



## Sandrine Blondet, *Le spectateur de Molière : acteur et témoin.*

Nous voudrions montrer que Molière, loin de l'envisager comme un destinataire lointain, juge impartial de son œuvre et de la conformité qu'elle entretiendra ou non, une fois terminée, avec les règles de l'art, convie son spectateur sur scène, d'une prise à parti parfois très directe, toujours au moins implicite. Non content de briguer ses applaudissements, il requiert de sa part des compétences nettement définies, affranchies des impératifs du docte Savoir et par là même susceptibles de réconcilier ses divers publics autour du même Plaisir.

« Ses divers publics », d'abord, parce qu'il en a de fait plusieurs **1**. Son statut de chef de troupe, et d'une troupe qui a les faveurs royales, lui impose de plaire aussi bien à la cour qu'à son public parisien du Palais-Royal. À cela s'ajoute, à ses débuts du moins, un besoin de reconnaissance des cercles littéraires. Dès *Les Précieuses ridicules*, cette reconnaissance passe par l'affrontement, que prolongent ensuite les querelles successives de *L'École des femmes* et de *Tartuffe*. L'enchaînement même de ces querelles révèle l'expansion du débat dont il est l'objet, et auquel simultanément il convie son spectateur : la caricature de ses rivaux de l'Hôtel de Bourgogne (*Les Précieuses*), clin d'œil ludique et complice au public, acteur comme eux et comme lui de la vie théâtrale, mène à la réflexion littéraire sur le genre comique (*Querelle de L'École des femmes*). C'est l'occasion de définir une sorte de Spectateur idéal, dont l'action dramatique attend une réaction précise. Cette réflexion littéraire se double d'une polémique sur la question de la moralité, qui se trouve depuis Cicéron et Horace au fondement du genre comique. La réflexion morale inscrit la Comédie dans son temps : pièce d'actualité, elle s'adresse alors à ses contemporains, sans plus éprouver la nécessité de les interpellier directement. Plus besoin des les prendre à parti, il suffira de prendre parti devant eux.

Au niveau le plus immédiat, donc, le spectateur est d'abord interpellé, intégré au jeu scénique dont il devient un interlocuteur ponctuel — quand cet interlocuteur ne se manifesterait que par son rire : *lazzi* traditionnel qui clôt par exemple *L'École des Maris* (Acte III, scène 9), que l'on retrouve dans la scène de Moron et de l'ours (*La Princesse d'Élide*, Deuxième intermède, scène 2), dans *Amphitryon* (III, 6) et dans *L'Avare* (IV, 7). Pour être simple, et ancien, ce jeu de scène n'en garde pas moins l'intérêt de briser la frontière qui sépare acteurs et spectateurs. Dans le cas de la dernière réplique de *L'École des Maris*, il marque aussi l'intégration de la fiction qui vient d'être représentée dans la réalité contemporaine **2**. On citera enfin l'accès de colère de Molière contre ses comédiens, au début de *L'Impromptu de Versailles* (scène 1) :

Et pensez-vous que ce soit une petite affaire que d'exposer quelque chose de comique devant une assemblée comme celle-ci, que d'entreprendre de faire rire des personnes qui nous impriment le respect et ne rient que quand ils veulent ?

Par le jeu du théâtre dans le théâtre, on peut d'abord entendre, dans l'évocation de l'« assemblée » motivée par le cadre fictif d'une pièce qu'aurait commandée le Roi, sinon l'interpellation du public, du moins son inscription sur scène, et qui rend hommage à sa qualité. Mais tout de suite, le clin d'œil se dédouble : *L'Impromptu* est en effet destiné à deux assemblées, royale à sa création versaillaise en octobre 1663, puis parisienne au Palais-Royal quelques semaines plus tard. « Gens de qualité » et public parisien se voient ainsi réunis sous une même marque de déférence. Et s'ils inspirent **3** également « le respect », c'est par le souverain jugement que manifesteront leur rire, réaction spontanée s'il en est.

