

Molière pense-t-il ? L'exemple de la thématique pastorale

Une tradition qui a la vie dure fait de Molière un adversaire de ce qu'on appelle « préciosité » ou plutôt (pour employer le terme couramment en usage au XVII^e siècle et qui recouvre une réalité bien plus large) de la galanterie. Pendant longtemps, et malgré les pages si lumineuses et si clairvoyantes de Paul Bénichou, l'image d'un Molière « bourgeois », seul Molière de référence, est venue entrer en contradiction avec celle de Molière fournisseur des fêtes de cour, l'auteur de *La Princesse d'Élide*, des *Amants magnifiques*, de *George Dandin* et de ses intermèdes étant présumé sacrifier à contrecœur à un genre aussi apprêté qu'inconsistant. Une solution était de lui prêter une stratégie qui aurait consisté, tout en répondant aux commandes royales, à glisser dans les œuvres conçues pour la cour une critique du goût de la cour elle-même pour le genre galant, en le tournant en dérision ou du moins en le parodiant : stratégie qui eût été fort dangereuse pour lui car on peut difficilement imaginer que Louis XIV et la cour eussent été aveugles. En fait, un ouvrage récent de Claude Bourqui, *Les Sources de Molière* est venu confirmer ce que l'on pouvait soupçonner : la multiplicité des « points de contact » entre l'ensemble des pièces de Molière, y compris les « grandes comédies » conçues pour le public de la ville, et le monde romanesque de son époque, et donc l'imprégnation galante qui marque la création moliéresque.

Plus particulièrement, dans l'univers galant figure une composante importante qui est celle du genre pastoral, dont l'histoire, sans remonter à l'antiquité, est jalonnée par des œuvres telles que l'*Arcadie* de Sannazar, l'*Aminta* du Tasse, le *Pastor fido* de Guarini et la *Filli di Sciro* de Bonarelli, et les diverses productions françaises de la première moitié du XVII^e siècle qui en sont dérivées, sans compter évidemment *L'Astrée*. Or les dettes de Molière à l'égard de la pastorale ont été clairement mises en lumière par divers critiques. Après que Jacques Morel eut procédé à une sorte d'inventaire au fil de ses œuvres, Claude Bourqui, reprenant le problème et

1. Voir Roger Duchêne, *Les Précieuses ou comment l'esprit vint aux femmes*, Fayard, 2001.

2. *Morales du grand siècle*, Gallimard, 1948, rééd. 1976, pp. 285 sqq.

3. Thèse développée par exemple par Jacques Guicharnaud dans son article « Les trois niveaux critiques des *Amants magnifiques* », *Molière, Stage and Study: Essays in Honour of W.G. Moore*, Oxford, Clarendon Press, 1973, pp. 21-42.

4. *Les sources de Molière : répertoire critique des sources littéraires et dramatiques*, SEDES, 1999 : voir en particulier pp. 30-31.

5. Giacomo Sannazaro, *Arcadia*, 1504. La traduction de Jean Martin (1544) a été rééditée par les Presses Universitaires de Reims (2003).

6. Durant la décennie où Molière produit, l'abbé de Torche en publie des traductions chez Barbin : *L'Aminte* en 1666, *Il Pastor fido – Le Berger fidèle* et *La Philis de Scyre* en 1669.

7. « Le modèle pastoral et Molière », communication reprise dans *Agréables mensonges*, Klincksieck, 1991, pp. 315-326.

l'élargissant, a tenté d'expliquer pourquoi, quand Molière exploite la thématique pastorale, le commentateur mal averti peut croire qu'il en fait la satire. Sans parler de la fameuse réplique de Monsieur Jourdain : « Pourquoi toujours des bergers ? On ne voit que cela partout », comment se fait-il, par exemple, que dans *La Princesse d'Élide* le ton aristocratique de la comédie parlée soit rompu au moment des intermèdes par les bouffonneries de Moron (rôle joué par Molière) dans ses amours impossibles avec la bergère Philis ? ou inversement que dans *George Dandin* la pastorale en musique soit intercalée entre les actes d'une comédie farcesque ? comment comprendre l'idée même d'une *Pastorale comique* ? L'explication proposée par Claude Bourqui s'articule en deux temps. D'une part, dans la filiation de la *comedia* espagnole, où les bouffonneries du *gracioso* venaient en contrepoint du comportement héroïque des personnages nobles, la rusticité des Moron et des Dandin ne tend pas à discréditer les passions délicates de la bergerie, mais à les mettre en valeur. D'autre part, le fait de rompre le charme par la distanciation comique renforce le sentiment de connivence entre le dramaturge et le spectateur qui connaît bien ce répertoire : à travers ce jeu s'affirmerait la solidarité entre Molière et le goût de la cour ; galanterie et burlesque sont ainsi complémentaires, comme il est du reste facile de le constater aussi bien dans l'œuvre de Voiture que dans celle de Scarron.

Mais l'explication doit-elle s'arrêter là ? Si c'était le cas, il faudrait avant tout voir dans Molière un excellent producteur de divertissements, combinant subtilement le sérieux et le comique. À ce stade-là une telle explication rejoint la célèbre thèse « Molière homme de théâtre », visant d'abord à l'effet dramatique et au rire ; on admettrait que Molière manie des idées, voire des thèmes philosophiques, mais en les instrumentalisant pour « plaire », ces idées et ces thèmes n'étant convoqués, sans souci excessif de cohérence, que pour remplir une structure qui est prioritaire. Molière devrait donc être apprécié pour son efficacité de dramaturge et de comédien, le « message » intervenant de façon très secondaire dans l'intérêt de l'ensemble.

