



HAL
open science

DU RIEUR AU PHILOSOPHE : MOLIÈRE AU XVIII E SIÈCLE SOUS LA PLUME DE GRIMAREST, GOLDONI ET MERCIER

Sophie Marchand

► **To cite this version:**

Sophie Marchand. DU RIEUR AU PHILOSOPHE : MOLIÈRE AU XVIII E SIÈCLE SOUS LA PLUME DE GRIMAREST, GOLDONI ET MERCIER. Jean Dagen et Anne-Sophie Barrovacchio. Le rire ou le modèle ? le dilemme du moraliste, Honoré Champion, pp.463-485, 2010. hal-03310975

HAL Id: hal-03310975

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-03310975>

Submitted on 30 Jul 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

DU RIEUR AU PHILOSOPHE :
MOLIÈRE AU XVIII^E SIÈCLE SOUS LA PLUME DE GRIMAREST,
GOLDONI ET MERCIER

Sophie Marchand

La polémique qui, en 1760, entoure la représentation de la comédie satirique de Palissot *Les Philosophes* constitue un moment essentiel pour la compréhension de l'évolution de la comédie et du théâtre en général au XVIII^e siècle. Au cœur de la querelle, masqué par la dispute idéologique qui oppose les encyclopédistes tournés en ridicule au clan anti-philosophique, se dissimule une profonde divergence d'ordre esthétique. La question qui se pose dans cette opposition de deux modèles intellectuels et littéraires est, fondamentalement, celle du devenir de la comédie et du rapport à l'héritage moliéresque.

Deux clans s'affrontent en effet, dans le domaine des idées comme dans celui des formes dramatiques. D'une part, Palissot et les opposants à la secte philosophique qui usent de la comédie comme d'une arme polémique, ridiculisant leurs adversaires pour mieux combattre leurs idées et ne répugnant pas à recourir à la farce et la bouffonnerie (que l'on songe par exemple à Rousseau-Crispin, allant à quatre pattes et tirant de sa poche une laitue dont il fait son repas¹). L'innovation dramaturgique et l'originalité sont le cadet des soucis de ces auteurs et l'on remarque bien vite à quel point l'intrigue des *Philosophes* est redevable à celle des *Femmes savantes*. Molière apparaît pour les ennemis du drame comme un maître incontesté et un modèle inégalable, tant sur le plan idéologique que sur le plan littéraire. C'est au nom du père de la comédie française que Palissot et consorts fustigent les auteurs de comédies sérieuses ou larmoyantes, criant à l'hérésie et se désespérant de la dégénérescence du goût qui a banni de la scène française le rire sain et franc d'autrefois. Ainsi voit-on, dans *Les Philosophes*, Marton déclarer ironiquement :

D'abord on a banni cette gaieté grossière,
Délice des traitants, aliment du vulgaire.
À nos soupers décents tout au plus on sourit,
Si l'on s'ennuie, au moins, c'est avec de l'esprit.²

¹ Palissot, *Les Philosophes*, III, 9, *Théâtre du XVIII^e siècle*, éd. J. Truchet, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1974, t. II, p. 199.

² *ibid.*, I,1, p. 144.

Vingt ans plus tard, en 1782, dans une comédie allégorique destinée à l'inauguration de la nouvelle salle du Théâtre Français et logiquement intitulée *Molière à la nouvelle salle*, La Harpe choisit de faire de Molière l'arbitre de Thalie et de Melpomène qui se disputent la scène parisienne. Si le dramaturge reconnaît qu'il a « combattu jadis les tréteaux de la foire » et déplore : « jusqu'à Sganarelle il fallut s'abaisser », il se montre toutefois extrêmement sévère à l'égard de la muse du drame, avant de laisser la pièce se conclure sur ces mots d'Apollon : « ce qui rend la leçon si bonne / c'est le sel dont il l'assaisonne, / c'est la gaieté »³. Molière semble donc demeurer, pour La Harpe comme pour Palissot, l'autorité suprême en matière de comédie et venir légitimer une conception du genre comique fondée sur le piquant et sur le rire.

Or, dans le même temps, s'élève dans le clan philosophique et chez les nouveaux dramaturges une voix très différente. Sous l'influence de l'avènement d'une éthique de la sensibilité se développe une remise en question assez radicale du rire qui va de pair avec une réévaluation de la place et de la valeur de l'œuvre moliéresque. On connaît le texte célèbre de *La Lettre à d'Alembert* où Rousseau, reprenant les arguments des adversaires de la comédie dans la querelle du théâtre du siècle précédent, renverse l'opinion généralement admise à propos du dramaturge, et ce, au nom de la morale : « On convient, et on le sentira chaque jour davantage, écrit-il, que Molière est le plus parfait auteur comique dont les ouvrages nous soient connus ; mais qui peut disconvenir aussi que le théâtre de ce même Molière, des talents duquel je suis plus l'admirateur que personne, ne soit une école de vice et de mauvaises mœurs, plus dangereuse même que les livres où l'on fait profession de les enseigner ?⁴ ». Sous la plume des auteurs du drame, ce reproche va se radicaliser. Critiquant la comédie, dans *Du Théâtre*, Mercier précise en 1773 : « je sais que sans le vouloir, je fais ici le procès de Molière. Il n'a rendu le vice odieux que dans le *Tartuffe*. Il n'a guère eu en vue que le ridicule. [...] Quelque respect que j'aie pour ce grand homme, j'en ai encore davantage pour la vertu »⁵. Mercier s'en prend ainsi assez violemment à *George Dandin*, « la pièce la plus indécente, la plus scandaleuse que la corruption raffinée puisse offrir pour enhardir le crime d'adultère et ridiculiser l'honnête homme trompé⁶ » et aux *Femmes savantes* qui, selon lui, risquent de décourager les femmes de chercher à s'instruire. Et Mercier de déplorer : « voilà les plaies que le génie fait à l'humanité quand il écoute son humeur, au lieu d'embrasser l'ensemble, c'est-à-dire l'intérêt général⁷ ». En somme, ce que Mercier, comme nombre de ses collègues, reproche à Molière, c'est de cesser trop souvent « d'être philosophe pour mettre les rieurs de son côté⁸ ». Or, en cette époque où la comédie se veut

³ La Harpe, *Molière à la nouvelle salle*, scène 12, *Œuvres*, Genève, Slatkine reprints, 1968, t. II, p. 294.

⁴ Rousseau, *Lettre à d'Alembert*, éd. M. Launay, Paris, GF-Flammarion, 1967, p. 93.

⁵ Mercier, *Du théâtre*, éd. P. Frantz, Paris, Mercure de France, 1999, p. 1195.

⁶ Mercier, *Mon Bonnet de nuit*, éd. J.-Cl. Bonnet, Paris, Mercure de France, 1999, II, p. 368.

⁷ *ibid.*, II, p. 493.

⁸ *ibid.*, II, p. 368.

sérieuse ou attendrissante, il n'y a, toujours selon Mercier, « de rire doux et profond que le rire que la morale avoue⁹ ». Le temps et les mentalités ont changé et le comique de Molière n'est plus vraiment conforme aux exigences du théâtre des Lumières. Mercier imagine que « Molière revenant au monde en 1773 n'aurait plus certainement la même gaieté [...] Les deux muscles de la bouche, nommés zygomatiques, encore souples de son temps, sont aujourd'hui paralysés chez tous les Français ; ils sont devenus sérieux et l'on sait pourquoi Molière revenant aujourd'hui ferait à coup sûr un meilleur *Misanthrope*¹⁰ ».