À ce niveau, *L'Impromptu* rejoint sans surprise la réflexion générale de la querelle de *L'École des femmes*, à laquelle il appartient. En marge de la question de la moralité, *La Critique de l'École des femmes* et *L'Impromptu* semblent proposer comme une théorie de la réception, qui passe par le corps et ses sens. Fondée sur le tout-puissant Naturel, elle demande spontanéité, pour le plaisir simple et gourmand que réclament conjointement Dorante et Uranie (*Critique*, scène VI) :

Dorante : Je voudrais bien savoir si la grande règle de toutes les règles n'est pas de plaire, et si une pièce de théâtre qui a attrapé son but n'a pas suivi un bon chemin. Veut-on que tout un public s'abuse sur ces sortes de choses, et que chacun n'y soit pas juge du plaisir qu'il y prend ? [...] Moquons-nous donc de cette chicane où ils veulent assujettir le goût du public, et ne consultons dans une comédie que l'effet qu'elle produit sur nous. Laissons-nous aller de bonne foi aux choses qui nous prennent par les entrailles, et ne cherchons point de raisonnements pour nous empêcher d'avoir du plaisir.

Uranie : Pour moi, quand je vois une comédie, je regarde seulement si les choses me touchent ; et, lorsque je m'y suis bien divertie, je ne vais point demander si j'ai eu tort, et si les règles d'Aristote me défendaient de rire.

Dorante : C'est justement comme un homme qui aurait trouvé une sauce excellente, et qui voudrait examiner si elle est bonne sur les préceptes du *Cuisinier français*.

Uranie : Il est vrai ; et j'admire les raffinements de certaines gens sur des choses que nous devons sentir par nous-mêmes.

Dorante : Vous avez raison, Madame, de les trouver étranges, tous ces raffinements mystérieux. Car enfin, s'ils ont lieu, nous voilà réduits à ne nous plus croire ; nos propres sens seront esclaves en toutes choses ; et, jusques au manger et au boire, nous n'oserons plus trouver rien de bon, sans le congé de Messieurs les experts.

Réaction la plus irrépressible — et audible pour les comédiens sur scène : le plaisir est communicatif, interactif **4** —, le rire se voit ainsi promu instance suprême, à l'aune de laquelle sera jugée la pièce. Car qui dit rire dit plaisir, applaudissements... et espèces sonnantes et trébuchantes. Dans le même registre prosaïque, sinon cru, de la comparaison culinaire de Dorante, Molière se fait fort de rappeler, dans la préface de *L'École des femmes*, puis sur la scène de *L'Impromptu*, la dimension pécuniaire de l'entreprise théâtrale, réalisme que son statut de chef de troupe — à la différence de ses rivaux, dont les rôles distinguaient comédiens et auteurs — lui donnait à vivre quotidiennement :

... mais les rieurs ont été pour elle, et tout le mal qu'on en a pu dire n'a pu faire qu'elle n'ait eu un succès dont je me contente. (Préface)

Mlle Molière : Vous faites bien d'être content de vous. Cela vaut mieux que tous les applaudissements du public, et que tout l'argent qu'on saurait gagner aux pièces de Molière. Que vous importe qu'il vienne du monde à vos comédies, pourvu qu'elles soient approuvées par Messieurs vos confrères ?

[...]

Molière : Et lorsqu'ils [les comédiens de l'Hôtel de Bourgogne] ont délibéré s'ils joueraient Le Portrait du peintre, sur la crainte d'une riposte, quelques-uns d'entre eux n'ont-ils pas répondu : « Qu'il nous rende toutes les injures qu'il voudra, pourvu que nous gagnions de l'argent ? » [...] Le plus grand mal que je leur aie fait, c'est que j'ai eu le bonheur de plaire un peu plus qu'ils n'auraient voulu ; et tout leur procédé, depuis que nous sommes venus à Paris, a trop marqué ce qui les touche. Mais laissons-les faire tant qu'ils voudront ; toutes leurs entreprises ne doivent point m'inquiéter. (scène V)

Le spectateur idéal, donc, délègue sa bourse le rire aux lèvres. Critère inédit de la qualité du public, le rire bouscule la hiérarchie sociale et sa matérialisation spatiale dans la salle, pour en instituer une nouvelle, toute verbale, dont le parterre, par ses « continuel éclats de rire », a tous les honneurs :

Dorante : Tu es donc, Marquis, de ces messieurs du bel air, qui ne veulent pas que le parterre ait du sens commun, et qui seraient fâchés d'avoir ri avec lui, fût-ce de la meilleure chose du monde ? [...] Apprends, Marquis, je te prie, et les autres aussi, que le bon sens n'a point de place déterminée à la comédie ; que la différence du demi-louis d'or et de la pièce de quinze sols ne fait rien de tout au bon goût ; que debout et assis, on peut donner un mauvais jugement ; et qu'enfin, à le prendre en général, je me fierais assez à l'approbation du parterre, par la raison qu'entre ceux qui le composent, il y en a plusieurs qui sont capables de juger d'une pièce selon les règles, et que les autres en jugent par la bonne façon d'en juger, qui est de se laisser prendre aux choses, et de n'avoir ni prévention aveugle, ni complaisance affectée, ni délicatesse ridicule.

