de la représentation théâtrale au XVII^e siècle

Les lieux de spectacle

Quelles possibilités s'offrent à l'amateur de théâtre du XVII^e siècle ? S'il habite Paris, trois salles permanentes s'ouvrent à lui : la salle de l'Hôtel de Bourgogne, celle du théâtre du Marais, celles du Petit-Bourbon, puis du Palais-Royal où joue Molière. Après la mort de Molière, le spectateur qui veut voir la troupe du grand comédien, désormais dirigée par La Grange, doit maintenant se rendre dans la salle Guénégaud où elle s'est installée dès 1673. C'est alors Lulli et son Académie de musique, l'ancêtre de l'Opéra, qui occupent le Palais-Royal. Toujours en 1673, la troupe du théâtre du Marais fusionne avec celle de Molière, bientôt rejointe par celle de l'Hôtel de Bourgogne en 1680 : ainsi se constitue la Comédie-Française, tandis qu'une troupe italienne prend possession de l'Hôtel de Bourgogne, qu'elle quittera en 1697.

Le nombre des salles permanentes est donc réduit. Il est vrai que la population parisienne ne compte alors que quelques centaines de milliers d'habitants. Les troupes se font une concurrence acharnée qu'illustrent l'élaboration de pièces développant des sujets identiques, la fréquence des polémiques, les tentatives de débauchage des comédiens et des auteurs : Corneille passera ainsi, en 1647, du théâtre du Marais à l'Hôtel de Bourgogne puis retournera au Marais et fera jouer, à l'occasion, quelques-unes de ses pièces par la troupe de Molière ; Racine, qui donnera sa première tragédie, La Thébaïde (1664), à Molière, lui retirera sa seconde création, Alexandre le Grand (1665), et s'adressera désormais à l'Hôtel de Bourgogne.

A ces théâtres publics, s'ajoutent les salles privées. Il est de bon ton d'aimer le théâtre, de patronner une troupe, mais également de posséder sa propre scène sur laquelle on offre des spectacles à ses amis. C'était là une source importante de recettes pour les comédiens. Enfin, il y a toujours les nombreuses troupes ambulantes qui parcourent la France et font connaître en province le répertoire théâtral. La tradition de ces tournées s'est maintenue de nos jours.

Pour des raisons d'ordre économique, les troupes de théâtre comportent un nombre relativement peu important de comédiens ; la troupe de Molière compte, selon la période, entre dix et quinze personnes, dont environ 60 % d'acteurs et 40 % d'actrices. Les troupes disposent de trois sources de revenus : les recettes des représentations publiques, l'argent tiré des spectacles donnés chez de riches particuliers et les dons des protecteurs. Les bénéfices ainsi réalisés sont répartis entre les comédiens.

Spectacle et public

Voici notre spectateur parisien parvenu devant le théâtre de son choix. A l'entrée, le portier a pour fonction de refouler ceux qui n'ont pas payé. Cela ne va pas sans rixes parfois sanglantes. Mais notre spectateur est un spectateur honnête. Il a payé sa place dont le prix est modique et pénètre dans la salle. Est-il noble ou grand bourgeois ? Il s'installe dans les loges. Est-il membre de la petite bourgeoisie ? Il prend place sur des gradins disposés en amphithéâtre. Fait-il partie du public populaire ? Il reste debout dans le parterre qui occupe la partie centrale de la salle, au même niveau que la scène. Les meilleures places sont réservées aux amateurs de théâtre, aux jeunes gens à la mode, qui ont le privilège de s'installer sur la scène même.

Le spectacle va débiter. Il est copieux et se compose souvent de deux pièces : une comédie en un ou trois actes et une tragédie ou une comédie en cinq actes. La représentation, qui débute vers deux heures de l'après-midi, s'achève généralement vers cinq ou six heures du soir. Notre spectateur, s'il souhaite suivre avec attention le déroulement de la pièce, doit s'armer de patience. L'assistance est agitée et bruyante. Allées et venues, conversations, éventuellement injures adressées aux comédiens ne cessent de perturber la séance. Le silence religieux qui s'impose de nos jours n'est pas de mise. L'inattention du public est chronique.

Heureusement, le spectacle est interrompu après chaque acte, pour moucher les chandelles, c'est-à-dire pour enlever les parties de mèche brûlées qui, sinon, dégageraient de la fumée : voilà qui donne l'occasion de ménager des périodes salutaires de pause.

Décors et costumes

La conception des décors connaît une évolution importante au cours du XVII^e siècle. Au début, les auteurs de théâtre situent leurs pièces dans plusieurs lieux différents. Pour éviter des changements pendant le spectacle, on faisait alors figurer côte à côte tous les décors nécessaires au déroulement de l'action. Leur nombre était néanmoins limité par

l'exiguïté de la scène qui était alors de règle. Dans un second temps, lorsque s'impose, vers 1640, l'unité de lieu, le décor représente la salle unique où se déroule l'action.