Pourtant, en 1769, Chamfort, lauréat du concours de l'Académie, avait accredité, dans son *Éloge de Molière*, une image assez différente, celle d'un Molière assagi et quelque peu édulcoré, reconnaissant au dramaturge le mérite d'avoir « rendu la raison aimable, le plaisir honnête et le vice ridicule¹¹ ». Le vocabulaire est révélateur : Chamfort parle en homme des Lumières et ne conçoit le ridicule que comme sanction du vice, dans une perspective morale, qui viendrait légitimer un rire désormais voué et subordonné à l'édification. Molière apparaît, sous la plume de Chamfort, comme un « réformateur » de ses « concitoyens¹² », investi d'une mission éminemment politique, à tel point que le moraliste le décrit comme « le plus aimable précepteur de l'humanité [...] depuis Socrate¹³ ». On le constate, ce portrait relègue à l'arrière-plan la verve comique de Molière qui n'est plus considéré que comme un « poète-philosophe », et par-là même comme « le plus puissant des moralistes¹⁴ ». Entre l'adulation béate et le rejet moral, Chamfort ouvre ainsi une troisième voie, tentant d'acclimater l'œuvre de Molière aux exigences nouvelles.

C'est dans ce contexte idéologique et dramatique que Mercier publie, en 1776, un drame en 5 actes et en prose intitulé *Molière*, mettant en scène le célèbre dramaturge le jour de la représentation de *Tartuffe*. Ce drame ne sera jamais représenté mais suscite des réactions dans les périodiques de l'époque qui relèvent unanimement l'influence de Goldoni. En effet, Mercier ne s'en cache pas, il a adapté une comédie de l'auteur italien intitulée *Il Moliere*, jouée pour la première fois le 31 août 1751 à Turin avec beaucoup de succès. Cette comédie, reprise dans le quatrième volume des œuvres complètes de Goldoni imprimé à Venise en 1753, n'est pas traduite en France. Mercier, dans la préface de son drame, justifie son emprunt à Goldoni : « En lisant le théâtre de Goldoni, j'ai pensé que la pièce intitulée *Il Moliere* passerait avec avantage sur notre scène ; parce que le sujet étant national et rappelant la mémoire d'un de nos grands hommes, et peut-être le plus regrettable de tous, devait nous plaire et nous intéresser de préférence¹⁵ ». Traduisant la comédie italienne, Mercier accomplit donc un devoir civique et didactique, réintégrant au patrimoine

⁹ *ibid.*, II, p. 369.

¹⁰ Mercier, *Du Théâtre*, p. 1202.

¹¹ Chamfort, *Éloge de Molière, Œuvres*, Paris, 1795, p. 9.

¹² *ibid.*, p. 13.

¹³ *ibid.*, p. 30.

¹⁴ *Ibid.*, p. 30.

¹⁵ Préface de *Molière, Théâtre complet*, Genève, Slatkine reprints, 1970, p. 219.

national ce portrait d'un grand homme de Lettres et rappelant au souvenir du public la figure du « père de la comédie française¹⁶ ». Toutefois, le *Molière* de Mercier ne saurait être réduit au statut de simple traduction, et Mercier ajoute : « comme la langue italienne est familière aux littérateurs, ils percevront d'un coup d'œil ce que j'ai emprunté de la pièce originale, et ils pourront apprécier en même temps les scènes, les personnages et surtout les détails que j'ai cru devoir y ajouter¹⁷ ». Quoi qu'il en soit, Goldoni apparaît comme un intercesseur essentiel dans l'image que Mercier se forme de Molière. La comédie italienne fournit en effet au dramaturge français non seulement une inspiration thématique, mais aussi un cadre générique et un certain nombre de partis pris esthétiques et idéologiques.

La plupart des commentateurs notent que Mercier s'est contenté de reprendre l'intrigue d'*Il Molière*. Sa pièce, comme celle de Goldoni, nous présente le grand homme dans son intimité, entouré de ses amis et de ses proches, tourmenté par des soucis aussi bien littéraires que domestiques. Jacques Truchet, dans un article consacré aux adaptations scéniques de *La Vie de Molière* de Grimarest, résume l'intrigue de la comédie de Goldoni, intrigue qui diffère très peu de celle de la pièce de Mercier :

Acte 1 : [...] Nous apprenons que *Tartuffe* a été de nouveau interdit et qu'on attend le retour du comédien La Thorillière qui s'est rendu en Flandre pour demander l'intervention du roi [...]. Arrivent Armande (appelée Isabelle dans nos pièces), qui veut épouser Molière et se plaint à lui des persécutions de sa mère, puis Madeleine elle-même, qui veut également l'épouser ; le malheureux laisse percer un grand embarras [...]. Là-dessus, La Thorillière vient annoncer que le roi a confirmé l'autorisation de *Tartuffe* [...]. Molière s'en réjouit, mais déplore la concurrence de Scaramouche [...].

Acte II : [...] Pirlone entreprend de tout brouiller pour empêcher la représentation de la pièce abhorrée : il persuade La Forêt de quitter sa place, en lui remontrant qu'elle hasarde son salut en servant un impie, puis il essaie de détacher Armande de Molière et fait croire à Madeleine qu'il se dispose à enlever la jeune fille. Les deux actrices refusent de jouer ; mais La Thorillière promet de tout arranger. Enfin [...], Chapelle reproche à Molière les trivialités que présente son théâtre, et celui-ci s'excuse en alléguant la nécessité de plaire à tous les publics [...].

Acte III : La Thorillière a effectivement tout arrangé, et il a percé à jour les intrigues de Pirlone. Pour se venger, Molière décide de voler les habits du traître et de s'en affubler pour incarner *Tartuffe* [...]. Une vive discussion met aux prises le comte Frezza qui dénigre Molière, avec La Thorillière et Chapelle. Puis La Forêt, en cajolant Pirlone, trouve le moyen de lui prendre

¹⁶ *Ibid.*, p. 219.

¹⁷ *Ibid.*, p. 219.

chapeau et manteau, dont Molière se sert aussitôt pour se déguiser. Les femmes jouent, mais l'orage gronde...

Acte IV : La représentation a eu lieu : un triomphe. La foule cherche Pirlone pour lui faire un mauvais parti ; La Forêt accepte de le cacher, moyennant finance. Cependant Madeleine empoisonne le succès de Molière : elle envoie sa fille au lit, et parle de la tuer s'il persiste à vouloir l'épouser. Pour finir, il doit subir les félicitations hypocrites du comte Frezza.