Le Marquis : Te voilà donc, Chevalier, défenseur du parterre ? [...]

Dorante : Ris tant que tu voudras. Je suis pour le bon sens... (scène V)

Cette sympathie revendiquée pour le parterre lui donne sa place sur scène, aux côtés des « gens de qualité » dont la place était de fait sur la scène. De la qualité nobiliaire, on glisse alors à la qualité humaine : le spectateur idéal accueille le jeu de la Comédie sans boudier son plaisir, qu'il exprime avec franchise et générosité : avec honnêteté. Ainsi l'« étrange entreprise de faire rire les honnêtes gens » réconcilie-t-elle parterre et honnête homme de la cour en vertu de ce bon sens qu'ils partagent :

Dorante : Je vois bien que vous voulez dire que la cour ne se connaît pas à ces choses ; et c'est le refuge ordinaire de vous autres, Messieurs les auteurs, dans le mauvais succès de vos ouvrages, que d'accuser l'injustice du siècle et le peu de lumière des courtisans. Sachez, s'il vous plaît, Monsieur Lysidas, que les courtisans ont d'aussi bons yeux que d'autres ; qu'on peut être habile avec un point de Venise et des plumes, aussi bien qu'avec une perruque courte et un petit rabat uni ; que la grande épreuve de toutes vos comédies, c'est le jugement de la cour ; que c'est son goût qu'il faut étudier pour trouver l'art de réussir ; qu'il n'y a point de lieu où les décisions soient si justes ; et sans mettre en ligne de compte tous les gens savants qui y sont, que, du simple bon sens naturel et du commerce de tout le beau monde, on s'y fait une manière d'esprit, qui sans comparaison juge plus finement que tout le savoir enrouillé des pédants. (scène VI)

Ce portrait du spectateur se complète enfin de tout ce que Molière condamne absolument. Seront ainsi insupportables toutes « les ébullitions de cerveau [des] marquis de Mascarille », Marquis de la *Critique*, Acaste du *Misanthrope* **5**, l'« homme à grands canons » premier Fâcheux d'Éraste (I, 1, vers 13-64). A l'instar de l'ami de Dorante et de cette « seconde comédie, que celle [de son] chagrin » (*Critique*, V), cet homme n'est d'ailleurs qu'objet de récit, avant le défilé sur scène des véritables Fâcheux de l'intrigue : traitement verbal et non pas scénique, similaire à celui du parterre dans la *Critique* mais dont l'effet s'inverse puisque, quand il accorde à celui-ci sur scène une place qui ne lui revient pas de droit, le récit en exclut ce Fâcheux, anonyme parce qu'universel, et précisément le seul de tout le défilé qui ne soit pas incarné. A croire que Molière comptait sur la présence physique des personnes réellement placées sur la scène de Vaux pour lui donner sa dimension visuelle. La liste de ces spectateurs indésirables inclut encore les rivaux, auteurs et comédiens :

Le Marquis : Parbleu ! tous les autres comédiens qui étaient là pour la voir en ont dit tous les maux du monde.

Dorante : Ah ! je ne dis plus mot : tu as raison, Marquis. Puisque les autres comédiens en

disent du mal, il faut les en croire assurément. Ce sont tous gens éclairés et qui parlent sans intérêt. Il n'y a plus rien à dire, je me rends. [...]... et si l'on joue quelquefois les marquis, je trouve qu'il y a bien plus de quoi jouer les auteurs, et que ce serait une chose plaisante à mettre sur le théâtre que leurs grimaces savantes et leurs raffinements ridicules, leur vicieuse coutume d'assassiner les gens de leurs ouvrages, leur friandise de louanges, leurs ménagements de pensées, leur trafic de réputation, et leurs ligues offensives et défensives, aussi bien que leurs guerres d'esprit, et leurs combats de prose et de vers.

[...]