Le spectateur amateur de mises en scène plus élaborées peut satisfaire son goût, en assistant aux comédies-ballets que Molière multiplie durant la seconde partie de sa carrière et qui ajoutent au texte les apports de la musique, de la danse et du chant, comme *Les Fâcheux* (1661), *Le Bourgeois gentilhomme* (1670) ou *Le Malade imaginaire* (1673). Il a également l'occasion, s'il fait partie du monde fermé de la cour, de prendre plaisir à des spectacles grandioses qui utilisent une machinerie complexe : des monstres apparaissent, des fantômes ou des dieux traversent les airs, des changements de décors se produisent, les feux d'artifice ou les jeux d'eau sont mis éventuellement à contribution. Ainsi se présente *Psyché* (1671) que Molière écrit en collaboration avec Pierre Corneille et Philippe Quinault sur une musique de Lulli. Le spectateur ordinaire n'est pas exclu pour autant de ce type de représentations : Molière reprend *Psyché* sur la scène du Palais-Royal et des comédies qui sont conçues pour le public, comme *Dom Juan* (1665) ou *Amphitryon* (1668), accordent une grande importance à la mise en scène et réclament la mise en œuvre de la machinerie.

Quant aux costumes, si ceux qui sont utilisés pour la tragédie évoquent plus ou moins l'habillement des personnages grecs, latins ou turcs représentés, dans la comédie, les acteurs sont vêtus des habits de leur époque. Voilà qui augmentait la confusion provoquée par les spectateurs assis sur la scène : comment, en effet, dans ces conditions, les distinguer des comédiens ? Voilà qui, par ailleurs, permettait aux amateurs de théâtre de se montrer généreux à bon compte, en offrant aux troupes les vêtements qu'ils ne voulaient plus porter.

Le public et le répertoire

A quel type de spectacle notre spectateur du XVII^e siècle est-il amené à assister ? Ses possibilités de choix sont larges. Le public potentiel parisien est en effet relativement restreint, ce qui oblige les troupes de théâtre à renouveler fréquemment leur répertoire. Le nombre de pièces créées est donc considérable : il s'élève à quinze environ, par an.

Par ailleurs, la composition du public tend à se modifier, ce qui n'est pas sans conséquence sur la nature des pièces représentées. Les spécialistes du théâtre, les théoriciens sont toujours aussi assidus tout au long du XVII^e siècle. Mais ils ne font pas masse et sont submergés par deux catégories de spectateurs. D'une part, les gens de la cour, les gens à la mode, sont de plus en plus nombreux, ce qui explique le développement du théâtre spectacle, du théâtre divertissement et, en particulier, du théâtre-ballet.

Parallèlement, le public populaire se renforce. Ne sachant pas lire, il trouve dans le théâtre une activité culturelle accessible à la fois intellectuellement et financièrement. Sa sensibilité le rend plus proche de la comédie que de la tragédie. Le développement de la concurrence suscité par l'ouverture de nouvelles salles de théâtre conduit les auteurs à essayer d'attirer ces spectateurs. Aussi assiste-t-on à une montée du genre comique au détriment des autres genres : au début du XVII^e siècle, les comédies ne représentent que 7 % environ de la production théâtrale ; à l'époque de Molière, elles comptent pour 51 % ; à la fin du XVII^e siècle, le pourcentage atteindra près de 70 %.

Le jeu des acteurs est marqué par l'excès, excès « farcesque » lorsqu'il s'agit de la comédie, excès dans la grandiloquence dans le cas de la tragédie. Chaque comédien est spécialisé dans un type de rôle bien précis. Dans sa troupe, Molière se chargeait des personnages bouffons, dont il accentuait les aspects comiques. La Grange jouait les jeunes premiers sympathiques. Armande Béjart, la jeune femme de Molière, était une coquette à la scène comme à la ville. Mademoiselle du Parc incarnait les jeunes premières et Madeleine Béjart les femmes mûres hautes en couleur, au comportement pittoresque...

Le contexte économique et sociologique

Aristocratie et bourgeoisie sous Louis XIV

Si le mot « bourgeois » apparaît dans les textes dès le XI^e siècle, ce n'est vraiment qu'au XIII^e qu'il commence à désigner une classe sociale particulière : celle que forment les détenteurs des fortunes essentiellement mobilières (commerçants, industriels, manieurs d'argent) et les membres des professions libérales. C'est à cette époque aussi que la bourgeoisie, récemment enrichie par le développement du grand négoce, fait son entrée dans la vie politique. Contre la noblesse indocile, elle sera pendant de longs siècles l'alliée de la monarchie. C'est dans ses rangs que celle-ci recrutera ses principaux commis, de Guillaume de Nogaret à Jean-Baptiste Colbert ; parallèlement, c'est elle surtout qui tirera profit des interventions royales en matière économique.