Acte V : C'est la nuit. Molière médite sur les funestes effets du vin, trop visibles en Chapelle [...], et sur ceux de l'amour dont lui-même est la victime. Brusque arrivée d'Armande « en négligé », bien décidée à le contraindre à l'épouser [...] ; un peu affolé, il finit par lui passer une bague au doigt. Apparition de Pirlone saisi de remords et qui vient demander pardon, puis de Madeleine au comble de la rage. Pourtant, après que La Thorillière sera venu annoncer –bonheur supplémentaire– le départ de Scaramouche dépité du succès de Molière, elle se résignera.¹⁸

On le perçoit aisément : Goldoni opère dans la biographie de Molière un certain nombre de choix particulièrement propres à séduire Mercier :

En premier lieu, le choix de peindre l'homme privé, et non l'auteur figé dans sa gloire. Dans la préface de son *Molière*, Mercier défend le parti pris générique d'œuvres qui, à la suite de *La Partie de chasse de Henri IV* de Collé, entendent peindre « le héros en déshabillé¹⁹ ». Mercier explique : Molière « paraîtra revivre sous de fidèles crayons, et, d'ailleurs, il offrira par ses mœurs peintes au naturel un tableau de la vie privée d'un homme de Lettres²⁰ ». Le choix de Goldoni rejoint donc la volonté moderne de peindre, à la suite de Diderot, les conditions plutôt que les caractères, mais il s'inscrit aussi dans le projet de Mercier de développer un drame historique mettant en scène les grands hommes. Le dramaturge ajoute : « Ce point de vue n'est point à dédaigner. Il devient surtout très piquant lorsqu'il s'agit d'un de ces écrivains célèbres dont l'admiration publique aime à s'entretenir ; la curiosité alors devient inépuisable, tant sur les traits de leur caractère que sur les aventures particulières de leur vie²¹ ». Le parti pris de l'intime et du domestique offre aussi, à Mercier comme à Goldoni, un moyen efficace pour faire descendre Molière de son piédestal et une possibilité de nuancer quelque peu l'image de génie indépassable qu'une certaine postérité a forgée de lui. Peindre l'homme privé permet enfin d'adjoindre à l'intérêt purement documentaire de leurs pièces un intérêt plus strictement dramatique, par le biais de l'intrigue matrimoniale, source de comique chez Goldoni, et de pathétique chez Mercier.

¹⁸ Jacques Truchet, « *La Vie de Molière* de Grimarest portée à la scène par Goldoni et par Sébastien Mercier », *Mélanges historiques et littéraires sur le XVII^e siècle offerts à George Mongrédien*, Paris, Publications de la Société d'Étude du XVII^e siècle, 1974, p. 368-369.

¹⁹ Collé, *La Partie de chasse de Henri IV*, avertissement.

²⁰ *Molière*, préface, p. 219.

²¹ *Ibid.*, p. 219.

Autre choix séduisant pour Mercier : le cadre chronologique et événementiel de l'intrigue et l'importance accordée à *Tartuffe* dans la carrière de Molière. En faisant, l'espace d'une pièce, de Molière, le père du seul *Tartuffe*, Goldoni trouve le moyen de le réconcilier avec les Philosophes. En effet, Mercier dans la préface de son drame reconnaît que le chef-d'œuvre de Molière est « sans contredit le *Tartuffe* » et que « dans cette pièce à la fois hardie, morale et comique, [l'auteur lui] paraît supérieur à lui-même²² ». Contrairement aux *Femmes savantes* ou à *George Dandin*, *Tartuffe* échappe à la condamnation morale et idéologique, et ce d'autant plus que les Philosophes (Voltaire en tête) aiment à se reconnaître dans ce Molière accablé par la censure et sujet à mille tourments, alors même qu'il aspire simplement à révéler la vérité de son temps. Les diatribes contre l'hypocrisie et l'intolérance lancées à la scène 7 de l'acte I trouvent donc un écho on ne peut plus favorable auprès des encyclopédistes et de leurs alliés littéraires.

Enfin l'entreprise dramatique de Goldoni se rapproche par bien des points de celle de Mercier et des rénovateurs du théâtre français de la seconde moitié du XVIII^e siècle. À la lecture des *Mémoires* de Goldoni, il apparaît très vite que la convocation de la figure de Molière est indissociable d'une volonté de moralisation et de perfectionnement du théâtre. Goldoni écrit en effet : « il était réservé à Molière l'honneur d'ennoblir et de rendre utile la scène comique en exposant les vices et les ridicules à la dérision et à la correction²³ ». Et, au moment où lui-même entreprend d'initier sa propre réforme du théâtre italien, il prend exemple sur Molière : « Voici le moment peut-être d'essayer cette réforme que j'ai en vue depuis si longtemps. Oui, il faut traiter des sujets, des caractères : c'est là la source de la bonne comédie, c'est par là que le grand Molière a commencé²⁴ ». Molière apparaît donc comme un modèle dans la mesure où, ayant engagé une rénovation de la comédie, il a mené celle-ci vers plus de noblesse et de moralité. Quelques années plus tard, ayant accompli sa tâche de nouveau Molière, Goldoni se déclare « content de ce public qui commen[ce] à préférer la comédie à la farce et la décence à la scurrilité²⁵ » et se réjouit d'être présenté à Paris comme le « Molière de l'Italie²⁶ ». On perçoit bien, à la lecture de ces quelques citations, le caractère tendancieux de cette figuration de Molière qui nous en dit davantage sur les ambitions de Goldoni que sur l'auteur du *Misanthrope* et qui laisse de côté tout ce qui, dans l'œuvre du dramaturge français, peut relever de cette scurrilité que Goldoni souhaite bannir de la scène en ne conservant de l'héritage moliéresque que ce qui peut servir son propre projet. En effet, Goldoni ne peut mettre en scène un Molière enclin au comique farcesque, lui qui, dans la préface de sa comédie-programme, *Le Théâtre comique*, rejette sans équivoque, en 1751, une forme de rire qu'il considère comme vicieuse :

²² *Ibid.*, p. 220.

²³ Goldoni, *Mémoires*, Paris, Mercure de France, « Le Temps retrouvé », I, 10, p. 58.

²⁴ *Ibid.*, I, 40, p. 170.

²⁵ *Ibid.*, II, 2, p. 217.

²⁶ *Ibid.*, III, 10, p. 322.

Il était en effet corrompu à un point tel, et depuis plus d'un siècle, le théâtre comique de notre Italie, qu'il était devenu un objet d'abomination et de mépris pour les nations d'outre-mer. On ne voyait plus sur les scènes publiques que de honteuses arlequinades, d'obscènes et scandaleuses galanteries, d'immondes facéties, des fables mal inventées et mal conduites encore, sans mœurs et sans ordonnance, lesquelles, au lieu de corriger le vice comme c'est le premier, le plus ancien et le plus noble propos de la comédie, le fomentaient au contraire ; et tandis qu'elles provoquaient les rires de la plèbe ignorante, de la jeunesse libertine et des gens les plus dissolus, elles suscitaient l'ennui et la colère des personnes cultivées et honnêtes qui, si elles fréquentaient encore parfois ce théâtre exécrationnel et s'y laissaient entraîner par l'oisiveté, se gardaient bien d'y amener leur innocente famille afin d'éviter que le cœur de celle-ci n'en fût gâté.²⁷

Dissociant Molière de ce rire vicieux, Goldoni réinvente le maître français afin d'en faire l'autorité tutélaire susceptible de légitimer la réforme de la comédie qu'il entend mettre en œuvre en Italie. On comprend que Mercier se reconnaisse dans sa démarche et s'inspire de sa comédie, à laquelle il emprunte, non seulement la trame de l'intrigue, mais aussi un certain nombre de fondements idéologiques.

Toutefois, Goldoni n'est pas le seul intercesseur entre Molière et Mercier. L'auteur italien reconnaît, dans sa préface à *Il Molière* avoir puisé la majorité des anecdotes mises en scène chez Grimarest. Par ailleurs, on remarque, parmi les nombreux ajouts opérés par Mercier à la pièce italienne, des citations littérales de *La Vie de Molière*. Cette biographie, publiée en 1705 par Jean-Léonor Gallois, sieur de Grimarest, doit beaucoup aux souvenirs de Baron, fidèle compagnon de Molière. Si elle fut beaucoup critiquée lors de sa parution, par Boileau notamment, elle devint, malgré ses erreurs, un texte de référence maintes fois réédité au XVIII^e siècle. C'est essentiellement à partir de ce texte, repris partiellement par Voltaire dans sa *Vie de Molière*, que se forge la réputation de l'auteur au siècle des Lumières et l'image du dramaturge que proposent les pièces de Goldoni et Mercier.

