



HAL
open science

Mercier et la réforme goldonienne à travers Molière (1776)

Sophie Marchand

► **To cite this version:**

Sophie Marchand. Mercier et la réforme goldonienne à travers Molière (1776). Camilla M. Cederna. le théâtre italien en France à l'époque des Lumières : entre attraction et dénégation, Presses de l'université de Lille III, pp.105-119, 2012. hal-03310979

HAL Id: hal-03310979

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-03310979>

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.

MERCIER ET LA RÉFORME GOLDONIENNE À TRAVERS *MOLIÈRE* (1776)

Sophie Marchand

Mercier semble, à première vue, avoir toute sa place dans une réflexion sur les échanges culturels et la naturalisation des dramaturgies étrangères qui s'opère dans le phénomène de la reprise théâtrale. D'abord parce qu'il occupe dans le champ dramatique français de la seconde moitié du XVIII^e siècle une place singulière, à la fois marginale et prémonitoire : brouillé avec les institutions théâtrales parisiennes, affichant une posture de novateur iconoclaste, se drapant dans sa singularité, il ne fut presque pas joué à Paris, mais en Province et à l'étranger, où ses œuvres, rapidement traduites, connurent un grand succès. De la Russie à l'Espagne, en passant par la Pologne, les Pays-Bas et l'Italie (où il eut, en Elisabeth Caminer, un intercesseur de premier plan), les scènes européennes retentirent de ses drames, entretenant, chez celui qui revendiquait le titre, à l'origine péjoratif, de « dramaturge », la foi en une postérité glorieuse et le sentiment d'être, en quelque sorte, un prophète de l'évolution future du théâtre. Mais l'étranger n'est pas seulement l'écrin d'un succès excentrique : il est aussi la source à laquelle Mercier puise l'inspiration qui nourrira ses réformes : sa première pièce, *Jenneval*, adapte une tragédie domestique anglaise à succès, *Le Marchand de Londres* de George Lillo ; plus tard, il s'attaquera à Shakespeare et à Frances Sheridan, dans *Le Vieillard et ses trois filles*, *Les Tombeaux de Vérone*, *Timon d'Athènes* et *L'Habitant de la Guadeloupe*. On trouve, dans les manuscrits conservés à l'Arsenal, les fragments d'une adaptation de Goethe. On sait qu'il adapta aussi la *Pamela* de Goldoni. L'œuvre de Mercier s'inscrit donc dans un système d'échanges à l'échelle de l'Europe entière, d'autant plus que ses adaptations empruntent parfois des détours inattendus, brouillant les pistes et les identifications nationales des différentes dramaturgies mises en œuvre. Proposant, en 1792, une adaptation du *Roi Lear*, c'est en réalité un drame allemand de Weisse qu'il imite ; et traduisant, en 1776, Goldoni, c'est en fait Molière qu'il retrouve. Mercier intercesseur semble donc se plaisir à mêler les sources et à multiplier les niveaux de contamination.

Dans ce système, quelle est la place accordée à l'esthétique et à la théorie dramatique italiennes ? Assez mince, il faut bien l'avouer. Mercier, hostile à la tragédie, peu disert sur l'opéra, ne cite guère d'auteurs italiens, à la différence d'un Voltaire. S'il fait, dans la préface de *Jenneval*, une place de choix au théoricien Gravina, qu'il cite également dans *Du Théâtre*, c'est à peu près la seule référence italienne qu'on y trouve. À une exception près : Carlo Goldoni, dont il « imite » (c'est le verbe qu'il emploie), en 1776, *Il Moliere*, comédie représentée pour la première fois le 31 août 1751 à Turin avec beaucoup de succès et publiée dans le 4^e volume des *Œuvres complètes* imprimées à Venise en 1753. La comédie italienne devient, sous la plume de Mercier, *Molière*, drame en cinq actes et en prose, agrémenté d'une préface et de notes volumineuses. Dès les premiers mots de la préface, Mercier reconnaît sa dette à l'égard de Goldoni, à qui il a emprunté l'essentiel de l'intrigue. Sa pièce, comme l'original, nous présente Molière

dans son intimité, tourmenté par des soucis aussi bien littéraires que domestiques. Jacques Truchet a ainsi résumé la fable commune aux deux auteurs :

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 Isabelle (appelée Armande chez Mercier), qui veut épouser Molière et se plaint à lui des persécutions de sa mère, puis Madeleine Béjart 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 [Pirlon chez Mercier] 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 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 résignera¹.