Cette alliance, qui ne sera guère remise en cause qu'au XVIII^e siècle, aura de profondes répercussions sur le développement de la production en France. Par la vénalité des offices et par les possibilités d'anoblissement que conférait la possession de ceux-ci, elle contribuera à détourner vers des activités administratives et politiques non seulement les énergies, mais aussi les capitaux de la classe la plus dynamique, ce qui explique en partie le retard pris par la France lors de la première révolution industrielle. En même temps, les pratiques dirigistes de la monarchie habitueront les industriels français à considérer comme un droit l'aide et la protection de l'État.

C'est sans doute pourquoi le XIX^e siècle, siècle de la bourgeoisie triomphante, sera aussi celui où la centralisation

politique et administrative atteindra une intensité sans précédent dans l'histoire de France.

Le règne de Louis XIV, règne de la bourgeoisie

Saint-Simon définissait l'époque du roi Louis XIV comme « un long règne de vile bourgeoisie ». À cet observateur sagace n'échappait pas cette vérité que par la suite nombre d'historiens devaient perdre de vue : le XVII^e siècle représente une période d'apogée pour la bourgeoisie française. Le bouleversement révolutionnaire, avec les changements radicaux qu'il apportait dans les institutions de droit public, a masqué la permanence qu'on peut observer aussi quant à cette prépondérance de la classe bourgeoise. Une constatation s'impose lorsqu'on examine les noms qui comptent dans l'entourage de Louis XIV : ce sont tous des noms de grands bourgeois, qu'il s'agisse de la haute magistrature avec les Molé, les Séguier, les Pomponne de Bellièvre, de la haute administration avec Colbert et son fils Seignelay, Le Tellier et son fils Louvois ; il en est de même dans le domaine de la pensée avec Descartes, Arnauld, Perrault, Pascal, Fontenelle ; dans le domaine des lettres, Chapelain comme Boileau, Corneille comme Racine, Molière, La Bruyère appartiennent à la bourgeoisie ; deux noms seulement représentent la noblesse : La Rochefoucauld et Fénelon ; un le clergé : Bossuet ; Mme de Sévigné elle-même descend des avocats Frémyot. Galerie éblouissante, aussi éblouissante que le palais de Versailles construit par des architectes issus de la bourgeoisie : un Mansart, un Le Vau, un Le Nôtre. La noblesse ne joue dans ce règne qu'un rôle militaire avec Condé ou Turenne, ou un rôle décoratif par la foule des courtisans qui composent la cour du Roi-Soleil. Elle n'exerce aucun rôle actif dans les rouages de la nation. Et la noblesse rurale, demeurée sur ses terres, ne sera que la cible des moqueries que résume au théâtre Monsieur de Pourceaugnac. Dans l'État centralisé ne compte que ce qui peut être objet de la faveur royale ; c'est de cette époque que date l'antagonisme entre Paris et province.

L'ambition de la bourgeoisie avait été, jusqu'alors, de se hausser par la fortune à la noblesse. Cette ambition s'est réalisée avec la noblesse de robe : les charges au Parlement anoblissent leurs titulaires ; or la « vénalité des offices », objet de critiques et de contestations au siècle précédent, est désormais admise : le traitant (financier) Paulet, en 1602, a fait accepter par le roi la vénalité et l'hérédité des charges d'État ; moyennant une contrepartie fiscale, le bourgeois qui achète sa charge peut désormais la transmettre par héritage. Ainsi se constitue dans la nation un corps de fonctionnaires jouissant d'une certaine autonomie ; seules les charges très importantes restent à la nomination du roi : premier président, procureur et avocat général au Parlement.

Alors que la noblesse d'épée joue désormais un rôle purement honorifique, la noblesse de robe exerce un pouvoir réel ; tout le haut personnel de l'État : maison du roi, affaires étrangères, administration de la marine et de la guerre, chancellerie, secrétairerie d'État, sera recruté parmi ses membres. La « grande robe » est formée des conseillers d'État et titulaires des hautes charges au Parlement ; ses membres remplissent les conseils du roi. La « moyenne robe », importante surtout en province, comprend les conseillers des parlements de province, les lieutenants de bailliage et de sénéchaussée. Enfin, la « petite robe » est celle des avocats, notaires, greffiers et procureurs. Le corps des intendants, par lequel la volonté royale s'exprime dans l'ensemble du royaume, se recrute lui aussi parmi les membres du Parlement. Tout cela ne s'est pas accompli sans troubles et ce Parlement aura une première fois l'occasion de manifester sa puissance dans la première moitié du XVII^e siècle, au cours des Frondes, en 1648 notamment. À plusieurs reprises, par la suite, en dépit de l'accroissement du pouvoir monarchique, le Parlement manifesterà son indépendance à l'occasion de l'enregistrement des volontés royales et c'est finalement sur l'opposition entre le roi et son Parlement que croulera l'Ancien Régime.