Uranie : C'est une étrange chose de vous autres Messieurs les poètes, que vous condamniez toujours les pièces où tout le monde court, et ne disiez jamais du bien que de celles où personne ne va. Vous montrez pour les unes une haine invincible, et pour les autres une tendresse qui n'est pas concevable. [...] J'ai remarqué une chose de ces messieurs-là : c'est que ceux qui parlent le plus des règles, et qui les savent mieux que les autres, font des comédies que personne ne trouve belles. (scène VI)

Si les auteurs ne s'attirent ici la réprobation que par l'inversion ridicule de leur jugement, sous l'effet d'une jalousie mesquine, les comédiens rivaux pèchent plus gravement en ce qu'ils ajoutent à leur mauvaise foi le tort de gêner le goût du public, en soumettant sa réaction au *diktat* de « tous les beaux endroits qui méritent des ah ! ». C'est ce que reprochent aux comédiens de l'Hôtel de Bourgogne deux scènes jumelles des *Précieuses* (scène IX) et de *L'Impromptu* (scène I) :

Cathos : Hé, à quels comédiens la donnerez-vous ?

Mascarille : Belle demande ! Aux grands comédiens. Il n'y a qu'eux qui soient capables de faire valoir les choses ; les autres sont des ignorants qui récitent comme l'on parle ; ils ne savent pas faire ronfler les vers, et s'arrêter au bel endroit : et le moyen de connaître où est le beau vers, si le comédien ne s'y arrête, et ne vous avertit par là qu'il faut faire le brouhaha ?

Molière : Là-dessus le comédien aurait récité, par exemple, quelques vers du roi de Nicomède [...] le plus naturellement qu'il lui aurait été possible. Et le poète : « Comment ? vous appelez cela réciter ? C'est se railler ! il faut dire les choses avec emphase. Écoutez-moi. [Imitation de Montfleury...] Là, appuyer comme il faut le dernier vers. Voilà ce qui attire l'approbation et fait faire le brouhaha. [...] Allez-vous-en réciter comme vous faites, vous verrez si vous ferez faire aucun ah !

En marge de la polémique sur le naturel de la déclamation, ces attaques révèlent deux éléments liés au public : d'abord que sa réaction peut être mise en scène, provoquée, affectée, ce qui revient à le manipuler, enlève toute valeur à son approbation et réduit le succès des Bourguignons à un snob engouement de commande. Inversement, la déclamation naturelle des comédiens de Molière, qui « récitent comme l'on parle », repose sur la norme collective de ce « on », qui englobe comédiens et spectateurs dans le même univers quotidien où s'annule précisément la distinction des uns et des autres : le jeu de l'acteur se plie donc en définitive au modèle de la parole hors scène — celle du Spectateur, type absolu, universel et pour ainsi dire absent de tout public... raison pour laquelle d'ailleurs il est vain de vouloir identifier une prétendue cible de Molière **6**. Et les rares fois où celui-ci se risque à dicter sa réaction au public, c'est toujours par le biais de la mise en abyme : seule l'évocation du rire du public est en mesure de le faire surgir ; ce n'est pas l'action, ou la déclamation et ses pauses appuyées, mais le commentaire anticipé de la réaction qui la suscite :

Que de gens assemblés ! Je ne jette mes regards sur personne qui ne me donne des soupçons, et tout me semble mon voleur. Eh ! de quoi est-ce qu'on parle là ? De celui qui m'a dérobé ? Quel bruit fait-on là-haut ? Est-ce mon voleur qui y est ? De grâce, si l'on sait des nouvelles de mon voleur, je supplie que l'on m'en dise. N'est-il pas caché là parmi vous ? Ils me regardent tous, et se mettent à rire. Vous verrez qu'ils ont part sans doute au vol que l'on m'a fait.  
(*L'Avare*, IV, 7)

En vertu de cette interaction entre comédien et spectateur, on conçoit qu'aux yeux de Molière le dialogue prime la dissertation **7**, que celle-ci s'incarne dans celui-là, tel le dialogue annoncé de *La Critique de l'École des femmes* dont le titre même opère la synthèse entre théorie et pratique. Car Molière ne refuse pas la discussion théorique, ni ne dénie l'éventuel savoir du spectateur : il s'agit seulement d'en faire provisoirement abstraction, ou de le soumettre à la suprématie du plaisir, comme il le fait lui-même, réservant la dispute pour un autre lieu **8**. Et lorsque la discussion aborde ces questions sur scène, c'est pour faire voir que les fameuses règles n'ont pas été transgressées :

Lysidas : Ceux qui possèdent Aristote et Horace voient d'abord, Madame, que cette comédie pêche contre toutes les règles de l'art.

Uranie : Je vous avoue que je n'ai aucune habitude avec ces messieurs-là, et que je ne sais point les règles de l'art.