Comment Mercier a-t-il eu connaissance de cette pièce, dont il n'existe, avant 1801 et le théâtre de Goldoni par Amar du Rivier aucune traduction française ? Savait-il l'Italien ? Rien ne l'atteste avec certitude, mais lui-même suppose, dans la préface de *Molière*, que cette langue est familière aux littérateurs. En a-t-il eu vent par l'intermédiaire de son réseau italien, grâce aux correspondants qui faisaient vivre ses pièces en Italie, à Venise notamment ? Malgré des recherches assez poussées, je n'ai pas réussi à l'établir. Ce qui est certain, c'est que, dans les passages où le texte de Mercier demeure fidèle à la comédie originale, la traduction est quasiment littérale, témoignant d'une confrontation directe au texte italien. Mais Mercier a pu être aidé. On n'en sait pas beaucoup plus sur les échanges directs entre Mercier et le dramaturge italien. Mercier en parle peu, le cite deux ou trois fois dans *Du Théâtre* et dans le

¹ 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.

Tableau de Paris, au milieu de listes d'auteurs de tous genres et de toutes origines. Goldoni, de son côté, l'évoque dans ses *Mémoires*, mais uniquement à propos du *Tableau de Paris*, qu'il semble n'avoir guère apprécié². Ils se sont rencontrés lors du séjour parisien de Goldoni, mais là encore, peu de traces en attestent : tout juste une notule dans le journal de Rétif de la Bretonne, qui mentionne qu'il a dîné en leur compagnie le 29 mai 1786³. En réalité, hormis les deux adaptations qu'il a proposées de comédies de Goldoni, rien ou presque ne témoigne d'un intérêt quelconque de Mercier pour l'auteur italien.

En revanche, on comprend assez bien pourquoi Mercier avoue aussi explicitement sa dette à l'égard de l'auteur d'*Il Molière*. C'est qu'il tient à éviter les ennuis rencontrés par Diderot en 1757-1758, lorsque, prétendant bruyamment offrir avec *le Fils naturel* un type de pièce absolument neuf, celui-ci s'était vu accuser de plagiat par Palissot, qui lui reprochait d'avoir calqué son action sur celle de *L'Ami vrai* de Goldoni. Et Diderot, alors, s'était défendu en proclamant que Goldoni s'était lui-même inspiré de *L'Avare* de Molière. Mercier, lui, va procéder autrement : tout aussi persuadé que Diderot que l'important réside moins dans la fable et ses éléments narratifs que dans le traitement que l'on fait subir à l'action et les discours qu'on prête aux personnages, il va cependant choisir, non pas d'afficher sa singularité et sa volonté de rupture (pourtant réelles), mais sa conformité et le fait qu'il se coule dans des moules préexistants. Plutôt que pour la provocation, il opte pour la subversion.

Y a-t-il, dès lors, ambiguïté sur la paternité du *Molière* français de 1776, ou, du moins, discussion sur l'appartenance de celui-ci au répertoire de Mercier plutôt qu'à celui de Goldoni ? Pas vraiment. Lors de la parution de l'ouvrage, La Harpe, pourtant peu enclin à louer Mercier constate que « Faire parler Molière sur la scène était une entreprise assez hardie, beaucoup moins pourtant dans Goldoni que dans son imitateur, les étrangers ayant moins le droit d'être difficiles sur le personnage de Molière, et portant à ce grand nom moins d'intérêt que nous qui le regardons comme un des titres de notre gloire nationale⁴. » S'il apprécie la pièce italienne, tout en la trouvant « faible d'intrigue et de caractère⁵ », il est sensible à ce que Mercier y a ajouté, notamment au développement du rôle de Pirlon, devenu véritable hypocrite, et non simple repoussoir comique, à l'idée de la jalousie de Chapelle, que Mercier ne doit « point à Goldoni », à la satire du monde littéraire, « qui [appartient] en propre à M. Mercier⁶ ». En revanche, il juge que, sur le plan du style et du dialogue, Mercier est redevable à Goldoni, si bien que cette pièce est, pour le critique, la plus naturelle et la moins insupportable de celles de l'auteur du *Tableau de Paris*⁷. Amar du Rivier, qui traduira le premier la pièce de Goldoni en Français, en 1801, rendra, lui aussi, hommage aux ajouts de Mercier, qui a, selon lui, grandement amélioré la pièce. Ces