Sans nier la valeur des arguments, tirés de l'œuvre et de la carrière de Molière, qui pourraient accréditer une telle thèse, remarquons que, formulée ainsi catégoriquement, elle est en contradiction avec la réception de l'époque. Si les témoignages soulignent effectivement la *vis comica* de Molière et la puissance d'illusion théâtrale (le fameux « naturel ») que ses comédiens exerçaient sur les spectateurs, d'autres le présentent aussi comme un homme d'idées, voire un penseur. Sans parler du parti dévot, qui ne s'y est pas trompé, La Grange et Vivot, dans leur préface de l'édition de 1682, le qualifient de « philosophe », ce qui corroborerait la tradition selon laquelle Boileau le surnommait le Contemplateur⁴. Dans l'esprit de ses contemporains, Molière semble avoir été à

¹. « La Bergerie comique : Molière et l'inspiration pastorale », *Pastorale italiana, Pastorale francese*, études réunies par D. Dalla Valle et P. Blanc, Champion, 1997, pp. 139-150.

². René Bray, *Molière homme de théâtre*, 1954, nouvelle éd., Mercure de France, 1992.

³. Molière, *Œuvres complètes*, éd. Georges Couton, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, t. I, p. 996. Alors que la valeur documentaire de cette préface a été souvent mise en doute, Jean Mesnard l'a considérablement réhabilitée : voir son étude « Jean Vivot, ami, éditeur et biographe de Molière (1613-1690) », *L'Art du Théâtre, Mélanges Robert Garapon*, PUF, 1992, pp. 159-178.

⁴. Jacques de Losme de Monchesnay, *Bolaeana*, XIX, dans Boileau, *Œuvres complètes*, La Place, Sanchez, 1873, p. 452. Rappelons que « contemplateur », dans sa filiation latine, désigne le

la fois homme de théâtre et homme d'idées, les deux étant intimement liés. Ils comprenaient sans doute qu'à tout le moins l'homme de théâtre, au fil de sa création, est obligé d'effectuer des choix et que le parti adopté dans la résolution de telle ou telle difficulté dramaturgique suppose qu'il préfère représenter ses personnages, la société, l'homme et le monde sous tel ou tel jour plutôt que tel autre, et induire par conséquent le spectateur à adopter telle ou telle attitude à leur égard : le résultat obtenu fait alors sens, et d'autant plus si les divers choix effectués s'articulent de façon cohérente. On peut de la sorte imaginer que si Molière, répondant au goût de son public, traite des matériaux légués par une tradition, la façon dont il les traite exprime certaines orientations de fond qu'il préfère mettre en scène plutôt que les orientations opposées. C'est ce que l'on peut apprécier dans son approche de la pastorale, aussi bien sur son versant sérieux que sur son versant comique.

Bien que dans l'ensemble le genre pastoral illustre un mode de vie proche de la nature, comme un refuge opposé aux séductions de la ville et de la cour, les arrière-plans moraux, sociaux et religieux d'une telle représentation ne sont pas univoques. Alors que l'*Aminta* du Tasse, par exemple, célèbre la victoire du désir amoureux sur ce qu'on pourrait appeler la censure du surmoi, on sait que *L'Astrée* célébrera un amour entièrement spiritualisé. Encore d'Urfé a-t-il introduit chez ses personnages une sensualité indéniable et pourvu Céladon de son double inversé, le quasi libertin Hylas. De ce fait, le monde pastoral peut être aussi bien le monde où, remontant en deçà des interdits sociaux, la liberté du désir trouve moyen de s'épanouir, que le monde de l'innocence primitive et édifiante, voire étouffante : il n'est que de voir, par exemple, l'usage qu'en fera Fénelon.

Or force est de constater que les matériaux puisés par Molière dans la tradition pastorale l'orientent dans le premier sens, celui d'un épicurisme volontiers provocateur. L'insertion dans un cadre naturel favorise la mise en œuvre du principe païen « vivre selon la nature », laquelle nature incite au plaisir. Un rapide examen du vocabulaire employé dans les intermèdes pastoraux permet de juger des préoccupations hédonistes des personnages, pour qui elles vont de soi, sans la moindre forme de mauvaise conscience. Qu'on en juge par cette convergence de critère entre les deux bergers et la bergère qui, dans le dialogue en musique du *Bourgeois gentilhomme*, s'interrogent sur la question de savoir s'il faut ou non se laisser aller à aimer :

philosophe, celui qui médite à partir de l'observation du réel, cela sans nuance religieuse.

¹. Nous n'envisageons pas la portée politique et sociale de la pastorale telle qu'elle est traitée par Molière à la cour. Sur cette question, voir les perspectives ouvertes par les études de Fanny Népote-Desmarres, « Molière auteur pastoral ? Aperçu sur quelques rapports avec la politique de Louis XIV », *Littératures classiques*, n°11 (1989), pp. 245-257, et de Guy Spielmann, « Farce, satire, pastorale et politique : le spectacle total de George Dandin », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, nov.-déc. 1993 (93^e année, n° 6), pp. 850-862.