Par son attachement au droit romain - dont l'étude cependant ne sera autorisée à l'Université de Paris qu'en 1679 -, la noblesse de robe exerce une influence considérable sur l'évolution des mœurs et des structures ; ainsi, dans le régime de la propriété, la distinction opérée par les juristes d'Ancien Régime entre le domaine éminent et le domaine utile a permis dès le XVI^e siècle d'attribuer au roi le domaine éminent de tout le sol du royaume et a eu un effet important sur l'administration des mines, par exemple, ou sur celle des eaux et forêts ; ainsi encore, dans un tout autre domaine, les droits du père, du propriétaire se ressentent de ceux du paterfamilias antique ; et la situation juridique de la femme se trouve également affectée par cette évolution : celle-ci désormais ne quitte la tutelle de son père que pour passer sous celle de son mari. Enfin, il ne serait peut-être pas inexact d'attribuer à ces juristes d'Ancien Régime (cf. par exemple le Traité des ordres et simples dignités du juriste Loyseau) le dédain du travail manuel, celui qui travaille de ses mains étant assimilé à l'esclave antique.

Colbert est très représentatif de la bourgeoisie du commerce et des manufactures pour laquelle l'autre fraction de la bourgeoisie - la noblesse de robe - laisse percer quelque dédain, mais qui n'en est pas moins la partie la plus dynamique de cette classe et, probablement aussi, de la nation. Au service du roi, Colbert saura mettre en place tout un ensemble d'institutions (le mercantilisme) pour promouvoir la bourgeoisie d'affaires, assurer sa richesse et son expansion. Reprenant les conceptions d'un Louis XI, il envisage l'économie selon un programme étatiste - la France étant considérée comme une vaste firme commerciale et industrielle. Il institue le Conseil du commerce (1664), dont émane une série de règlements destinés à stimuler le commerce extérieur et à protéger par des barrières douanières le commerce intérieur. Il crée ou favorise des compagnies commerciales dotées de monopoles : Compagnie du Nord

(1669), Compagnie du Levant (1670), Compagnies des Indes orientales et des Indes occidentales (1664). Cette dernière a pour principal objet la traite des noirs entre les côtes de Guinée et les Antilles pour le travail de la canne à sucre, qui allait faire la richesse des négociants des Îles et des ports de Nantes, La Rochelle et Bordeaux. Car le début du XVII^e siècle a vu la réapparition de l'esclavage, coïncidant avec le mouvement de retour aux lettres et à la pensée antiques. C'est à cette époque que commence à se constituer le domaine colonial de la France, non seulement aux Antilles, mais à la Louisiane (1682) et au Canada.

Parallèlement au commerce, une vive impulsion est donnée aux manufactures par l'intermédiaire d'un corps d'inspecteurs généraux et régionaux. Son premier objet est de généraliser les maîtrises et jurandes, ce qui avait été tenté plusieurs fois au cours du XVI^e siècle (édits de 1581 et 1597 notamment) et se trouve réalisé en 1673. La plupart des métiers, en tout cas les plus importants dans le royaume, sont désormais astreints aux cadres corporatifs et les maîtres tendent à former une caste.

En même temps, la politique mercantiliste de Colbert s'étendait non seulement à l'organisation du monde du travail, mais à la fabrication elle-même. De 1669 date l'ordonnance générale de la draperie, complétée deux ans plus tard par la réglementation de la teinturerie. L'une et l'autre fixaient les normes de qualité et les dimensions des produits manufacturés. Il en était de même dans les autres secteurs de l'industrie : ainsi l'industrie métallurgique qui prend quelque essor à l'époque, la construction navale, le monopole des tabacs réglementé en 1681 et qui a peu varié jusqu'à nos jours, etc. La Cour est elle-même un client privilégié : de très nombreux artisans travaillent à Versailles ; le chantier employait 36 000 ouvriers en 1683 et certaines activités en reçoivent une forte impulsion, telle par exemple la fabrication des glaces, lorsque fut réalisée la fameuse Galerie. D'autre part, un certain nombre d'artisans privilégiés, hébergés au Louvre et pensionnés, disposent d'une liberté d'initiative qui leur permet d'échapper aux contrôles et apporte quelque correctif au rigoureux étatisme conçu par Colbert. L'empreinte laissée par ce dernier sera forte : c'est à lui qu'on se réfère chaque fois que sont érigées ou réclamées des mesures protectionnistes ; la bourgeoisie industrielle et commerçante restera très marquée de ce système qui implique le recours à l'État, et la mentalité générale du pays se ressentira de son influence : notamment dans la bourgeoisie par le culte du travail, source de richesse, et dans les cadres de l'administration par le système de l'avancement à l'ancienneté, préconisé et mis en place par Colbert.