² Goldoni, *Mémoires*, Paris, Mercure de France, « Le Temps retrouvé », 1988, III, 33, p. 384 : « Ce serait ici l'occasion de parler du *Tableau de Paris* de Monsieur Mercier ; mais je l'avoue, je me trouve à cet égard fort embarrassé, car j'estime l'auteur, et je suis piqué contre son ouvrage. [...] M. Mercier avait fait pleurer le public à la représentation de ses drames ; il a voulu l'égayer à la lecture de son livre ».

³ Rétif de la Bretonne, *Mes Inscriptions (1779-1785), Journal (1785-1789)*, texte établi, annoté et présenté par Pierre Testud, Houilles, Manucius, « Littéra », 2006, p. 311.

⁴ La Harpe, *Journal de politique et de littérature*, Bruxelles – Paris, Panckoucke, t. II, 1776, p. 504-515, p. 504.

⁵ *Ibid.*, loc. cit.

⁶ *Ibid.*, p. 511.

⁷ *Ibid.*, p. 512.

commentaires ne valent que pour la version publiée en 1776, et jamais représentée sous cette forme. Car, le 20 octobre 1787, la Comédie-Française représente, sous le titre de *La Maison de Molière*, « comédie » en cinq actes, une version assez différente de celle de 1776. Débarrassée des ajouts de Mercier et des notes infrapaginales, cette version, très vraisemblablement, n'est pas de la main de Mercier lui-même, mais des comédiens à qui il avait donné la permission de couper dans son texte (certains critiques attribuent cette version, comme celle en quatre actes qui sera publiée par la suite, à un certain Alphonse Guys). Mais c'est elle qui va connaître le succès jusqu'alors refusé aux drames de Mercier sur les scènes parisiennes. Représentée 31 fois à la Comédie-Française et une fois à Versailles en 1787, cette version est bien plus proche de l'original de Goldoni. Le jeune Stendhal la verra représentée plusieurs fois en 1804, et c'est alors à Goldoni qu'il rendra grâce, jugeant que Mercier l'a privée de son naturel⁸. Naturalisation il y a donc eu, à un moment du moins, dans la première version de la pièce, celle du drame de 1776.

Avant d'en venir aux lieux et aux enjeux de cette naturalisation, il convient d'expliquer les motifs de cette rencontre, autour de Molière, de Mercier et de Goldoni. Qu'est-ce qui, dans le contexte dramatique particulier de cette seconde moitié du XVIII^e siècle, a justifié le traitement de cet épisode de la vie de Molière et sa reprise par Mercier ? C'est, en premier lieu, l'entreprise, commune à Mercier et à Goldoni, de rénovation de la comédie, à l'échelle nationale, pour laquelle Molière, tel qu'il est figuré dans la pièce, apparaît comme un modèle et un précurseur. Mettre en scène Molière, mettre en scène *œ* Molière, c'est reprendre le flambeau d'une réforme du genre comique placée sous le signe d'une moralisation et d'un perfectionnement du théâtre conçu comme pratique civique. Il suffit de lire les *Mémoires* de Goldoni : « 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 correction⁹ ». Et, au moment où l'auteur italien entreprend d'initier sa propre réforme du théâtre de son peuple, 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 commencé sa carrière et est parvenu à ce degré de perfection que les anciens n'ont fait que nous indiquer, et que les modernes n'ont pas encore égalé¹⁰. » Molière apparaît donc comme un modèle, dans la mesure où il a mené la comédie 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 scurrilité¹¹ », et se réjouit d'être présenté à Paris comme le « Molière de l'Italie¹² ». 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,

⁸ Stendhal, *Journal*, éd. Victor Del Litto et Ernest Abravanel, Paris, Honoré Champion, 1969, dans *Œuvres complètes*, t. XXVIII. Dimanche 21 prairial an XII, 10 juin 1804 : « *La Maison* a un succès complet. C'est une espèce de dialogue entre les acteurs et le public. Les acteurs parlent, le public rit ou applaudit. Cette pièce est charmante de naturel. Goldoni est peut-être le poète le plus naturel qui existe, et le naturel est une des principales parties de l'art. [...] Le naturel de Goldoni a charmé, quoique, je crois, gâté par Mercier » (t. I, p. 109-110).