C'est en effet Grimarest qui, le premier, prend le parti de dresser un portrait intime du grand homme. Le biographe ne se contente pas de relater les actions publiques de Molière, mais nous révèle aussi des anecdotes domestiques et nous décrit même ses habitudes alimentaires. Dès l'année suivant la parution de son ouvrage, c'est justement cet intérêt porté à la réalité domestique et concrète de la vie de Molière que l'on reproche à Grimarest. Dans une lettre critique anonyme (probablement due à Donneau de Visé) sur le livre intitulé *La Vie de M. de Molière*, on peut lire une violente remise en

²⁷ Préface du *Théâtre comique*, Paris, Imprimerie nationale, « Le Spectateur français », 1990, p. 76-77.

question du genre de la biographie, telle qu'il est pratiqué par Grimarest, c'est-à-dire non comme une entreprise hagiographique, mais comme une démarche visant à expliquer l'œuvre par l'individu. Le critique écrit : « nous avons de Molière tout ce qui doit nous toucher : ce sont ses ouvrages et je me mets fort peu en peine de ce qu'il a fait dans son domestique, ou dans son commerce avec ses amis²⁸ ». Plus loin, il s'en prend aux détails concrets qu'il juge triviaux : « il nous fait un long narré de la mort de Molière comme si nous étions ses petits parents qui voulussions en savoir jusques aux plus basses circonstances », avant d'ironiser : « les bouillons de la Molière, son oreiller, le fromage de Parmesan relèvent beaucoup le mérite de ce grand homme²⁹ ». Trois quarts de siècle plus tard, après le thé du *Fils naturel*, la marchande de soierie du *Père de famille*, après la brouette du vinaigrier et tant d'autres objets emblématiques du drame, ces détails³⁰ ont trouvé sur les planches leurs lettres de noblesses. Et Grimarest, dans sa volonté de peindre l'homme privé, apparaît comme un précurseur des principes du drame et comme un esprit éclairé, délivré des préjugés, puisqu'il va même jusqu'à donner du « Monsieur » à Molière. C'est à Poulet-Malassis qu'il reviendra de trancher le débat en 1877, lorsqu'il déclarera, à propos de *La Vie de Molière* : « sans doute peut-on rêver de lui une plus haute mais non plus vivante et plus touchante image. C'est dans Grimarest que Molière reste le plus présent, le plus familier³¹ ». La biographie intime, quoique imparfaite, a donc ses charmes et témoigne de la vérité de l'individu. Cet infléchissement du genre rejoint l'évolution d'un théâtre désormais avide de concret, de réalisme et de peinture domestique.

C'est de Grimarest également que vient l'idée de présenter Molière comme un rénovateur et un réformateur de la scène française. Le biographe écrit en effet : « Quelles obligations notre scène comique ne lui a-t-elle pas ? Lorsqu'il commença à travailler, elle était dépourvue d'ordre, de mœurs, de goût, de caractères ; tout y était vicieux. Et nous sentons assez souvent aujourd'hui que sans ce génie supérieur le théâtre comique serait encore dans cet affreux chaos d'où il l'a tiré³² ». Cette idée, reprise par Goldoni, inspirera également Mercier qui, annonçant à son tour, en 1776, dans la préface de son drame, une réforme dramatique, se posera comme une sorte de nouveau Molière, un Molière Philosophe, un Molière des Lumières, en écrivant : « Notre théâtre touche à une révolution nécessaire et inévitable ; tout lui en fait une loi : car il ne pourra obtenir désormais quelque influence sur la nation qu'en changeant ses formes étroites et en adoptant des vues plus étendues, plus détaillées et plus philosophiques³³ ». On perçoit bien les similitudes que

²⁸ *Lettre critique sur La Vie de Monsieur de Molière*, dans Grimarest, *La Vie de M. de Molière*, éd. G. Mongrédien, Paris, 1955, p. 102.

²⁹ *Ibid.*, p. 111.

³⁰ Diderot en fait non seulement la condition de toute illusion véritable mais le fondement de l'adhésion émotionnelle et de la reconnaissance sentimentales indispensables à la réussite d'une œuvre. Voir notamment *Les Deux Amis de Bourbonne* et *l'Éloge de Richardson*.

³¹ Cité par Georges Mongrédien dans son édition de *La Vie de Molière* de Grimarest.

³² Grimarest, p. 5.

³³ Mercier, préface de *Molière*, p. 231.

Mercier cherche à établir entre son ambition rénovatrice et l'influence de Molière sur la comédie française du siècle précédent. De manière évidente, la mise en scène du personnage de Molière participe, dans l'esprit de Mercier, à une stratégie d'auto-justification et s'inscrit dans une perspective de légitimation de son propre système dramatique. Monique Wagner, dans son ouvrage sur la réception de Molière au XVIII^e siècle, remarque que, dans la pièce de Mercier, les nombreuses tirades philosophiques prêtées à Molière n'ont d'autre but que de faire de l'auteur du *Tartuffe* une sorte de précurseur de Mercier lui-même³⁴. Stratégie de récupération et d'appropriation déjà bien perçue à l'époque, puisque Geoffroy déclare : « Il est fâcheux que Molière dans son cabinet parle comme Mercier dans ses préfaces et dans ses drames », ajoutant : « Molière n'était pas un enthousiaste³⁵ ». Les commentateurs contemporains soulignent, eux aussi, cette contamination. La Harpe est prompt à remarquer que « l'auteur, trompé par un égoïsme qui l'entraîne sans doute malgré lui, charge quelquefois Molière de l'apologie de M. Mercier³⁶ ». Cette appropriation ne trompe pas davantage le chroniqueur du *Journal encyclopédique* qui écrit, à propos des discours mis dans la bouche de Molière par Mercier, « cela ne ressemble pas trop au personnage et le peintre a sans doute un peu mis du sien dans le portrait. C'est ce qu'on pourrait remarquer dans plusieurs autres endroits où l'auteur fait penser et juger Molière à sa manière³⁷ ». Fréron, lui non plus, n'est pas dupe : « M. Mercier a mis sans façon son langage et son style dans la bouche de Molière, et ce grand homme ainsi travesti devient un personnage assez comique³⁸ ». Tous les commentateurs s'accordent donc à reconnaître que Mercier a dénaturé Molière, que, pour servir ses vues personnelles, il en a fait un Philosophe.

Certes, Mercier a accentué les traits qui pouvaient le faire apparaître comme le double moderne et le continuateur de l'œuvre réformatrice du dramaturge, mais il a trouvé chez Goldoni et Grimarest de quoi l'encourager à agir en ce sens. En effet, Mercier ne fait que reprendre à ces deux auteurs le portrait psychologique et littéraire qu'il brosse de son personnage. Portrait qui n'en demeure pas moins surprenant pour le lecteur moderne. C'est, en effet, un Molière taciturne et parfois amer que nous peint Mercier, qui fait dire à Chapelle à la scène 7 de l'acte I : « Mais quel contraste, mon ami, entre votre personne et vos écrits !... Tandis que votre génie divertit toute la France, il ne vous inspire pour votre compte que des idées mélancoliques... Allons, prenez sur vous... de la gaieté...³⁹ ». Cette réplique est la traduction d'une réplique de Goldoni. Mais Mercier insiste à plusieurs reprises dans sa pièce sur ce point et radicalise, en les prolongeant, les propos de Goldoni et de Grimarest. Ainsi

³⁴ Monique Wagner, *Molière and the Age of Enlightenment*, SVEC, 112, Oxford, The Voltaire Foundation, 1973.