Fouquet, représentant de la bourgeoisie financière

En tant que surintendant des Finances, Colbert avait succédé à un autre bourgeois bien connu : Nicolas Fouquet, dont le nom est un peu le symbole de la bourgeoisie financière au XVII^e siècle. Comme Jacques Cœur au X^e siècle, comme Semblançay au XVI^e, Fouquet fut condamné pour concussion. Son énorme fortune, qu'atteste le somptueux château de Vaux-le-Vicomte, avait été acquise notamment dans la ferme des impôts et des offices : les traitants percevaient sur chaque achat d'office une commission allant parfois jusqu'au quart de son prix ; en 1661, il y avait 45 780 titulaires d'offices dans le royaume. Fouquet devait être le dernier en date des financiers condamnés pour malversations ; l'opinion, qui lui était d'abord hostile, avait été habilement retournée en sa faveur par les écrivains qu'il entretenait, La Fontaine entre autres.

La culture bourgeoise

C'est au XVII^e siècle enfin que se constitue une pensée, une philosophie, un art, une littérature demeurés typiques de la société bourgeoise et perpétués jusqu'à notre temps, à l'exclusion de toute autre forme de culture, dans l'enseignement : culture à base d'humanisme gréco-romain, fondée sur l'usage du raisonnement discursif dans la recherche de la vérité, et trouvant dans l'adoption des canons antiques son esthétique et jusqu'à sa morale, celle de l'« honnête homme ». L'étatisme régnant alors se manifeste en ce domaine par la création de l'Académie française (1634) et par celle des autres corps académiques.

Bénichou, Morales du grand siècle (pages 285-299)

Il suffit de parcourir le théâtre de Molière pour se rendre compte que le bourgeois y est presque toujours médiocre ou ridicule. Il n'est pas un seul des bourgeois de Molière qui présente, en tant que bourgeois, quelque élévation ou valeur morale ; l'idée même de la vertu proprement bourgeoise se chercherait en vain à travers ses comédies. Le sens de la mesure ou du juste milieu caractérise chez lui l'honnête homme, c'est-à-dire l'homme du monde, noble ou non, mais formé selon l'idéal de la civilité noble, non le bourgeois pris en lui-même. Même dans les œuvres les plus hostiles en apparence aux façons d'être et de penser aristocratiques, dans les Précieuses et les Femmes savantes, le type du bon bourgeois a sa part de ridicule. Gorgibus est aussi peu que les précieuses un modèle à suivre. La franchise de l'un, opposée à la prétention des autres, fait rire, et entraîne peut-être une adhésion passagère. Mais, quand il a voulu développer son sujet dans les Femmes savantes, Molière a distingué deux formes possibles du bon sens, en l'incarnant à la fois dans Chrysale, où il est bourgeois, c'est-à-dire prosaïque et risible, et dans Clitandre, chez qui il est solidaire du bon ton : le bon sens, là où il est digne de la société polie, a perdu toute trace de bourgeoisie. Quant aux précieuses ou aux femmes savantes, leur ridicule naît en grande partie de la disproportion qui existe entre leur rang et leurs visées. Gorgibus et Chrysale, définissant leur véritable milieu, qui est tout médiocre, les font apparaître avant tout comme des bourgeois singeant les grandes dames. C'était là un élément de comique encore plus fortement perceptible à cette

époque qu'aujourd'hui. Ce n'est pas que Molière n'ait ridiculisé dans les précieuses certains traits empruntés à une philosophie incontestablement aristocratique, et notamment la spiritualité romanesque. Mais il embourgeoise ces idées pour les rendre ridicules, les imprègne de médiocrité roturière, les présente comme des modes vieillies mal imitées par un monde inférieur, et apparaît ainsi lui-même comme le champion, non pas du bon sens bourgeois, mais du bon ton aristocratique. La solidarité établie par Molière dans les Femmes savantes entre la préciosité et le pédantisme n'est pas moins digne de remarque. Le type du pédant était un des plus incompatibles avec les habitudes du beau monde, et tous les témoignages du temps font de l'horreur du pédantisme un des caractères de la Précieuse, qui, selon l'abbé de Pure, est en « guerre immortelle contre le Pédant et le Provincial ». De même la précieuse de la Satire X de Boileau, loin de se laisser embrasser « pour l'amour du grec »,
"Rit des vains amateurs du grec et du latin."

Molière a donc multiplié les traits qui pouvaient distinguer ses précieuses -de celles de la belle société. Non qu'il admirât ces dernières sans réserves mais la façon dont il caricaturait leurs imitatrices ne trahit en tout cas aucun parti pris bourgeois. L'esprit véritable des Femmes savantes doit être cherché dans la véhémence apologue du goût de la cour, adressée aux pédants par Clitandre, fils de gentilhomme et honnête homme de la pièce. Ce Clitandre, qui « consent qu'une femme ait des clartés de tout », mais ne veut pas qu'elle se pique de science, ni qu'elle étale ce qu'elle sait, a exactement les opinions de Mlle de Scudéry. Les femmes savantes de Molière sont donc inférieures à leurs lectures, comme le milieu littéraire lui-même, trop habitué à se piquer de bel esprit, était au-dessous du bon ton véritable. L'anonyme Portrait de la Précieuse, qui se trouve dans le Recueil de Mlle de Montpensier, indique que les précieuses vont rarement à la cour, « parce qu'elles n'y sont pas les bienvenues ». Si vague que soit le renseignement, au moins prouve-t-il qu'on pouvait répudier la préciosité autrement que d'un point de vue bourgeois.