⁹ Goldoni, *Mémoires, op. cit.*, I, 10, p. 58.

¹⁰ *Ibid.*, I, 40, p. 170.

¹¹ *Ibid.*, II, 2, p. 217.

¹² *Ibid.*, III, 10, p. 322.

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 sans contredire le programme énoncé dans sa préface à la première édition de ses comédies¹³. Mercier, lui aussi, vise à réformer le théâtre de son temps, au moyen du nouveau genre qu'est le drame. Il entend aussi se réapproprier la figure de Molière, père de la comédie et parrain du Théâtre-Français, figure majeure et tutélaire jusqu'alors brandie par les partisans d'une tradition comique conservatrice. N'est-ce pas, en effet, le Molière des *Femmes Savantes* et des *Précieuses ridicules* qui avait servi de modèle à la charge anti-encyclopédistes des *Philosophes* de Palissot, un Molière invoqué comme garant du vrai rire et des vraies valeurs, contre les dérives philosophiques et dramaturgiques des Lumières ? Il s'agit bien, pour le dramaturge comme pour Goldoni, de récupérer Molière, quitte à en gauchir la figure.

Outre cette ambition partagée, la comédie italienne fournit au dramaturge français un certain nombre de partis pris esthétiques et idéologiques, les choix opérés par Goldoni dans la biographie de Molière semblant propres à soutenir ses propres efforts dans l'édification du genre du drame. Il reprend, 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 déshabillé¹⁴ ». 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 Lettres¹⁵. » 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. À cette fin, Mercier remplace les noms des personnages goldoniens, qui renvoyaient à des types comiques, par les noms propres des compagnons de Molière, dans un souci de vérité historique. Mais, plus que la dimension documentaire, Mercier voit là l'occasion de dresser un portrait de la condition d'homme de lettres, qu'il prétend lui-même incarner et sur laquelle il fournira, dans *De la Littérature et des Littérateurs*, des vues novatrices et audacieuses, insistant sur la dimension civique de l'activité littéraire et sur le rôle des dramaturges dans le progrès des Lumières.

¹³ Il y rejette, sans équivoque, en 1750, une forme de rire qu'il considère comme vicieuse : « 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'outremer. 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 exécrable 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 » (« préface de l'auteur à la première édition de ses comédies (1750) », dans Carlo Goldoni, *Le Théâtre comique*, Paris, Imprimerie nationale, « Le Spectateur français », 1990, p. 76-77).

¹⁴ Collé, *La Partie de chasse de Henri IV*, avertissement, dans *Théâtre du XVIII^e siècle*, éd. J. Truchet, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1974, p. 599.

¹⁵ Mercier, *Molière*, préface, dans *Théâtre complet de M. Mercier*, Amsterdam – Leide, Vlam et Murray, 1778-1784, 4 vol. [rééd. Genève, Slatkine reprints, 1970], t. III, p. 219.

Autres choix séduisants 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 réconcilier l'auteur avec les Philosophes. Contrairement aux *Femmes savantes* ou à *George Dandin*, *Tartuffe* échappe en effet à leur 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.

Ces tendances présentes dans l'œuvre de Goldoni, Mercier va les accentuer considérablement. Amar du Rivier constate que si Mercier « se borne quelquefois à traduire », « presque partout, il étend, il développe ou fortifie la pensée originale, qui y perd rarement¹⁶. » *Le Molière* de Mercier ne saurait être réduit au statut de simple traduction : Mercier annonce la couleur dès la préface, invitant les familiers de la langue italienne à comparer les deux textes¹⁷. Un autre intercesseur nourrit, par ailleurs, le discours de Mercier, Jean-Léonor Gallois, sieur de Grimarest, dont *La Vie de Molière* publiée en 1705, fait l'objet de citations littérales et sert de source aux anecdotes ajoutées au texte de Goldoni. C'est Grimarest, que Goldoni lui aussi a lu, qui, le premier, prit le parti de dresser un portrait intime du grand homme, proposant des anecdotes domestiques. Cet infléchissement du genre biographique 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 tiré¹⁸. » 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 philosophiques¹⁹. »