². Comme l'a montré Gérard Genette dans son étude « Le serpent dans la bergerie », *Figures I*, Éd. du Seuil, 1996, pp. 109-122.

³. Épicurisme au sens large, puisque la bergerie accorde une place de choix à l'amour, réprouvé par les épicuriens authentiques.

LA MUSICIENNE
Il n'est rien de si doux que notre liberté.
PREMIER MUSICIEN
Il n'est rien de si doux que les tendres ardeurs...
SECOND MUSICIEN
Il serait doux d'entrer sous l'amoureuse loi...

Évidemment cette « chasse au bonheur », où les sens jouent manifestement un rôle capital, s'accompagne du thème du « *Carpe diem* » :

Croyez-moi, hâtons-nous, ma Sylvie,
Usons bien des moments précieux ;
Contentons ici notre envie...

... quand l'âge nous glace,
Nos beaux jours ne reviennent jamais.
(*Pastorale comique*, sc. finale.)

En cela, les bergers de Molière se trouvaient en osmose avec l'état d'esprit de la jeune cour de Louis XIV, dont les préoccupations étaient fort peu tournées vers la mortification chrétienne, au point que la reine mère, Anne d'Autriche, avait demandé à Bossuet de prêcher le célèbre *Carême du Louvre*, en 1662, pour inciter le roi à réprimer le libertinage, cela avec le succès que l'on sait.

Autre thème épicurien essentiel illustré tout naturellement par la pastorale : l'apologie de la tranquillité et des plaisirs simples, à l'opposé du train de vie de la cour et de l'appétit de richesse et de pouvoir qu'il porte avec lui. On pourrait comparer ces deux vers de l'entrée des Français (en fait des bergers poitevins) à la fin du *Bourgeois gentilhomme* :

Ah ! qu'il fait beau dans ces bocages !
Ah ! que le ciel donne un beau jour !

avec ces mots prêtés par Théophile de Viau à son héros narrateur, qui est manifestement son interprète, lorsque, chassé de la cour, il célèbre sa liberté retrouvée :

« J'aime un beau jour, des fontaines claires, l'aspect des montagnes, l'étendue d'une grande plaine, de belles forêts... »

L'opposition entre les deux modes de vie est explicite à la fin de la pastorale en musique qui fait le troisième intermède des *Amants magnifiques* :

Des grandeurs qui voudra se soucier ;
Tous ces honneurs dont on a tant d'envie
Ont des chagrins qui sont trop cuisants.
Jouissons, jouissons des plaisirs innocents...

¹. *Première journée*, chap. II, *Libertins du XVII^e siècle*, sous la dir. de Jacques Prévot, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1998, p. 10. Ces mots s'insèrent dans un passage qui lui fut reproché lors de son procès.

De même, ces vers prononcés très sérieusement par la Princesse d'Élide, et où l'on croirait voir une adaptation d'une ode d'Horace :

Oui, j'aime à demeurer dans ces paisibles lieux ;
On n'y découvre rien qui n'enchanter les yeux ;
Et de tous nos palais la savante structure
Cède aux simples beautés qu'y forme la nature.
Ces arbres, ces rochers, cette eau, ces gazons frais,
Ont pour moi des appas à ne lasser jamais.
(*La Princesse d'Élide*, II, 1.)

De telles paroles, dans le cadre des *Plaisirs de l'Île enchantée* en 1664, étaient parfaitement à leur place. On sait qu'à cette époque Versailles n'avait, comme le dit la relation officielle de Marigny, que le statut d'une « maison de campagne », et l'apologie de la simplicité champêtre allait dans le sens du goût d'une noblesse à la fois attachée à la cour et nostalgique de ses racines terriennes², et du roi lui-même, qui chercha toujours à se créer un refuge (Versailles, puis Marly, puis Trianon) en marge du faste officiel.

Bien entendu, l'activité essentielle de ces bergers est l'amour. C'est l'occasion pour Molière de puiser inlassablement dans la thématique naturaliste, telle qu'on la trouve résumée dans le second menuet des Poitevins :

Vois, ma Climène...
S'entre-baiser ces oiseaux amoureux :
Ils n'ont rien dans leurs vœux
Qui les gêne...
Qu'ils sont heureux !
Nous pouvons tous deux,
Si tu le veux,
Être comme eux.

Ce thème est abondamment illustré par la pastorale. Face aux personnages, masculins ou féminins, qui refusent l'amour, l'idée qu'ils devraient être détrompés par le spectacle de la nature figure dans l'argumentaire obligé de leurs confidents. Mais Molière y sacrifie avec complaisance. Tel l'Aminta du Tasse poursuivant Silvia de ses assiduités, ses bergers sont constamment occupés à lutter contre les résistances de leurs belles. De leur côté, lesdites belles peuvent avoir trois raisons de résister. La première est la fierté : c'est le cas de la Princesse d'Élide, dont le spectateur est invité à sourire et qui, comme Silvia, fera l'apprentissage de l'amour. La seconde est qu'elles aiment ailleurs ; c'est le cas de Daphné et Eroxène, poursuivies par Acante et Tyrène au début de *Mélicerte*. À l'issue de la première scène le spectateur, naïvement, croyait-il que c'était par pudeur que les deux nymphes résistaient ? nullement : illustration de la toute-puissance de l'amour, ces vierges façonnières désirent en fait toutes deux le beau Myrtil. La troisième raison, que Molière évoque avec insistance, est l'« honneur »,

² *Les Plaisirs de l'Île enchantée*, Molière, *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 751.