Au fond les deux pièces sur lesquelles on s'appuie si souvent pour établir le caractère bourgeois du bon sens de Molière sont très voisines du Bourgeois gentilhomme par l'inspiration. Le ridicule y frappe la prétention roturière, l'effort laborieux du petit monde pour égaler le grand. Si Molière semble y approuver parfois le bon sens bourgeois, c'est d'une façon très particulière, et peu flatteuse pour la bourgeoisie : en effet, les propositions d'un Chrysale ou d'un Gorgibus ne sont tenues pour valables qu'autant qu'elles sont destinées à prêcher à des bourgeoises la modestie, la fidélité à un rang médiocre. C'est le bon sens bourgeois si l'on veut, mais dans la mesure où il acquiesce à l'infériorité du bourgeois. Et il n'est guère sympathique dans Molière que sous cette forme, comme en témoigne avant tout la comédie du Bourgeois gentilhomme, qui n'a pas d'autre signification que celle-là, et où le ridicule du marchand qui prétend à la qualité n'est pas compensé, mais augmenté par la sagesse de son épouse, sorte de réplique féminine de Chrysale. Les malheurs de Georges Dandin suggèrent la même leçon que les folies du bourgeois gentilhomme. Sans doute l'aristocratie n'est-elle pas toujours avantageusement représentée dans ces pièces : les Sotenville, pas plus que le Dorante du Bourgeois, ne sont des modèles sympathiques. Mais là n'est pas la question. Ce qui importe, c'est que l'infériorité sociale des bourgeois soit représentée avec tant de force, et qu'en aucun moment Molière ne songe à nous émouvoir contre ceux qui abusent de la différence des rangs. Cette insensibilité confine au scandale dans le cas de George Dandin. L'infortune conjugale d'un roturier marié à une demoiselle noble et éclipsé par un jeune courtisan y est représentée comme une chose naturelle, éminemment divertissante. On peut trouver le fait déplorable et immoral, mais Molière ne s'est visiblement pas intéressé à cet aspect de la question.

Il ne faut pas oublier que la bourgeoisie, au XVII^e siècle, jouissait encore d'un bien faible prestige dans la société. Les choses s'égalisent davantage au siècle suivant ; mais le « bourgeois » sous Louis XIV, c'est surtout, pour l'opinion, le drapier, le petit robin, le boutiquier, et on n'en parle guère qu'avec dédain dans la bonne société. Il serait inconcevable que Molière, qui s'adressait si souvent à l'auditoire de Versailles, ait songé à lui prêcher la philosophie de la place Maubert. Le ton et l'esprit bourgeois passaient pour désastreux chez un auteur. D'autres que Molière en ont subi le reproche, Boileau par exemple, et non sans raison : car il a vraiment introduit, en --essayant de les rendre imposants, l'esprit et les maximes morales de la bourgeoisie dans la grande littérature. Aussi essaya-t-il pendant vingt ans les sarcasmes et les rappels humiliants des beaux esprits du monde.

Rien de semblable dans les critiques, pourtant nombreuses, qui assaillirent Molière : il faisait suffisamment rire aux dépens des bourgeois pour qu'on ne pût pas lui reprocher d'être issu d'eux ou l'accuser de leur ressembler. D'ailleurs, si mal que nous soyons renseignés sur sa façon de vivre, ses goûts et ses sympathies, il est certain en tout cas qu'en choisissant dès sa jeunesse l'état de comédien, alors qu'il pouvait prétendre à une confortable succession bourgeoise, il a témoigné d'une médiocre estime pour le milieu dans lequel il était né, et qu'on invoque souvent à contresens pour expliquer son œuvre.

La représentation caricaturale du bourgeois était de tradition dans la littérature comique. Le bourgeois fournissait à la comédie un type nettement délimité, avec ses défauts et ses ridicules : avarice, faiblesse de courage, jalousie, penchant, le plus souvent bafoué, à la tyrannie domestique, suffisance réjouissante, égoïsme et naïveté. Ce type, distinct à la fois de celui du gentilhomme ou plus généralement de l'homme de bonne compagnie et de celui du valet, a été utilisé très fréquemment par Molière depuis ses débuts et tient dans son théâtre une place considérable, la première peut-être. Le Sganarelle du Cocu imaginaire, celui de l'École des Maris, Arnolphe, le Sganarelle encore du Mariage forcé, un dernier Sganarelle dans l'Amour médecin, Harpagon enfin, forment comme une longue lignée, à travers laquelle se retrouve, pour la plus grande confusion de la bourgeoisie, le même air de famille tour à tour rebutant ou burlesque, issu d'un mélange fondamental de passion possessive et de pusillanimité. Telles sont bien les deux données premières du

personnage, variées et dosées diversement, mais présentes dans toutes les variétés du type, qui se trouve ainsi congénitalement affublé des défauts que le cynisme aristocratique le plus achevé repousse encore comme indignes de lui : avidité et couardise. Ces deux défauts constituaient sans aucun doute, dans l'opinion générale de l'époque, la ligne de séparation théorique de deux classes sociales.