L'infléchissement majeur apporté par Mercier au texte de Goldoni tient au genre même de son adaptation. Si Goldoni présentait sa pièce comme une comédie, et entendait même la placer au rang des comédies de caractères par lesquelles il entendait rénover la scène contemporaine, Mercier intitule sa pièce « drame », choix qu'il commente dans la préface, insistant sur la vérité historique de son œuvre, véritable peinture de mœurs, mais à la manière large. Certes, Goldoni dans ses *Mémoires* exprimait le désir de mâtiner la comédie d'éléments pathétiques, et sa pièce dressait, comme la biographie de Grimarest, le portrait un peu surprenant d'un Molière sombre et volontiers taciturne. Mais Mercier accentue cet aspect, peignant l'auteur du *Misanthrope* en être mélancolique. Il fait dire à Chapelle à la scène 7 de l'acte I : « Mais

¹⁶ Amar du Rivier, « Examen de la comédie de *Molière* », dans *Les Chef-d'œuvres dramatiques de Charles Goldoni traduits pour la première fois en français*, Lyon - Paris, Heymans et Co, Molini, Levraut et Fuchs, t. II, an IX, t. II, p. 398.

¹⁷ *Ibid.*, p. 219.

¹⁸ Grimarest, *La Vie de M. de Molière*, éd. G. Mongrédien, Paris, 1955, p. 5.

¹⁹ Mercier, préface de *Molière, op. cit.*, p. 231.

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...²⁰ » Cette réplique est la traduction littérale d'un passage de Goldoni. Mais Mercier va insister à plusieurs reprises dans sa pièce sur ce point. On voit ainsi, dans le drame de 1776, 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, lui²¹. » 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 rire²². » Molière devient, sous la plume de Mercier, un Philosophe sensible : rire des folies des hommes lui semble désormais chose cruelle et vicieuse. La remise en question générique se mue en procès de la comédie et c'est bien en dramaturge du XVIII^e siècle que parle Molière, lorsqu'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 coupable²³. » Mercier façonne donc, à la suite de Goldoni et de Grimarest, un Molière moraliste et sensible, 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 Leandro (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 métiers²⁴. » Ingrat métier qui, bien entendu, n'est autre que celui de composer des comédies. Là aussi, Mercier radicalise le portrait. Ajoutant au canevas de Goldoni six courtes scènes au début du premier acte, il insère un épisode dont il a trouvé la source 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 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 comédies²⁵ ». 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 comédies²⁶ », jette la perruque au feu et regarde se consumer ce qui restait du manuscrit. Nous voilà donc confrontés à un auteur comique répudiant le rire, à un dramaturge comique malgré lui et honteux de l'être. Mercier va jusqu'à lui faire dire : « Je renoncerais volontiers à toutes les comédies du monde²⁷ ». Du Molière dont Boileau déplorait le bas comique et la bouffonnerie digne de Tabarin, il ne reste plus rien chez nos auteurs, qui voient en lui une sorte de Térence moderne.

²⁰ Molière, *op. cit.*, I, 7, p. 243.

²¹ *Ibid.*, IV, 1, p. 369.

²² *Ibid.*, I, 7, p. 276.

²³ *Ibid.*, I, 7, p. 249.

²⁴ Goldoni, *Il Molière*, a cura di Bodo Guthmüller, Venezia, Marsilio, 2004, III, 1, p. 129.

²⁵ Mercier, *Molière, op. cit.*, I, 3, p. 237.

²⁶ *Ibid.*, I, 5, p. 240.

²⁷ *Ibid.*, I, 7, p. 243.

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 s'emploie à purger la comédie italienne des éléments qu'il considère comme étant trop farcesques et d'une moralité douteuse. Il supprime une partie des scènes consacrées à l'évocation 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 soubrettes²⁸. 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 vous cacherais²⁹ », 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]³⁰. » On est bien loin de la servante de Goldoni, qui, une fois Pirlon caché, s'empresse de fouiller ses vêtements à la recherche de ses écus³¹. 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, dans la lignée de la réforme des domestiques initiée par Diderot et de la représentation sérieuse et digne des classes populaires proposée par le même Mercier dans ses drames, *L'Indigent* par exemple.