³ Voir l'étude célèbre de Norbert Elias, *La Société de cour*, 1969, Flammarion, 1985, chap. VI.

c'est-à-dire un interdit pesant sur l'amour de la jeune fille ; mais il épure le thème et le traite d'une façon différente de ce que pratiquait initialement la pastorale.

Cet interdit est un motif issu du *Pastor fido* : Amarillis, promise à Silvio par son père pour obéir à un oracle de Diane, ne peut pas dire à Myrtil qu'elle l'aime. De même, dans *Les Bergeries* de Racan, qui adapte librement l'œuvre de Guarini, Arténice aime Alidor alors que, croit-elle, la Bonne Déesse la destine à Tisimandre. Dans ce genre de situation, l'interdit est un obstacle extérieur, conjoncturel. Or chez Molière le sentiment de l'« honneur » est intériorisé et de ce fait prend une signification morale, plus universelle : c'est la pudeur du sexe, ce sont les convenances. C'est au nom de ce « tyrannique honneur » que Cloris et Climène, dans la pastorale de *George Dandin*, repoussent leurs deux amoureux, qui s'en vont se suicider ; après quoi Cloris n'a plus qu'à mettre en accusation sa « barbare rigueur ». Dans *Les Amants magnifiques*, Caliste se révolte de même :

Ah ! que sur notre cœur
La sévère loi de l'honneur
Prend un cruel empire !...
Puisque le ciel a voulu nous former
Avec un cœur qu'Amour pût enflammer,
Quelle rigueur impitoyable
Contre des traits si doux nous force à nous armer !...
Hélas ! que vous êtes heureux,
Innocents animaux, de vivre sans contrainte,
Et de pouvoir suivre sans crainte
Les doux emportements de vos cœurs amoureux !
(Troisième intermède, sc. 3.)

Ces vers se situent dans la lignée du monologue d'Amarillis, dans le *Pastor Fido*. L'intermédiaire entre les deux est ostensiblement le monologue d'Arténice dans *Les Bergeries* de Racan où, bien plus vigoureusement que chez Guarini, l'« honneur » est traité d'« erreur » et de « vision ». Par rapport à ces deux antécédents, outre le fait, comme on vient de le voir, que Caliste s'en prend à la pudeur en général et dans son principe, la brièveté nécessaire aux paroles à mettre en musique fait de ce monologue un répertoire aussi complet que concentré des thèmes libertins et naturalistes et un réquisitoire contre le rigorisme chrétien. On comprend l'indignation d'un Bossuet qui, un quart de siècle plus tard, unissant dans une même réprobation le répertoire de l'Opéra et le théâtre de Molière, dont les comédies-ballets en furent le laboratoire, dénonçait

... les discours qui tendent directement à allumer de telles flammes, qui excitent la jeunesse à aimer... qui lui font envier le sort des oiseaux et des bêtes que rien ne trouble dans leurs passions, et se plaignent de la raison et de la pudeur si importunes et si contraignantes...

1. *Œuvres complètes*, éd. cit., t. II, pp. 453-456.

2. III, 4.

3. I, 3. Cette œuvre fut composée avant le procès de Théophile, qui mit un coup d'arrêt à l'expansion du libertinage affiché et militant.

4. *Maximes et réflexions sur la comédie*, IV.

Par la suite Caliste, comme Cloris dans *George Dandin*, reconnaît son erreur et agréé les soupirs de Tircis. Libertines au sens premier du mot, elles s'affranchissent d'une conception restrictive de l'honneur, de même que la Princesse d'Élide finissait par surmonter sa crainte de l'amour. La peinture de ce type d'appréhension n'est pas anecdotique chez Molière : Armande et Bélise, dans *Les Femmes savantes*, en représentent la version citadine poussée jusqu'à l'obstination ; les précieuses façonnières caricaturées à travers Cathos, Madelon et le personnage de Climène dans *La Critique de l'École des Femmes* et *L'Impromptu de Versailles* en étaient déjà l'ébauche. À l'opposé, Molière présente des bergères naturelles qui, sans impudeur mais sans faire de façons non plus, avouent leurs sentiments comme le font à la ville maintes jeunes filles de son théâtre : c'est le cas de Mécicerte et, à ce qu'on peut deviner, d'Iris dans *La Pastorale comique* ; dans les intermèdes de *La Princesse d'Élide*, Philis ne fait pas mystère de la préférence qu'elle accorde à Tircis sur Moron.

Une autre forme du devoir peut être la loi des parents. Sur ce point, l'insubordination des bergers de Molière n'a rien à envier à celle des jeunes gens de ses autres comédies. Il faut relire les scènes de *Mécicerte* où le tout jeune Myrtil tient héroïquement tête à son père Lycarsis et où celui-ci est à peine moins ridiculisé qu'Harpagon. Dans ces conditions, on comprend que dans *Le Malade imaginaire* Angélique et Cléante puissent se couler sans la moindre difficulté dans des rôles de berger et de bergère pour chanter leur propre situation.