Dorante : Vous êtes de plaisantes gens avec vos règles, dont vous embarrassez les ignorants et nous étourdissez tous les jours. Il semble, à vous ouïr parler, que ces règles de l'art soient les plus grands mystères du monde ; et cependant ce ne sont que quelques observations aisées, que le bon sens a faites sur ce qui peut ôter le plaisir que l'on prend à ces sortes de poèmes ; et le même bon sens qui a fait autrefois ces observations les fait aisément tous les jours sans le secours d'Horace et d'Aristote. [...] Car enfin, si les pièces qui sont selon les règles ne plaisent pas et que celles qui plaisent ne soient pas selon les règles, il faudrait de nécessité que les règles eussent été mal faites. [...] Je dis bien que le grand art est de plaire, et que cette comédie ayant plu à ceux pour qui elle est faite, je trouve que c'est assez pour elle et qu'elle doit peu se soucier du reste. Mais, avec cela, je soutiens qu'elle ne pêche contre aucune des règles dont vous parlez. Je les ai lues, Dieu merci, autant qu'un autre ; et je ferais voir aisément que peut-être n'avons-nous point de pièce au théâtre plus régulière que celle-là.  
(*Critique*, VI)

La querelle de *L'École des femmes* montre ainsi que le débat théorique, loin de dissocier le public en spectateur et lecteur, s'invite au sein même des textes dramatiques, cependant que ces mêmes textes dramatiques ont réservé au spectateur sa place sur la scène, qui devient alors un creuset de réflexion sur le genre dramatique et ses points litigieux. Et ce n'est pas un hasard si la majorité des textes cités jusqu'ici appartiennent à cette querelle, et plus largement aux premières années de la carrière parisienne de Molière. Il importait de nouer sur scène cette relation entre les trois instances de l'activité théâtrale que sont l'auteur, le comédien et le spectateur ; plus précisément, de lier le spectateur avec chacune des deux autres, que Molière prenait personnellement en charge. Une fois ce lien tissé, et la connivence installée, il n'est alors plus besoin de la mettre en scène : l'interaction se dilue dans les thèmes plus généraux, d'ordre moral ou social, toujours d'actualité, des autres comédies. Tout repose désormais sur un jeu silencieux avec les interrogations muettes d'une société, avec ses connaissances, son expérience et ses attentes supposées.

Attentes littéraires d'abord : ce lien invisible peut se repérer dès *La Critique*, qui s'autorise un débat aux yeux du spectateur sur les mérites respectifs de la tragédie et de la comédie, question esthétique largement rebattue. A ce niveau, la prise en compte du spectateur se fait sur le mode de la complicité culturelle : il n'est interpellé qu'en tant que sont sollicités son goût théâtral et sa connaissance de l'histoire du genre, que réclamera d'ailleurs chaque nouvelle comédie. Car toutes charrient à leur suite une longue tradition comique dont Molière, pillier pour les uns, nouveau Térence pour les autres, revendique le parrainage. Il devient lui-même objet d'interrogation littéraire, voire thème à la mode de disputes enflammées. Mieux, il instaure une tradition moliéresque à l'intérieur même de la tradition comique, par la reprise d'une pièce à l'autre de jeux de scène ou de scènes entières similaires <sup>9</sup>. Non content de piller ses pères, il n'hésite pas à se piller lui-même ; et quand ce n'est pas le cas, sa production envahit à ce point le théâtre que G. Couton, pour expliquer le médiocre succès de *L'Avare*, avance l'hypothèse que « Molière se faisait à lui-même une dure concurrence. » <sup>10</sup>

En dernière analyse, la prise de parti sort de la sphère littéraire. L'actualité de la comédie se fait alors sociale, avec les thèmes de la préciosité (des *Précieuses aux Femmes savantes*), du mariage, du cocuage (les *Écoles*, *Le Mariage forcé*, *Georges Dandin...*), des relations humaines (*Le Misanthrope*), des prétentions bourgeoises excessives (*Georges Dandin*, *Le Bourgeois...*), du rapport à l'argent (*Le Mariage forcé*, *L'Avare*), etc. L'actualité se fait encore plus brûlante avec les allusions politiques : à la toute-puissance de la Compagnie du Saint-Sacrement, capable de faire reculer jusqu'au roi dans l'affaire Tartuffe ; aux amours royales dans Amphitryon. Enfin, le catalogue se clôt sur la question médicale (*L'Amour médecin*, *Le Médecin malgré lui*, *Le Malade imaginaire*), qui referme la boucle en joignant actualité sociale, personnelle et littéraire. « J'aurais souhaité de pouvoir [...], pour vous divertir, vous mener voir, sur ce chapitre, quelque une des comédies de Molière », regrette Béralde (à Argan, *Le Malade*, III, 3), ce qui lance les deux frères sur les mérites respectifs de Molière et des médecins. L'ultime pièce renoue avec les effets de réel des premières, pour asseoir définitivement la suprématie du spectacle et du rire qu'il déclenche. Molière s'auto-proclame meilleur médecin que tous ceux de la faculté, pour le bonheur de son spectateur, conformément à la conception humaniste. *Pictor, ergo morum doctor* <sup>11</sup>.