³⁵ Cité par J. Truchet, *art. cit.*, p. 374.

³⁶ La Harpe, « Sur un drame de Mercier intitulé *Molière* », *Œuvres*, Slatkine reprints, t. XV, p. 228.

³⁷ *Journal encyclopédique*, 1776, t. VII, 1, p. 130.

³⁸ *L'Année littéraire*, 1776, t. III, lettre VII, p. 147.

³⁹ *Molière*, acte I, scène 7, p. 243.

voit-on, la servante La Forêt confier au valet Lesbin à propos de leur maître commun : « En passant, il prend toujours l'occasion de nous dire à propos de rien quelque chose de divertissant pour nous faire rire, et il ne rit pas, lui⁴⁰ ». Molière lui-même entreprend d'expliquer ce paradoxe : en bon moraliste, il « étudie les hommes, leurs mœurs, leurs actions » et nous confie : « depuis que j'apprends à les connaître, je puis faire rire sans doute, mais s'il faut l'avouer, je n'ai plus envie de rire⁴¹ ». Chez Chamfort aussi, on trouve cette peinture d'un Molière plus mélancolique que joyeux, plus moraliste que comique. Il écrit dans son *Éloge de Molière* : « ni sa philosophie, ni l'ascendant de son esprit sur ses passions ne put empêcher l'homme qui a le plus fait rire la France de succomber à la mélancolie : destinée qui lui fut commune avec plusieurs poètes comiques, soit que la mélancolie accompagne naturellement le génie de la réflexion, soit que l'observateur trop attentif du cœur humain en soit puni par le malheur de le connaître⁴² ». Molière moraliste ne parvient plus à se réfugier derrière un éclat de rire. D'autant plus qu'il est devenu, sous la plume de Mercier, un Philosophe sensible, et que rire des folies des hommes lui semble désormais chose cruelle et vicieuse. C'est donc bien en dramaturge du XVIII^e siècle qu'il parle lorsque, toujours dans la même scène, il s'écrie, digne disciple de Diderot : « Il est impossible que je ne ressente pas quelque indignation secrète contre l'espèce vicieuse que j'attaque. Mais bientôt la pitié succède ; ma haine est pour le vice et ma compassion pour le coupable⁴³ ». Mercier façonne donc, à la suite de Goldoni et de Grimarest, un Molière moraliste et sensible.

Il puise chez ces mêmes auteurs la représentation d'un Molière que sa vocation première destinait plutôt à la philosophie qu'à l'amusement des foules. Goldoni relève, dans la scène 1 de son troisième acte, que Molière, de même que son ami Valère (Chapelle chez Mercier), fut dans sa jeunesse l'élève de Gassendi, et il place dans la bouche de l'auteur de *Tartuffe* ce regret teinté d'amertume : « Qui croirait que nous sommes tous deux élèves de Gassendi. En vérité, le grand homme a eu la main heureuse, et voilà deux fameux élèves : l'un patauge dans la basse ivrognerie, l'autre se dessèche dans le plus ingrat des métiers⁴⁴ ». Ingrat métier qui, bien entendu, n'est autre que celui de composer des comédies, et que Molière n'envisage, chez Goldoni comme, plus tard, chez Mercier, que comme un fardeau, voire une punition. Les deux auteurs s'appuient ici sur le témoignage de Grimarest, qui révèle dans sa biographie que « Molière n'était pas seulement bon acteur et excellent auteur », mais qu'« il avait toujours soin de cultiver la philosophie⁴⁵ ». Poète-philosophe, un double statut qui, une fois de plus, fait de Molière un précurseur des nouveaux dramaturges, un Voltaire ou un Diderot avant l'heure. Là aussi, Mercier radicalise le portrait. Ajoutant au canevas de Goldoni six courtes scènes au

⁴⁰ *Ibid.*, IV, 1, p. 369.

⁴¹ *Ibid.*, I, 7, p. 276.

⁴² Chamfort, *Éloge de Molière*, p. 46.

⁴³ Mercier, *Molière*, I, 7, p. 249.

⁴⁴ Goldoni, *II Molière*, III, 1.

⁴⁵ Grimarest, *Vie de Molière*, p. 67.

début du premier acte, il insère un épisode dont il a trouvé la source directement chez Grimarest. Il y représente Lesbin, valet maladroit, qui a, par erreur, réduit en papillotes, afin d'en faire une perruque, une traduction que Molière avait entreprise du *De natura rerum* de Lucrèce. Cette scène, potentiellement comique, tourne pourtant bien vite au pathétique lorsque l'on comprend l'importance que l'élève de Gassendi accorde à ce travail. Il se lamente en effet sur sa disparition et déclare : « Je préfère cet ouvrage à toutes mes comédies⁴⁶ ». Et le ton devient tout à fait tragique lorsque l'auteur, s'écriant « allons, Molière, allons, le sort te condamne à n'être jamais qu'un faiseur de comédies⁴⁷ », jette la perruque au feu et regarde se consumer ce qui restait du manuscrit. L'œuvre comique de Molière apparaît donc comme le fruit d'une vocation contrariée, comme le sacrifice à un métier ingrat pratiqué de mauvaise grâce, que Molière, chez Goldoni comme chez Mercier ne manque pas de désavouer dès que l'occasion s'en présente. Nous voilà donc confrontés à un auteur comique répudiant le rire, à un dramaturge comique malgré lui et honteux de l'être, Mercier allant jusqu'à lui faire dire : « Je renoncerais volontiers à toutes les comédies du monde⁴⁸ ». Une note inspirée par une anecdote de Grimarest semble aller dans le même sens. « *Le Misanthrope*, y apprend-on, fut reçu froidement : la pièce est trop sérieuse disait-on. Puisque c'est une comédie, il faut y rire et l'on n'y rit point assez. Molière, pour soutenir *Le Misanthrope*, fit *Le Médecin malgré lui*, et le bourgeois de la rue saint-Denis, apprenant qu'on y riait, vint rire et trouva *Le Misanthrope* moins mauvais. Il lui fallut user de ce stratagème pour ranimer le public et ce ne fut qu'avec le temps que les connaisseurs reconnurent cette pièce comme une des meilleures qui aient encore paru⁴⁹ ». Molière ne chercherait donc pas à susciter un rire qui lui répugne, mais s'y verrait contraint pas la demande d'un public populaire dépourvu de goût et de finesse. Le trait nous semble d'autant plus forcé que Georges Mongrédien a prouvé, dans une étude consacrée à la *Vie de Molière*, que cette anecdote était fautive⁵⁰. Mais Mercier, plus soucieux du caractère démonstratif de sa pièce que de la vérité historique, insiste, et s'appuyant sur le texte de Goldoni, fait prononcer par Molière une condamnation du rire bouffon pratiqué à l'époque par Scaramouche : « Je gémiss, dit-il, de voir préférer de scandaleuses bouffonneries à un genre honnête, décent, raisonnable. Je suis toujours forcé de faire quelques farces où je dégrade mon art, pour ramener la foule à des pièces faites pour l'instruire⁵¹ ». Mercier reprend ici un lieu commun de la critique moliéresque qui distingue les œuvres nobles et décentes du maître de celles où celui-ci sacrifie à la scurrilité. Dans un texte de *Mon Bonnet de nuit*, publié en 1784, Mercier regrette cette

⁴⁶ Mercier, *Molière*, I, 3.