Enfin, un autre terrain sur lequel se manifestent les tendances de Molière est le traitement réservé à la transcendance, au divin. À travers le monologue de Caliste, on a vu que la bergerie refusait l'idée du Dieu chrétien, plus précisément augustinien, poursuivant de sa malédiction la concupiscence après l'avoir cependant imprimée dans le cœur de l'homme : le Dieu pastoral, inspirateur de l'instinct et du désir, n'est guère qu'une sorte de Dieu déiste. C'est le genre de dieu que l'on peut invoquer, à l'instar de Myrtil, pour faire pièce aux pères tyranniques :

Les dieux, qui sont bien plus, ne forcent point les cœurs.
(I, 5, v. 298.)

Mais par ailleurs, la divinité est plutôt absente des scènes pastorales de Molière, alors qu'elle joue un rôle assez important dans le *Pastor fido* et la *Filli di Sciro* de

¹. « Façonnière » ne se dit pas seulement d'une personne maniérée en général. Dans le langage des années 1650-1660, il s'emploie plus particulièrement pour celles qui refusent l'amour contre leur penchant profond. La façonnière est proche de la prude. Voir par exemple ces vers prêtés par Benserade à Vénus :

Jeunes cœurs, croyez-moi, laissez-vous enflammer,
Tôt ou tard il faut aimer,
Et c'est en vain qu'on façonne.

(*Ballet royal des Plaisirs, Œuvres*, Ch. de Sercy, 1697, t. II,
p. 130.)

². Dans la « douzième scène », les deux riches pasteurs qui prétendent à la main d'Iris la surprennent en compagnie de Coridon et ils en sont « rebutés » (« treizième scène »).

³. I, 5 et II, 4 et 5.

⁴. II, 5.

Bonarelli. De ce point de vue, c'est surtout à la filiation de l'*Aminta* que se rattache Molière. Le *Pastor fido*, à l'intrigue duquel sont mêlés Diane, Pan et Hercule, se termine fort bien quoique Myrtil manque de peu d'être sacrifié sur l'autel de Diane : il apparaît en fin de compte que l'oracle de la déesse, loin de l'exiger, annonçait au contraire son union avec Amarillis. La leçon à tirer est celle que formulent, de leur côté, les derniers vers de le *Filli di Sciro* tels que les traduit l'abbé de Torche :

Téméraires mortels, qui jusque dans les cieux
Elevez sans trembler votre esprit curieux,
Instruisez-vous par cette histoire,
Et sachez que pour voir les mystères divers
Que le ciel cache à l'univers,
Il faut fermer les yeux seulement, et les croire.

Un tel providentialisme est étranger aux bergers de Molière. Ils se réclament plutôt d'un destin qui tient de la fatalité antique et qui, ôtant sa responsabilité à l'homme, l'autorise à s'abandonner à son inclination. Ainsi Caliste répond tranquillement aux deux satyres qui récriminent parce qu'elle leur a préféré Tircis :

Le destin le veut ainsi :
Prenez tous deux patience.
(Troisième intermède, sc. 5.)

La religiosité qui s'exprimait à travers tout un pan de la tradition pastorale est donc bien loin. Au contraire, le surnaturel semble tourné en dérision. La présence d'un magicien et de ses sortilèges fait partie des ingrédients habituels de la pastorale. On notera qu'ils n'apparaissent qu'une seule fois chez Molière dans le *Pastorale comique*, dont la seconde scène « est une cérémonie magique ». En fait il s'agit d'une cérémonie burlesque, dont le but est de transformer en beau jeune homme le paysan Lycas, personnage joué par Molière. Les magiciens, sans doute après l'avoir maquillé, se moquent de lui et effectivement il n'en séduira pas mieux la jeune Iris. Ces magiciens sont des charlatans. On trouve un autre charlatan bien plus inquiétant, résurgence évidente de Tartuffe, dans *Les Amants magnifiques*, œuvre dont la parenté avec la pastorale ne tient pas seulement au troisième intermède. Structurellement, l'astrologue Anaxarque joue le rôle du magicien dans la pastorale, avec son inévitable grotte pour décor : agent d'une importante péripétie, il a pour fonction de séparer les amants et de servir un des princes rivaux. Mais alors que traditionnellement les sortilèges du magicien sont de vrais sortilèges, ici il s'agit de l'apparition d'une fausse Vénus dans une machine : on est entre l'*Alexandre ou le Faux Prophète* de Lucien et l'*Histoire des Oracles* de Fontenelle.

D'ailleurs, Molière ne s'est pas privé de railler les pieuses cérémonies religieuses du *Pastor fido* : c'est à elles que fait allusion Lycarsis, dans *Mélicerte*, racontant l'arrivée du roi avec sa cour dans la vallée de Tempé et concluant aimablement :

¹. De même Myrtil, faisant écho à Alceste :
Mais par sa destinée on se trouve enchaîné,
(v. 317)

en ajoutant que c'est « le ciel » (v. 318) qui l'a rendu amoureux de Mélicerte : le ciel et le destin, c'est tout un.

Et la fête de Pan, parmi nous si chérie,
Après de ce spectacle est une gueuserie.
(V. 145-146.)

Tout ce qui précède est un éloge de la suite royale et surtout du maître, dans lequel il est impossible de ne pas reconnaître Louis XIV : autant dire que les hommes sont supérieurs aux dieux. C'est encore un thème qu'on trouve fréquemment chez Théophile. Les jardins de Versailles dans les années 1665-1670, en mettant en scène le thème solaire, tendaient de même à faire du Soleil traditionnel un simple faire-valoir du soleil terrestre, celui du roi.