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, 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 italienne 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 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. La différence des deux héroïnes est également sensible dans la manière dont elles envisagent les relations familiales et leur devoir filial. Si, dans la

²⁸ Voir les *Entretiens sur le Fils naturel* et le discours *De la Poésie dramatique*.

²⁹ Goldoni, *Il Molière*, op. cit., IV, 3, p. 148.

³⁰ Mercier, *Molière*, op. cit., IV, 4, p. 376.

³¹ Goldoni, *Il Molière*, op. cit., IV, 7.

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 point³² », son homologue italienne répond à Madeleine, qui, courroucée, menace de quitter la troupe pour aller rejoindre celle de Scaramouche : « Je te souhaite bon voyage ». La recherche de l'effet comique cède la place, chez Mercier, 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.

Par cette figuration sérieuse qui répudie le rire, Molière et la comédie trouvent le moyen de se réconcilier avec l'éthique des dramaturges-philosophes de la seconde moitié du XVIII^e siècle. Avec l'avènement d'une éthique de la sensibilité s'est en effet développée 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 passage 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 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 enseigner³³ ?

Sous la plume des auteurs du drame, ce reproche s'était radicalisé. Critiquant la comédie, dans *Du Théâtre*, Mercier précisait, 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 vertu³⁴. » 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 côté³⁵ ». Or, en cette époque où la comédie se veut sérieuse ou attendrissante, il n'y a, toujours selon Mercier, « de rire doux et profond que le rire que la morale avoue³⁶. »

³² Mercier, *Molière, op. cit.*, V, 8, p. 433.

³³ Rousseau, *Lettre à d'Alembert*, éd. M. Launay, Paris, GF-Flammarion, 1967, p. 93.

³⁴ Mercier, *Du théâtre*, éd. P. Frantz, Paris, Mercure de France, 1999, p. 1195. 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 trompé » (Mercier, *Mon Bonnet de nuit*, éd. J.-Cl. Bonnet, Paris, Mercure de France, 1999, p. 368) 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 général » (*ibid.*, p. 493).

³⁵ Mercier, *Mon Bonnet de nuit, op. cit.*, p. 368.

³⁶ *Ibid.*, p. 369. 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 ridicule » (Chamfort, *Éloge de Molière, Œuvres*, Paris, 1795, p. 9).

Mercier procède donc à une moralisation du propos goldonien, tout comme le fera, 25 ans plus tard, Amar du Rivier, qui signale fréquemment en note qu'il refuse de traduire les passages équivoques du texte italien, indignes de « la bonne compagnie³⁷ » et les mauvaises plaisanteries. 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, chez Mercier, 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'une anecdote que rien ne rattache à l'action, sinon la volonté de présenter Molière comme une autorité morale. Mercier confronte, au cours du quatrième acte, le dramaturge 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 sauvé d'un sort bien plus affreux que celui que vous vouliez éviter³⁸.

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, à la différence de celui de Goldoni, et, plus que moraliste, il semble bien moralisateur. Tout ceci paraît assez peu conforme à l'image que Molière voulait donner de son projet dans la préface de ce même *Tartuffe* que Mercier s'approprie³⁹. Et le commentateur du *Journal encyclopédique*, qui rend compte du drame 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

Molière apparaît, sous la plume de Chamfort, comme un « réformateur » de ses « concitoyens », investi d'une mission éminemment politique, à tel point que le moraliste le décrit comme « le plus aimable précepteur de l'humanité [...] depuis Socrate » (*ibid.*, p. 30).