⁴⁷ *Ibid.*, I, 5.

⁴⁸ *Ibid.*, I, 4 ; Goldoni, I, 7.

⁴⁹ *Ibid.*, I, 13, p. 272.

⁵⁰ G. Mongrédien, « Grimarest et la *Vie de Molière* », *Mercur de France*, 1061, 1^{er} janvier 1952, p. 57-76.

⁵¹ Mercier, *Molière*, I, 13, p. 277.

dualité de la production dramatique de Molière : « Heureux donc Molière, heureux ce grand homme si toutes ses pièces ressemblaient au *Tartuffe*, à *L'Avare*, au *Malade imaginaire* ; si à la peinture vivante et agréable des caractères, il avait su unir plus constamment le talent d'enflammer notre amour naturel pour la vertu et d'augmenter notre horreur pour le vice si, au bon sens et à la profondeur de ses observations, il avait su joindre l'art de perfectionner la science des mœurs⁵² ». Ces accusations et ces regrets n'ont rien de nouveau ni d'original. Boileau, dès 1674, au chant III de *L'Art poétique*, reprochait à Molière la bassesse de certaines de ses œuvres :

Molière, illustrant ses écrits
 Peut-être de son art eût remporté le prix
 Si, moins ami du peuple, en ses doctes peintures
 Il n'eût point fait souvent grimacer ses figures,
 Quitté pour le bouffon l'agréable et le fin,
 Et sans honte à Térence allié Tabarin.
 Dans ce sac ridicule où Scapin s'enveloppe,
 Je ne reconnais plus l'auteur du *Misanthrope*.⁵³

Ce Molière-Tabarin, ce Molière bouffon et ridicule, Mercier, à la suite de Goldoni et, dans une moindre mesure, de Grimarest, tente de le faire disparaître, au profit d'un Molière figuré en Térence moderne, non plus comique mais plaisant, n'excitant pas un rire bas et grossier, mais suscitant le sourire compatissant des bonnes âmes et la réforme des méchants.

Cette volonté de moraliser la comédie moliéresque passe, chez Mercier, non seulement par une figuration tendancieuse du dramaturge, ne retenant des faits exposés par Grimarest que ce qui peut servir à son propos, mais implique aussi un certain nombre de transformations apportées au texte de Goldoni, qui, s'il ouvrait la voie à la peinture d'un Molière moraliste sensible, restait toutefois trop empreint de comique aux yeux du philosophe. Mercier va donc s'employer à purger la comédie italienne des éléments qu'il considère comme étant trop farcesques et d'une moralité douteuse. Il commence par supprimer une partie des scènes consacrées à l'évocation ou à la représentation de l'ivrognerie de Chapelle. Mais plus importantes et plus révélatrices de l'infléchissement sérieux du théâtre auquel il entend contribuer sont les modifications que Mercier apporte au personnage de La Forêt qui, sous sa plume, perd tous les attributs traditionnellement attachés par la tradition classique aux valets de comédie. En ce sens Mercier applique parfaitement la leçon de Diderot qui souhaitait bannir de la scène sérieuse valets et soubrettes⁵⁴. À l'acte IV, Pirlon, pourchassé par les partisans du *Tartuffe* implore La Forêt de le cacher et lui promet trente écus en récompense. Alors que, chez Goldoni, la servante s'empresse de répondre : « J'ai pitié de vous. Entendu, je

⁵² Mercier, *Mon Bonnet de nuit*, « George Dandin », p. 369.

⁵³ Boileau, *Art poétique*, III, Paris, Gallimard, « Poésie/Gallimard », 1985, p. 250.

⁵⁴ Voir les *Entretiens sur le Fils naturel* et le discours *De la Poésie dramatique*.

vous cacherais⁵⁵ », tout en réclamant immédiatement son argent, créant ainsi un contraste comique, Mercier met en scène une La Forêt incorruptible qui, tout en refusant la bourse de Pirlon et en lui restituant la bague et l'étui qu'il lui avait offerts, à la scène 1 de l'acte II, pour trahir Molière, accepte, par pure compassion, de le dérober à la vindicte populaire au motif qu'« il [lui] fait pitié, tout méchant [qu'il est]⁵⁶ ». On est bien loin de la servante de Goldoni qui, une fois Pirlon caché, s'empressait de fouiller ses vêtements à la recherche de ses écus⁵⁷. Mercier prend le parti de faire de sa servante un personnage non plus amusant mais édifiant, une figure qui, si elle occupe dans la hiérarchie sociale une fonction - ou une condition - subalterne, n'en est pas moins capable de générosité et de grandeur morale. Cette figuration est tout à l'honneur du dramaturge, mais il faut bien reconnaître qu'elle réduit considérablement la dimension comique de la pièce.

D'autant plus que cette entreprise de moralisation des personnages ne s'en tient pas aux personnages secondaires. Mercier n'hésite pas à transformer le personnage d'Armande-Isabelle qui, sous sa plume, s'éloigne considérablement de l'image que s'en fait la postérité et qu'avaient contribué à diffuser aussi bien Grimarest que Goldoni. Alors que dans la pièce italienne, la jeune fille est présentée comme une rouée, rivale de sa propre mère et désireuse de se faire épouser par Molière dans le seul but de damer le pion à celle-ci, Mercier en fait une ingénue sincèrement amoureuse et contrainte à la désobéissance par l'injustice maternelle. Il suffit de comparer la scène 2 de l'acte V de la pièce de Goldoni, où Isabelle rejoint Molière dans sa chambre pour le supplier de l'épouser, et la scène correspondante chez Mercier : alors que l'Isabelle de l'auteur italien semble avant tout soucieuse de se faire offrir une bague, réclamant son anneau et priant pour que sa mère arrive afin de la voir étouffer de jalousie, celle de Mercier, bien moins vénale, se contente d'implorer la main de son amant. Pas de satire des femmes, donc, chez le dramaturge sensible, mais une scène pathétique qui exprime le désarroi de deux amants séparés par l'arbitraire maternel, thème récurrent des drames contemporains. La différence des deux héroïnes est également sensible dans la manière dont elles envisagent les relations familiales et leur devoir filial. Si, dans la dernière scène du drame de Mercier, Isabelle implore sa mère de lui pardonner dans une réplique particulièrement pathétique : « Pardonnez à votre fille, ma mère : elle suit le mouvement de son cœur en vous demandant grâce.[...] Vous m'avez maudite dans votre colère ; révoquez ce dur arrêt ; quelque destin qui me soit réservé, je serai toujours malheureuse si ma mère ne m'aime point⁵⁸ », son homologue italienne répond à Madeleine qui, courroucée, menace de quitter la troupe pour aller rejoindre celle de Scaramouche : « Je te souhaite bon voyage », et n'accepte une réconciliation que sur l'insistance de son amant. La recherche de l'effet comique cède donc la place, chez Mercier,

⁵⁵ Goldoni, IV, 3.

⁵⁶ Mercier, IV, 4, p. 376.

⁵⁷ Goldoni, acte IV, scène 7.

⁵⁸ Mercier, V,8, p. 433.

au respect des bienséances et à la volonté de promouvoir, à la suite de Diderot dans *Le Père de Famille*, de La Chaussée dans *Le Préjugé à la mode* et de Destouches dans *Le Philosophe marié*, un nouveau modèle de relations familiales et matrimoniales fondé sur la sensibilité et l'affection.