Là encore, l'osmose est évidente entre les orientations de Molière et les choix de la cour. Molière ne « fournit » donc pas, si l'on peut dire, la cour en pastorale simplement parce qu'il sait qu'ainsi il plaira. Ses choix dans le traitement de la matière pastorale sont nettement orientés dans un sens épicurien au sens large du terme, naturaliste, voire franchement libertin. Qu'il s'agisse d'une orientation délibérée, c'est ce que prouvent les nombreux rapprochements possibles avec d'autres passages de ses œuvres qui ne sont pas particulièrement pastorales. Et il se trouve que cette orientation est celle qu'on attend de lui.

Il reste alors à expliquer la présence du comique, voire de la dérision, dans la pastorale moliéresque. En quoi ce comique peut-il être en cohérence avec les valeurs tout à fait sérieuses qui viennent d'être passées en revue ?

La thèse « Molière homme de théâtre » fournit sans doute une première explication : les spectacles de cour ont pour fonction d'amuser ; on comprend donc bien que Molière, par souci de variété, présente la pastorale comme un jeu, que le sérieux y soit à la fois exploité mais aussi désamorcé au bout d'un certain temps, quand il deviendrait trop sérieux. Ainsi dans *George Dandin* la plainte de Cloris, qui croit que Philène s'est suicidé pour l'amour d'elle, n'est agréable que si la tristesse ne se prolonge pas. On est là devant une attitude du spectateur telle que la conçoit tout un courant de la poétique classique, et qu'analysera fort bien Fontenelle :

Il est certain qu'au théâtre la représentation fait presque l'effet de la réalité ; mais enfin elle ne le fait pas entièrement : quelque entraîné que l'on soit par la force du spectacle... il reste toujours au fond de l'esprit je ne sais quelle idée de la fausseté de ce

¹. De même dans *Les Amants magnifiques*, à propos d'Apollon, rôle qui devait être dansé par le roi :

Quelle grâce extrême !
Quel port glorieux !
Où voit-on des dieux
Qui soient faits de même ?
(Sixième intermède.)

². Par opposition à un autre courant, pour qui la représentation théâtrale doit donner l'illusion parfaite de la réalité : voir Pierre Pasquier, *La Mimesis dans l'esthétique théâtrale du XVII^e siècle*, Klincksieck, 1995.

que l'on voit... On pleure les malheurs d'un héros à qui l'on s'est affectionné, et dans le même temps l'on s'en console, parce qu'on sait que c'est une fiction.

Remarquons qu'une telle attitude suppose toute une stratégie à l'égard de la passion, à la fois adhésion et distance. Si Molière plaît ainsi, c'est bien en mettant en œuvre de certaines options morales, voire philosophiques.

Mais il est possible d'aller plus loin : cette dialectique entre fiction et réalité pourrait ne pas déterminer seulement le regard du spectateur ; elle pourrait aussi être l'aune à laquelle s'évalue le comportement des personnages eux-mêmes et donc, à travers leur exemple (ce qui mérite d'être imité, ce qui ne doit pas l'être), conforter une seconde fois le spectateur dans cette attitude double à l'égard de la vie. D'un côté, la pastorale, tout en se présentant comme le lieu d'expression de la nature, raffine sur elle, la poétise, la rend plus agréable. D'un autre côté, elle s'égare quand, poussant cette poétisation à l'extrême, elle l'idéalise au point d'oublier la réalité.

En effet, il est certain que les épreuves subies par les bergers amoureux font une bonne part du charme de la pastorale. Même s'ils se plaignent de l'inhumanité de leur belle, il est bon que celle-ci ne cède pas tout de suite. Ainsi dans *Les Amants magnifiques* les deux bergers qui cherchent à réconforter Tircis lui conseillent d'attendre, avec une sorte de gourmandise,

Certains petits moments
Qui changent les plus fières,
Et font d'heureux amants.
(Troisième intermède, sc. 2.)

On songe à Dom Juan, pour qui « on goûte une douceur extrême à réduire, par cent hommages, le cœur d'une jeune beauté... » Dans *La Princesse d'Élide*, Philis et Tircis mettent en pratique très consciemment ce protocole : Philis n'est pas cruelle, mais il n'est pas encore temps de conclure affaire avec Tircis : elle lui demande de se plaindre en musique, et Tircis s'exécute alors même qu'il est à peu près sûr d'être aimé. Si dans le monde pastoral les animaux instruisent à l'amour il n'est pas question pour autant que les hommes donnent dans la bestialité. Que faire d'ailleurs quand la belle, qu'il s'agisse de la Princesse d'Élide ou de telle « beauté cruelle », craint l'amour, ou quand les barrières sociales la rendent inaccessible, comme la princesse Ériphile pour Sostrate dans *Les Amants magnifiques* ? l'amant est bien forcé de s'armer de patience et de persévérance, et de ravalier ses larmes parfois au point de faire taire ses ardeurs.