³⁷ Amar du Rivier, *Les Chefs-d'œuvres dramatiques de Charles Goldoni, op. cit.*, t. II, p. 227 : à propos de I, 1, où Léandre et Molière discutent du goût de Molière pour les femmes, qu'il aime autant que Léandre aime le vin. Voir aussi, à l'occasion de I, 2, cette note du traducteur : « Mot à mot : je serais bien fou de quitter la génisse pour la vache. Nous espérons qu'on nous pardonnera aisément la légère infidélité que nous faisons ici à notre auteur. [...] Mais nous doutons que celle-ci puisse réussir nulle part auprès de la bonne compagnie. Le Molière italien était comme le nôtre forcé de mettre quelquefois le parterre dans ses intérêts : plaignons-le, mais ne traduisons pas de mauvaises plaisanteries » (t. II, p. 232-233). Voir encore la note de la p. 253 : « Les gens de goût qui fréquentent assidûment nos spectacles [...] auraient voulu que l'auteur du Molière ne perdît jamais de vue le grand écrivain qu'il mettait sur la scène, et que sa diction, toujours noble, ne descendît jamais au trivial » (t. II, p. 397).

³⁸ Mercier, *Molière, op. cit.*, V, 4, p. 410.

³⁹ Molière, préface de *Tartuffe, Œuvres*, Paris, G-F, t. II, p. 260. « Les plus beaux traits d'une sérieuse morale sont moins puissants le plus souvent que ceux de la satire ».

monstres de la terre ; mais voilà l'idée que M. Mercier s'est faite d'un écrivain dramatique, et il l'a conçue de Molière⁴⁰. » 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 – mais aussi, à travers lui, Goldoni – n'est 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 *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 remplissage⁴¹. » 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 pantomime⁴² et du jeu naturel⁴³, insistant sur son intérêt pour les conditions matérielles de la représentation⁴⁴, expliquant son choix d'écrire en prose⁴⁵, son attention scrupuleuse à user d'une langue qui puisse être comprise même par ses valets⁴⁶, ou relatant ses démêlés avec la critique. Il injecte, en quelque sorte, dans *Molière*, cette métathéâtralité critique que Goldoni avait réservée à sa pièce *Le Théâtre comique*. Ce faisant, il rompt avec la figuration scénique de Molière, qui, avant même son drame de 1776, avait fait les beaux jours des prologues et autres pièces de métathéâtre allégoriques qui rythmaient, en France, les événements institutionnels et les anniversaires de la mort du grand homme⁴⁷. Délaissant ce genre de pièces de circonstances, injectant la théorie dans une fiction historique, Mercier s'approprie plus efficacement, et de manière plus profonde, la figure moliéresque.

Car les précisions théoriques ajoutées par Mercier n'ont rien de gratuit et ne visent pas simplement l'érudition : 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. Afin de contrer les conservateurs en matière d'écriture dramatique, Mercier se sert du nom de Molière, non pour réprimer, comme les ennemis du drame, tenants de la comédie traditionnelle, 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, ce qui explique peut-être son destin de théâtre à lire et les renoncements auxquels il faudra consentir pour la faire représenter en 1787. Supprimant tout l'appareil paratextuel, la pièce jouée à la Comédie-Française recentre le propos sur l'intrigue, qui se voit également resserrée par la suppression de toutes les scènes non indispensables à l'action. Disparaît notamment la scène de Mlle

⁴⁰ *Journal encyclopédique*, 1776, t. VII, 1, p. 128.

⁴¹ *Ibid.*, p. 127-128.

⁴² Mercier, *Molière, op. cit.*, p. 269.

⁴³ *Ibid.*, p. 358.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 270.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 273.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 285.

⁴⁷ Voir notamment *Molière comédien aux Champs-Élysées*, comédie en trois actes et en prose de Laurent Bordelon (1694), *L'Ombre de Molière*, prologue en un acte et en vers de Voisenon (1739), *Molière à la Nouvelle salle ou Les Audiences de Thalie*, comédie de La Harpe (1782), *Molière chez Ninon ou Le Siècle des grands hommes*, pièce épisodique en 5 actes et en prose d'Olympe de Gouges (1788), *La Mort de Molière*, pièce en trois actes et en vers de Cubières-Palmézeaux, représentée au Théâtre-Français en novembre 1789.

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 dissipation⁴⁸ ? », la notation psychologique venant remplacer la condamnation esthétique. Mercier fait 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 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 comiques⁴⁹. Le travail de réécriture marque donc un changement de cap profond et un retour au texte goldonien, dont on ignore dans quelle mesure ils recueillirent l'assentiment de Mercier. *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 ampoulé⁵⁰ », 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 imprimée⁵¹ ». Il est, à cet égard, significatif que *La Maison de Molière* soit alors jouée sous l'étiquette de comédie.