Si c'est le plus souvent dans l'amour que le bourgeois de Molière manifeste son infériorité, cela ne résulte pas seulement du fait que le domaine de l'amour et du plaisir est celui où s'affrontent de préférence les valeurs chez Molière ; c'était une tradition que l'incompatibilité du caractère bourgeois et de la galanterie. L'air bourgeois et le bel amour n'alliaient guère ensemble. Pour revenir par exemple au cas significatif de Boileau, c'est tout un de lui reprocher sa naissance et son esprit bourgeois, et de flétrir son inaptitude à la poésie galante.

Les traits habituels de la mentalité marchande passaient pour mortels à l'amour, auquel la tradition courtoise, même réduite à la simple galanterie, attribuait une noblesse ou une excellence indigne des âmes médiocres. Ce n'est pas que le bourgeois ne soit sujet à l'amour. Molière, au contraire, aime à représenter ses Sganarelle et ses Arnolphe amoureux, à leur prêter même une insistance passionnée dans le désir, une sensibilité cruelle à l'échec. Mais ils ne savent pas aimer : ils mettent dans l'amour la même jalousie, le même instinct d'accaparement qu'en toutes choses. Ils parlent à leur bien-aimée comme Harpagon à sa cassette, en propriétaires : « Vous ne serez plus en droit de me rien refuser, et je pourrai faire avec vous tout ce qu'il me plaira sans que personne s'en scandalise. Vous allez être à moi depuis la tête jusqu'aux pieds, et je serai maître de tout » Cet égoïsme ingénu, si éloigné des procédés de la noble et adroite galanterie, est ridicule à proportion de la confiance qui l'accompagne :

Ha ! hai ! mon petit nez, pauvre petit bouchon,
Tu ne languiras pas longtemps, je t'en répond.
Va, chut ! Vous le voez, je ne lui fais pas dire,
Ce n'est qu'après moi seul que son âme respire.

L'esprit du propriétaire a ses illusions et ses aveuglements, qui ne sont ni moins tenaces, ni moins risibles que ses inquiétudes : d'où la fréquence du thème comique de la jalousie bernée. Le Sganarelle de l'École des maris, au moment où il prononce les vers qui précèdent, est en train de favoriser à son insu une entrevue de sa bien-aimée avec son rival.

Cependant, sous l'égoïsme et la suffisance, la pusillanimité est vite discernable. Il ne s'agit pas seulement de cette forme de couardise qui paralyse le héros du Cocu devant son rival. La terreur d'avoir à disputer par les armes l'objet de son amour s'accompagne d'une faiblesse non moindre devant la femme elle-même. C'est qu'il y a au fond de tous ces caractères un sentiment cuisant d'infériorité, mal dissimulé sous l'euphorie apparente. Ainsi, dans l'École des maris, l'échec révèle en Sganarelle une crainte foncière de la femme, à peine distincte de son impuissance à aimer :

Malheureux qui se fie à femme après cela !

La meilleure est toujours en malices féconde ;
C'est un sexe engendré pour damner tout le monde.
J'y renonce à jamais, à ce sexe trompeur,
Et je le donne tout au diable de bon cœur.

Au fond d'eux-mêmes, ces personnages ne se sentent pas faits pour l'amour et pour le succès, et c'est pourquoi ils cherchent leurs sûretés dans une conception tyrannique de la vie conjugale ; ou inversement leur égoïsme sans limite, leur interdisant toute communication vraie avec ce qu'ils aiment et leur déroband sans cesse la certitude qu'ils recherchent, les rend inquiets et anxieux de l'échec.

La figure d'Arnolphe dans l'École des femmes est sans aucun doute la plus achevée que Molière ait donnée du bourgeois amoureux. Une pièce entière lui est consacrée, et non pas une pièce quelconque. Il faudrait reproduire tout ce qu'il dit pour le montrer tour à tour croquemitaine solennel, barbon grivois, et surtout propriétaire jaloux :

Je me vois riche assez pour pouvoir, que je crois,
Choisir une moitié qui tienne tout de moi,
Et de qui la soumise et pleine dépendance
N'ait à me reprocher aucun bien ni naissance.