Ce désir de moralisation de la scène comique et cette recherche de décence qui vont parfois jusqu'à verser dans le pathétique se traduisent également par l'ajout au canevas originel de Goldoni d'un épisode particulièrement édifiant, dont Mercier a trouvé la trace directement chez Grimarest. Il s'agit d'un épisode totalement autonome, que rien ne rattache à l'action, sinon la volonté de présenter Molière comme une autorité morale. Mercier confronte en effet, au cours du quatrième acte, Molière à une jeune fille de bonne famille, Mlle T***, qui, poussée par la misère, vient implorer le directeur de troupe de l'employer. L'auteur dramatique lui tient alors un discours fort édifiant visant à la détourner d'un projet qu'il juge dangereux pour sa moralité : « Vous vous faites de l'état que vous voulez embrasser, une image bien différente de ce qu'il est en effet... Je me reprocherais toute ma vie de ne pas vous en exposer tous les dangers ; ils sont considérables... Je suis comédien : le sort l'a voulu ; mais croyez-moi, je serais au désespoir d'avoir une fille qui suivît cette dangereuse carrière. Vous ne vous doutez point combien il est difficile de s'y maintenir vertueuse. [...] Vous me remercieriez un jour de vous avoir sauvée d'un sort bien plus affreux que celui que vous vouliez éviter⁵⁹ ». Leçon terrifiante autant qu'édifiante qui ne répugne pas à faire tenir au directeur de troupe des discours coutumiers aux ennemis du théâtre.

Le Molière de Mercier, décidément, n'a donc plus grand-chose de comique, et plus que moraliste, il semble bien moralisateur. Tout ceci paraît assez peu conforme à l'image que Molière voulait donner de son projet, lorsque, dans la préface de ce même *Tartuffe* que Mercier s'approprie, il écrivait : « Les plus beaux traits d'une sérieuse morale sont moins puissants le plus souvent que ceux de la satire⁶⁰ ». Et le commentateur du *Journal encyclopédique* qui rend compte du *Molière* de Mercier ne s'y trompe pas, notant, à propos des tirades édifiantes du héros : « Ce n'est peut-être pas là ce que Molière aurait dit de lui-même ; car il était surtout plaisant, et sa manière de démêler et de poursuivre en riant les disconvenances ne nous le montre guère prosterné aux pieds de la vertu et se relevant comme Alcide pour foudroyer les monstres de la terre ; mais voilà l'idée que M. Mercier s'est faite d'un écrivain dramatique, et il l'a conçue de Molière⁶¹ ». Et en effet, il s'agit moins pour Mercier de proposer au public un drame supplémentaire, que de transmettre, de manière moins aride et abstraite que dans *Du Théâtre*, une sorte de modèle théorique résumant ses idées en matière de dramaturgie et sa conception du rôle de l'homme de Lettres. Molière n'est donc pour Mercier qu'un prétexte à développer ses propres thèses, ce dont il ne prive guère, transformant la comédie de Goldoni en pesant traité avec préface et notes innombrables. Le

⁵⁹ Mercier, V,4, p. 410.

⁶⁰ Molière, préface de *Tartuffe*, *Œuvres*, Paris, Garnier-Flammarion, t. II, p. 260.

⁶¹ *Journal encyclopédique*, p. 128.

Journal encyclopédique relève que « Goldoni est bien moins penseur » que Mercier qui « abondant en idées, les répand partout autant qu'il peut et s'occupe moins de l'action du drame que de son remplissage⁶² ». En effet, Mercier ne manque pas une occasion de présenter, en marge de son texte dramatique, des notations, faisant par exemple de Molière un défenseur de la pantomime⁶³ et du jeu naturel⁶⁴, insistant sur son intérêt pour les conditions matérielles de la représentation⁶⁵, expliquant son choix d'écrire en prose⁶⁶, son attention scrupuleuse à user d'une langue qui puisse être comprise même par ses valets⁶⁷ ou relatant ses démêlés avec la critique. Ces précisions n'ont rien de gratuit : accentuant les similitudes entre Molière et Mercier, elles permettent, par l'invocation du premier, de légitimer les audaces et les innovations du second. Feignant de célébrer Molière, Mercier plaide en réalité sa propre cause. Ceci est particulièrement sensible lorsque Molière, dans la scène 15 de l'acte IV, s'écrie, dans un élan ironiquement prophétique : « On me fera penser ridiculement ; on voudra tout justifier, sans choix et sans raison ; on se servira de mon nom même pour arrêter les progrès de l'art, et barrer ceux qui viendront après moi ainsi que l'on m'oppose perpétuellement mes devanciers. On ne me louera enfin que parce que je ne serai plus...⁶⁸ ». Sans doute Mercier tente-t-il ici de légitimer son projet : pour contrer les conservateurs en matière d'écriture dramatique, il se sert du nom de Molière, non pour réprimer toute velléité d'innovation, mais au contraire pour encourager les progrès de l'art. Aussi sa pièce apparaît-elle davantage comme un manifeste en acte que comme une véritable œuvre dramatique.

C'est pourquoi, lorsqu'en 1788, il envisage de la faire représenter, il se voit contraint de la remanier et de l'alléger considérablement. Supprimant tout l'appareil paratextuel, il recentre le propos sur l'intrigue qui se voit également resserrée par la suppression de toutes les scènes non indispensables à l'action. Disparaît alors la scène de Mlle T*** qui, en 1776, avait contribué à vider de sa substance comique l'adaptation de la pièce de Goldoni. Mercier supprime également un certain nombre des attaques lancées par Molière contre la comédie : le « Je renoncerais volontiers à toutes les comédies du monde » de la scène 7 de l'acte I devient en 1788 : « croyez-vous que je puisse être comme vous toujours disposé à la joie et à la dissipation ?⁶⁹ », la notation psychologique venant remplacer la condamnation esthétique. Mercier fait en outre disparaître une partie des discussions théoriques et écourte considérablement la scène 13 de l'acte I consacrée à la cabale du *Tartuffe* et à la croisade de Molière contre l'hypocrisie, de même que la scène 15 de l'acte II, où Chapelle reprochait à Molière son penchant pour la farce. Autre modification, ponctuelle mais

⁶² *Ibid.*, p. 127-128.

⁶³ Mercier, *Molière*, p. 269.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 358.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 270.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 273.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 285.

⁶⁸ *Ibid.*, IV, 15, p. 401.