Mais cela n'a plus la même importance. *La Maison de Molière* voit le jour dans un contexte dramatique qui a vu l'acceptation du drame et le succès de Mercier en province et à l'étranger, ainsi que sa réintégration à l'institution-phare de la vie théâtrale parisienne. La stratégie de promotion de son système dramatique, qui avait justifié la reprise du *Molière* goldonien, n'a plus la même nécessité ni la même urgence. Car, au fond, le drame de 1776 n'était rien d'autre qu'une défense et illustration de Mercier en nouveau Molière. De manière évidente, la mise en scène du personnage de Molière s'inscrivait, dans l'esprit de Mercier, dans une perspective de légitimation de son propre système dramatique. Stratégie de récupération et d'appropriation déjà bien perçue à l'époque, puisque Geoffroy déclarait : « Il est fâcheux que Molière dans son cabinet parle comme Mercier dans ses préfaces et dans ses drames⁵² ». Les commentateurs contemporains soulignaient, eux aussi, cette contamination, La Harpe remarquant que « l'auteur, trompé par un égoïsme qui l'entraîne sans doute malgré lui, charge quelquefois Molière de l'apologie de M. Mercier⁵³. »

⁴⁸ Mercier, *La Maison de Molière*, comédie (1788), publiée dans *Suite du Répertoire du théâtre français par M. Lepeintre*, t. 45, Paris, Dabo, 1822., I, 7, p. 123.

⁴⁹ *Ibid.*, III, 11.

⁵⁰ Grimm, Diderot, et al., *Correspondance littéraire, philosophique et critique (...)*, édition de M. Tourneux, Paris, Garnier, 1877-1882, 16 vol, t. XI, juillet 1776, p. 296.

⁵¹ *Ibid.*, t. XV, p. 157.

⁵² Cité par J. Truchet, *art. cit.*, p. 374.

⁵³ La Harpe, « Sur un drame de Mercier intitulé *Molière* », *Œuvres*, Slatkine reprints, t. XV, p. 228. 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 manière » (*Journal encyclopédique*, 1776, t. VII, 1, p. 130). 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 comique » (*L'Année littéraire*, 1776, t. III, lettre VII, p. 147).

Que restait-il de Goldoni dans cette appropriation parfaitement intéressée ? Pas grand-chose en réalité, et rien qui soit de nature à faire retour vers l'auteur italien. L'enjeu de cette adaptation était, en fait, purement national. La reprise de l'intrigue goldonienne n'était rien de plus que cela : la reconnaissance d'une fable efficace. Passer par l'étranger (mais tout autre pays aurait convenu aussi bien que l'Italie) permettait également de se revendiquer d'une *autre* tradition que du classicisme français et de rejoindre la promotion contemporaine, chez Diderot notamment, de la figure du génie et la configuration d'une histoire du théâtre et des traditions littéraires non linéaires, marquées par les crises et la remise en question de l'académisme. Par cette filiation alternative, fondamentalement marginale et provocatrice, Mercier trouvait le moyen de se réapproprier moins la réforme goldonienne que la figure moliéresque, en l'arrachant ainsi aux tenants de la tradition comique française. Ce faisant, il accomplissait un geste fort, mais sur un plan essentiellement national, et certains critiques n'hésitèrent pas à voir dans cette naturalisation d'une figure patrimoniale française un acte patriotique. Mercier lui-même le revendique dans sa préface : « [...] j'ai pensé que la pièce [...] passerait avec avantage sur notre scène ; parce que le sujet étant national et rappelant la mémoire d'un de nos grands hommes [...] devait nous plaire et nous intéresser de préférence⁵⁴. » Et, lorsque l'on monte *La Maison de Molière* en 1787, l'adaptation de Goldoni sert d'écrin à la représentation du *Tartuffe*, donnée entre le 3^e et le 4^e actes, s'effaçant devant Molière, que l'auteur italien, pas plus que Mercier, n'est parvenu à éclipser sur la scène du Français.

⁵⁴ Mercier, préface de *Molière, op. cit.*, p. 219.