Reste à savoir jusqu'où cette patience peut aller, et c'est là qu'intervient le comique. Assurément une de ses fonctions, on l'a rappelé, est de rehausser par contraste le caractère raffiné du jeu pastoral. Mais il intervient souvent aussi pour rompre le délire auquel ce jeu pourrait mener. Tel est le traitement que Molière applique au motif du suicide du berger désespéré par sa belle. Il le met en scène plusieurs fois et, sauf dans la pastorale de *George Dandin*, où la plainte de Cloris en fait suffisamment

1. *Réflexions sur la poétique*, XXXVI, *Œuvres complètes*, Fayard, t. III, 1989, p. 133.

2. Quatrième intermède.

3. La pastorale de *George Dandin*, où les bergers tendent de se suicider et sont inopinément sauvés, démarque *l'Aminta*. Toutefois Aminta ne se suicide pas parce que Silvia le repousse, mais parce qu'il la croit morte dans une chasse au loup. Ce n'est donc pas la cruauté de la bergère à proprement parler qui le pousse au suicide.

ressortir l'absurdité, il le tourne en dérision. Dans la *Pastorale comique*, les deux paysans rebutés, Lycas et Filène, s'exhortent à mourir mais aucun ne veut marcher le premier, et « un jeune berger enjoué » vient les rappeler à la raison :

Ah ! quelle folie
De quitter la vie
Pour une beauté
Dont on est rebuté !
(« Quatorzième scène. »)

Dans *La Princesse d'Élide*, Moron est encore plus lucide. Philis, au nom du protocole amoureux, affirme souhaiter « d'avoir la gloire que quelque amant [soit] mort pour [elle] » : Moron ne voudrait-il pas se sacrifier ? L'intéressé feint de consentir et, sur le point de s'exécuter, se moque de Philis et de Tircis en disant : « Je suis votre serviteur. Quelque niais. »

Le suicide est ainsi une perversion de l'idéal du berger fidèle poussé jusqu'à la « folie » ou à la « niaiserie », face à laquelle Molière exprime la protestation de l'instinct de conservation : si la nature invite à l'amour, elle n'ordonne pas pour autant de lui sacrifier la vie. Cette mise en garde ne vaut pas seulement pour les candidats au suicide. Molière amène le spectateur à sourire de bien des personnages qui, sans aller jusque là, se complaisent dans des rôles de martyrs, parfois alors même qu'il leur serait permis d'espérer. Ainsi en est-il dans la sérénade insérée dans *Le Sicilien*. Deux amants se lamentent, comme il se doit, de la cruauté de leurs belles. Un pâtre survient, qui vient les rappeler à plus de modération :

Pauvres amants, quelle erreur
D'adorer des inhumaines !
Jamais les âmes bien saines
Ne se payent de rigueur...

On voit cent belles ici
Auprès de qui je m'empresse...
Mais lorsque l'on est tigresse,
Ma foi, je suis tigre aussi.
(Sc. 3.)

Il est visible que ce troisième personnage est inspiré d'Hylas, dont on se rappelle qu'il s'opposait à la conception platonique de l'amour prônée par Silvandre. Le matérialisme, ou du moins l'idée d'une complémentarité toute païenne entre le corps et l'esprit, dont Clitandre se fera l'apologiste dans *Les Femmes savantes*, va ici de pair avec le réalisme. Et les deux bergers ne semblent pas réprouber la conception d'Hylas, puisqu'ils répondent :

Heureux, hélas ! qui peut aimer ainsi.
(*Ibid.*)

¹. Quatrième intermède, sc. 2.
². V. 1213-1234.

De même dans les *Amants magnifiques*, face à Sostrate et à Ériphile, Clitidas, personnage joué par Molière et réincarnation moins bouffonne de Moron, rappelle à plus de réalisme les deux jeunes gens aux prises avec la mélancolie. La mélancolie est traditionnellement un attribut des personnages d'exception, des héros de roman et des âmes délicates. Les amants bergers n'échappent pas à la règle. Au début de la comédie, Sostrate refuse de voir le divertissement nautique offert par un des deux prétendants de la princesse et se réfugie dans un bois voisin pour s'entretenir de son désespoir, circonstance que Claude Bourqui¹ rapproche du début de l'*Arcadie*. Or Clitidas vient remonter à Sostrate que la situation n'est pas si sombre, que vraisemblablement la princesse a de l'inclination pour lui, qu'il conviendrait d'agir. Sans doute le spectateur conçoit de l'estime pour ce parfait amant qui pousse le sentiment des convenances jusqu'à refuser de se déclarer. Mais le parfait amant ne se complait-il pas dans un rôle, suicidaire à sa façon ? C'est là ce que Clitidas vient mettre en lumière en se moquant de la « secrète mélancolie » qu'il entretient et en lui faisant voir que de toute façon cet amour qu'il cherchait à taire est parfaitement perceptible à des yeux un peu avertis. Cette scène trouve son pendant à la fin de la pièce², où cette fois c'est Ériphile qui s'enferme dans sa solitude ; quand Clitidas vient troubler cette dernière pour lui annoncer qu'en fin de compte elle va épouser Sostrate, elle commence par refuser de l'entendre en arguant de sa mélancolie, et par la suite Clitidas, tout en s'expliquant sur la nouvelle qu'il apporte, se moquera abondamment de ladite mélancolie. Sans doute Clitidas, « plaisant de cour », rôle que Molière jouait dans son costume habituel de Sganarelle³, ne constitue pas un modèle d'humanité : le spectateur préférerait assurément être Ériphile ou Sostrate ; mais Clitidas, instrument de cette distanciation que nous avons déjà décelée, vient rappeler à l'ordre ces âmes délicates, faire contrepois à la tentation de l'excès.