Héritier perfectionné de plusieurs personnages déjà ébauchés par Molière, il allie, dans une proportion parfaitement égale, l'assurance et l'inquiétude qui sont les deux données, contradictoires en apparence seulement, de ce type humain. L'humiliation, au lieu d'être donnée ici dès le début comme dans le Cocu, ou de ne surgir qu'à la fin comme dans l'École des maris, s'élabore lentement, au cours d'un dépouillement progressif du caractère, qui finit par apparaître sous son véritable jour dans l'infériorité et dans l'échec. La seule obsession du cocuage trahit déjà une crainte profonde de la femme, qu'Arnolphe exprime d'ailleurs naïvement dès la première scène. Quand sa disgrâce lui a ôté progressivement son faux air de supériorité despotique, il ne reste plus de lui que rage impuissante et supplications vaines. Molière a longuement et cruellement exploré, dans les deux derniers actes, les détours de son désespoir.

Tous ces portraits de bourgeois amoureux, dont Molière a rempli son théâtre, ne font que transposer dans l'ordre de la galanterie les traits attribués par le sens commun au bourgeois considéré comme être social. Harpagon, en tant qu'il incarne le comportement bourgeois dans sa forme économique, presque chimiquement pure, est le type de qui s'engendrent et en qui se résolvent les autres personnages de la lignée. La passion de posséder trouve en lui son véritable objet, l'argent, et sa forme achevée, le délire. Un de ses mots les plus forts, et qui trahissent le mieux ce tempérament dans lequel l'instinct se repaît de l'objet, le désire palpable, veut le tenir, est celui qui concerne la prétendue dot attribuée

par Frosine à Marianne : « C'est une raillerie que de vouloir me constituer sa dot de toutes les dépenses qu'elle ne fera point. Je n'irai pas donner quittance de ce que je ne reçois pas, et il faut bien que je touche quelque chose. » Ce désir de tenir est le fond, mais aussi la chimère, de toute avarice. Il n'est de certitude et de jouissance vraies que dans des rapports de réciprocité et d'échange avec le monde vivant. Harpagon ne jouit finalement de rien de ce qu'il tient. Arnolphe aussi voulait tellement tenir Agnès qu'il lui interdisait de penser à l'amour. La misère d'une semblable attitude altère la raison même. Arnolphe voit partout des cocus et des femmes diaboliques, Harpagon s' imagine entouré d'ennemis. Molière a poussé ce trait chez lui jusqu'aux limites de la folie : tout ce qu'il voit, dit-il lui-même, lui semble son voleur. Harpagon joint ainsi l'extrême stylisation de la caricature à la vérité psychologique la plus directe. Molière a donné en lui la formule abstraite d'une mentalité réelle, qu'on peut nommer bourgeoise, en désignant par ce mot, d'accord avec tout le XVIII^e siècle, une forme d'existence morale inférieure, impuissante à réaliser le beau caractère humain.

Le théâtre de Molière, ainsi considéré du dehors, dans la répartition immédiatement apparente de ses valeurs, dans la façon dont il distribue dès l'abord, pour l'esprit et pour les yeux, l'attrayant et le morne, le brillant et le médiocre, loin de plaider en faveur du bourgeois, fait donc résider tout prestige dans des formes de vie et de sentiment propres à la société noble. En cela Molière n'a pas fait œuvre systématique : il a simplement représenté les bourgeois et les gentilhommes ainsi que les concevait le sens commun, dominé comme toujours par les habitudes de pensée de la classe sociale la plus haute. Et c'est justement en cela que son œuvre est significative : elle témoigne d'un certain état des idées reçues.

D'ailleurs les idées reçues elles-mêmes n'excluaient pas toute critique du caractère aristocratique. Le bon ton condamnait certains ridicules nobles, que Molière a librement dépeints chez les hobereaux ou les dames de province. Les Sotenville, Pourceaugnac, Mme d'Escarbagnas faisaient rire à Paris et à Versailles, où la satire même des courtisans ridicules n'offusquait pas. Les ennemis de Molière ont essayé sans cesse d'intéresser la susceptibilité des courtisans aux peintures que Molière a faites des marquis. Mais ils confessaient avec amertume que les victimes de Molière semblent se plaisir à ses attaques, et, en tout cas, ils ne sont jamais parvenus, sauf un incident unique, tout personnel, et d'ailleurs des plus mal attestés, à dresser contre Molière les personnes en vue de la cour. C'est que Molière s'en prend aux marquis au nom des principes même de l' « honnêteté », telle que la cour la conçoit ; en les ridiculisant il n'atteint pas leur classe, au contraire. Le témoignage du parterre, qu'il invoque contre leur mauvais goût dans la Critique, ne met pas en cause le prestige de la cour ; c'est pour le mieux assurer que Dorante, courtisan honnête homme et porte-parole de Molière, dénonce « une douzaine de messieurs qui déshonorent les gens de cour par leurs manières extravagantes, et font croire parmi le peuple que nous nous ressemblons tous ». Un homme de qualité n'est pas forcément « honnête homme », et le peuple en est quelquefois bon juge. On ne voit nulle part qu'un semblable axiome ait passé pour subversif sous Louis XIV, ni qu'il obligeât celui qui l'émettait de renoncer aux idées du sens commun sur les catégories du noble et du bourgeois et sur leur valeur respective.