⁶⁹ Mercier, *La Maison de Molière*, I, 7, p. 123.

révélatrice : Mercier qui faisait, dans la version de 1776, dire à La Thorillière « la nature avare de grands hommes semble l'être surtout d'un poète dramatique », lui fait regretter, en 1788, la rareté des poètes comiques⁷⁰. Le travail de réécriture marque donc un changement de cap profond dans la stratégie dramatique et l'attitude théorique de Mercier. Il revient à la pièce de Goldoni, retrouvant à la fois son intrigue et sa tonalité originelles. *La Correspondance littéraire*, qui, en 1776, regrettait : « Mercier s'est permis de donner au dialogue plus de développement ; quelquefois il ne l'a rendu que plus prolix et plus ampoulé⁷¹ », observe avec satisfaction, en 1788 « que la pièce telle qu'on l'a représentée ressemble beaucoup plus à l'original de M. Goldoni que la pièce imprimée⁷² ». C'est donc une œuvre assez différente du drame de 1776 qui est représentée avec succès à la Comédie Française, le 20 octobre 1787, sous le titre *La Maison de Molière* et sous la qualification générique de « comédie ». Ceci est remarquable, même si, dans sa préface de 1776, Mercier se défendait d'avoir voulu faire de son *Molière* un drame au sens où Baculard d'Arnaud l'entend à cette époque. Il écrivait : « Sur le procès que l'on m'intentera de nouveau pour avoir intitulé drame cette pièce de théâtre, ainsi que je l'ai toujours fait, je répondrai que je préférerai constamment le mot primitif, le mot générique, comme le plus simple et le plus convenable de tous ; en ce qu'il rend à l'art son étendue, sa liberté et son indépendance ; en ce qu'il ne l'emprisonne point dans de ridicules entraves, en ce qu'il admet ce mélange de couleurs, ces nuances, ces détails d'où résultent l'âme et la vie du tableau, en ce qu'il laisse au spectateur le plaisir de créer sa sensation, sans qu'elle soit maladroitement déterminée d'avance⁷³ ». Il n'en reste pas moins que, remaniant *Molière*, Mercier édulcore considérablement, quand il ne les supprime pas totalement, les innovations et les partis pris défendus par la pièce de 1776. Moins militante, moins marquée de l'empreinte caractéristique de Mercier que ses autres pièces, *La Maison de Molière*, va connaître le succès refusé à ses drames sur les scènes parisiennes et lui ouvrir les portes de la Comédie-Française où elle sera représentée 31 fois, et même celles de Versailles où la pièce sera jouée, devant le roi et la reine, le 14 novembre 1787⁷⁴. Mercier semble donc avoir adouci son propos et cédé aux pressions du public en revenant à la comédie et en accomplissant ainsi le même parcours que Molière dans le drame de 1776.

Cette relative apostasie se fait également sentir dans certains de ses écrits théoriques postérieurs consacrés au rire ou au genre comique, qui nous révèlent un Mercier bien moins radical et manichéen que dans *Molière* ou *Du théâtre*. Dans un article sur le rire, publié le 8 juin 1797, il opère une distinction qui, même si elle vient bien tard dans son propos, lui permet de relativiser l'anathème qu'il a jusqu'alors prononcé à l'encontre de la *vis comica* : « il faut bien admettre, écrit-il, deux sortes de ris : l'un pur, innocent, l'autre orgueilleux,

⁷⁰ Mercier, *Molière*, III, 11.

⁷¹ *Correspondance littéraire*, t. XI, juillet 1776, p. 296.

⁷² *Ibid.*, t. XV, p. 157.

⁷³ Mercier, *Molière*, préface, p. 228.

⁷⁴ Voir Monique Wagner, *op. cit.*

méchant. Mais je ne veux parler ici que du rire du sage [...] qu'il fait servir à l'instruction de ses semblables⁷⁵ ». Rétractant ses précédentes définitions du rire comme « convulsion machinale⁷⁶ » qui laisse le cœur vide et « favorise la malice naturelle de l'homme⁷⁷ », Mercier revient à la justification moliéresque du rire, en écrivant : « comme l'homme est le seul animal qui ait la faculté de rire, il est le seul aussi qui saisisse le ridicule, et de là, la comédie, cette source inépuisable de plaisirs utiles, le tableau vivant de nos folies, et qui tend à les corriger en rendant l'homme juge de l'homme ; car c'est sa pensée qui se moque de ses propres erreurs et qui rit de ses méprises⁷⁸ ». Ce propos, s'il n'a rien d'original et rejoint, par exemple, les préoccupations d'un Destouches, n'en est pas moins une petite révolution sous la plume de Mercier qui admet donc, vingt-cinq ans après la publication de *Du Théâtre*, l'existence d'un rire du sage compatible avec la morale. Il va même jusqu'à reconnaître que « l'influence de la raison est essentielle à l'acte de rire [...], qu'il dérive du principe intelligent et qu'il n'est déterminé en nous que par un jugement⁷⁹ ». Dès lors, « le principe du rire étant dans la pensée et dans la raison exercée, plus on avance en âge et plus on cherche et plus l'on reconnaît le côté plaisant de chaque objet⁸⁰ ». Le rire aurait donc quelque chose à voir avec la maturité et l'expérience, et Mercier inverse ici la logique appliquée dans le drame de 1776 qui faisait de Molière, observateur et connaisseur du genre humain, un homme incapable de gaieté. On ne peut s'empêcher d'appliquer cette nouvelle vision des choses à Mercier lui-même qui, passant de *Molière* à *La Maison de Molière*, abandonnant, pour un temps, le drame philosophique pour la comédie, délaissant une posture pesamment démonstrative et didactique, semble avoir considérablement nuancé ses positions à la fois esthétiques et morales. Le moralisateur rigide fait place à un moraliste qui remarque qu'« il y a quelque chose de profond dans le rire de l'homme sensé » et que « le grave Montesquieu était souvent rieur dans ses écrits, et c'est alors qu'il nous fait réfléchir doublement⁸¹ ». Il y aurait donc quelque chose à apprendre d'un rire qui recèle autant, sinon plus, de potentialités didactiques et morales que le plus sérieux des drames. Telle semble être, au crépuscule du siècle, la découverte de Mercier, découverte qui remet considérablement en question le système qu'il a, depuis des années, cherché à établir.

Devant ce revirement, on ne peut s'empêcher de songer à un autre fondateur et théoricien du genre sérieux, Diderot, qui, après deux pièces-manifestes et autant d'écrits programmatiques, après un certain nombre de canevas qui témoignent de sa curiosité générique et de son désir d'explorer toutes les voies de l'écriture dramatique, écrit aux alentours de 1775, ce qui

⁷⁵ « Du rire », *Mon Bonnet de nuit. Du Théâtre*, p. 1503.

⁷⁶ *Du théâtre*, p. 1190.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 1190.

⁷⁸ « Du rire (II) », p. 1503.

⁷⁹ « Sur le rire », le 26 mai 1797, p. 1500.

⁸⁰ « Sur le rire », 13 juin 1797, p. 1508.

⁸¹ *Ibid.*, p. 1500.

deviendra *Est-il bon ? Est-il méchant ?*, pièce étrange, bien peu conforme au programme annoncé dans les *Entretiens* ou dans le *Discours sur la Poésie dramatique*, texte où le poète-philosophe semble redécouvrir les vertus du rire et même du persiflage, œuvre qui, enfin, opère une réconciliation entre Diderot dramaturge et le Diderot des contes et des dialogues. Comme Mercier, Diderot, mettant en sourdine, au terme de sa carrière dramatique, ses ambitions réformatrices, revient au rire et à la légèreté.

Pour conclure, on observera donc que la figuration d'un Molière philosophe répond, chez Mercier, à un enjeu démonstratif qui vise à faire de Molière un précurseur des dramaturges du XVIII^e siècle afin de légitimer leurs innovations et leur système dramatique. Mais ce projet, en même temps qu'il témoigne des ambitions esthétiques et intellectuelles de Mercier, en révèle les limites. À trop vouloir bannir le rire, Mercier ne parvient qu'à rendre inefficace et quelque peu caricaturale la leçon morale de son drame. Ce n'est qu'en redécouvrant les vertus du rire et de la comédie que Mercier pourra espérer passer du statut de précepteur moralisateur à celui de sage moraliste. Molière utilisé, dénaturé, édulcoré, semble donc, finalement, prendre sa revanche et ressurgit *in extremis*, marquant sa supériorité sur un siècle qui aura eu bien du mal à gérer son héritage.