C'est sans doute aussi selon le même cheminement qu'on pourrait tirer des leçons de la façon dont Molière traite le thème de la chasse, thème inhérent à la pastorale. La Princesse d'Élide, telle Silvia, chasse le sanglier sans la moindre appréhension, la mère de la princesse Ériphile éprouve également le besoin d'« égayer sa dextérité » contre un sanglier qui croise son chemin. En contrepoint, le poltron Moron monte à un arbre quand il aperçoit un ours poursuivi par des chasseurs⁴ et Clitidas s'enfuit quand il voit que le sanglier provoqué par la princesse mère se met en devoir de charger. Là encore, personne ne voudrait être poltron comme Moron et Clitidas : dans la chasse, substitut aristocratique de la guerre, on est plus estimable à se montrer vaillant. Mais leur poltronnerie nous rappelle que les sangliers et les ours sont dangereux et que si la convention littéraire représente en général l'homme vainqueur de l'animal, la réalité ne s'y conforme pas toujours : la princesse mère, qui a voulu à toute force endosser son rôle de chasseresse et attaquer le sanglier, l'a appris à ses dépens. Inversement, Sostrate, qui a de l'expérience, tue glorieusement l'animal et sauve la princesse, motif

1. Art. cit., p. 145.

2. V, 1.

3. Comme le montre le frontispice de l'édition de 1682.

4. Voir le récit de Clitidas, V, 1.

5. *La Princesse d'Élide*, Deuxième intermède, sc. 2.

qui fait également partie de l'attirail dramatique de la pastorale. L'ironie burlesque ne vient donc pas combattre l'atmosphère pastorale, elle permet au spectateur de trouver un point d'équilibre.

Cet idéal d'équilibre se retrouve dans un autre phénomène : le croisement du genre pastoral avec l'atmosphère bachique. Le divertissement final de *George Dandin* met en scène un débat animé entre les tenants de l'Amour et ceux de Bacchus. C'est là puiser dans la thématique des airs à boire, dont on sait qu'elle s'alimente volontiers de la veine libertine. Or le débat se conclut, là encore, sur le refus des extrêmes : Bacchus et l'Amour sont complémentaires en ce qu'ils concourent à apporter le bonheur, l'un en « chass[ant] le souci », l'autre en faisant « revivre [les] cœurs », tous deux par le « plaisir » qu'ils apportent. À la sentimentalité de l'amour se joint l'effet physique produit par la boisson. Ce diptyque se retrouvera ailleurs chez Molière : dans la pastorale des *Amants magnifiques*, les deux satyres dédaignés par Caliste ne vont pas se suicider, mais se consoler par le vin. Et dans *Le Bourgeois gentilhomme*, c'est en s'adressant à une bergère, Philis, que les musiciens engagés par Monsieur Jourdain chantent leur premier air à boire durant le repas galant.

À travers ce jeu d'opposition, d'équilibre et de complémentarité, on retrouve évidemment la morale du juste milieu si souvent illustrée dans les autres comédies de Molière. Il n'est pas étonnant d'aboutir à un tel truisme, car on peut supposer que l'œuvre d'un auteur, même d'un auteur comédien, présente une unité et que les mêmes thèmes peuvent s'y retrouver sous des formes différentes. Même si à partir du XIX^e siècle la morale du juste milieu a été marquée de connotations bourgeoises, il est évident qu'elle n'a rien à voir ici avec la bourgeoisie : l'idéal du bonheur pastoral, idéal de jouissance oisive, est aussi éloigné des préoccupations bourgeoises du XVII^e siècle ou des autres siècles que la promotion de Bacchus. En revanche il correspondait à l'état d'esprit de la cour et d'un monde distingué épris de bonheur profane, tout au moins dans leur tendance dominante. Faut-il en conclure que Molière, en homme de spectacle avisé, se contentait de donner à son public ce qu'il attendait ? Il est bien hasardeux de vouloir traquer les intentions profondes d'un créateur. Molière dramaturge peut fort bien être allé avec une telle constance dans le sens des idées de son public parce qu'elles étaient aussi les siennes. Si au contraire l'on suppose qu'il n'avait pas de doctrine arrêtée, que son théâtre ne vise qu'à plaire et que pour cela les idées ne viennent que l'orner en faisant entendre au spectateur ce qu'il veut bien entendre, reconnaissons que la conception des personnages, de leurs rapports, les sous-entendus dont il les a rendus porteurs forment un tout si consistant, si subtil et si cohérent que

1. *Œuvres complètes*, éd. cit., t. II, p. 459.

2. Et le bon vin nous fait rire
Quand on rit de nos amours.
(Troisième intermède, sc. 5.)

On rapprochera ce sens de la réciprocité de celui qui s'exprime dans les propos du disciple d'Hylas, dans *Le Sicilien* (sc. 3, citée plus haut).

3. IV, 1.

l'on pourrait être enclin à croire, à s'y méprendre et comme l'ont cru ses contemporains, que l'homme de théâtre était aussi un « philosophe ».

Jean-Noël Laurenti
(Université de Pau et des Pays de l'Adour)