1. Cf. Georges Forestier, *Molière en toutes lettres*, Bordas, Paris, 1990, pp.54-55. [renvoi]

2. Georges Couton rappelle à ce propos que la pièce est « solidement fondée dans la réalité des lois et des mœurs » et que, « dans le public qui applaudissait *L'École des Maris*, il y avait sans aucun doute bien des femmes mariées malgré elles, et quelques hommes aussi. » ; *Œuvres Complètes*, Pléiade, vol. I, p.411. [renvoi]

3. Nous partons du principe que « imprimer » et « inspirer le respect » sont synonymes, en attendant une vérification plus approfondie. Car s'il faut entendre un sens plus impérieux dans « imprimer », l'extrait de *L'Impromptu* contiendrait alors une espèce de déclaration d'allégeance au public de la cour qui dévoilerait une nouvelle dimension, plus ambiguë, du rapport au spectateur. [renvoi]

4. À ce sujet, G. Couton précise que le rire de Mlle Beauval, créatrice du rôle de Nicole dans *Le Bourgeois gentilhomme* « était particulièrement communicatif » (*O.C.*, Pléiade, vol. II p.1420, note 4). Détail d'importance quand on sait que la scène 2 de l'acte III repose tout entière sur le fou rire de Nicole à la vue de son maître, qui empêche M. Jourdain de lui donner ses ordres et provoque sa colère : on peut penser que Molière a tablé sur la contagion de ce rire aux spectateurs, qui à leur tour soutiendront les comédiens, pour nourrir la scène et assurer son effet. [renvoi]

5. III, 1 : Pour de l'esprit, j'en ai sans doute, et du bon goût / Figure de savant sur les bancs du théâtre, / À juger sans étude et raisonner de tout, / Y décider en chef, et faire du fracas / À faire aux nouveautés, dont je suis idolâtre, / À tous les beaux endroits qui méritent des ah ! [renvoi]

6. Brécourt : « Il disait que rien ne lui donnait de déplaisir comme d'être accusé de regarder quelqu'un dans les portraits qu'il fait ; que son dessein est de peindre les mœurs sans vouloir toucher aux personnes, et que tous les personnages qu'il représente sont des personnages en l'air, et des fantômes proprement, qu'il habille à sa fantaisie, pour réjouir les spectateurs ; qu'il serait bien fâché d'y avoir jamais marqué qui que ce soit ; et que si quelque chose était capable de le dégoûter de faire des comédies, c'était les ressemblances qu'on y voulait toujours trouver... » (*Impromptu*, scène IV). [renvoi]

7. Cf. préface de *L'École des femmes* : « ... une grande partie de ce que j'aurais à dire sur ce sujet est déjà dans une dissertation que j'ai faite en dialogue... » [renvoi]

8. Cf. préface des *Fâcheux* : « Ce n'est pas mon dessein d'examiner maintenant si tout cela pouvait être mieux, et si tous ceux qui s'y sont divertis ont ri selon les règles : le temps viendra de faire imprimer mes remarques sur les pièces que j'aurai faites, et je ne désespère pas de faire voir un jour, en grand auteur, que je puis citer Aristote et Horace. En attendant cet examen, qui peut-être ne viendra point, je m'en remets assez aux décisions de la multitude, et je tiens aussi difficile de combattre un ouvrage que le public approuve, que d'en défendre un qu'il condamne. » [renvoi]

9. Voir les exemples de jeux de scène cités plus haut, ou les nombreux exemples de scènes jumelles : déconfitures parallèles des maîtres et des valets (*Le Dépit amoureux*, *Amphitryon*, *Le Bourgeois*) ; reprise exacte d'un passage de la scène 4 de l'acte I des *Fourberies* à la scène 5 de l'acte I du *Malade*. Dans son *Molière*, Ariane Mnouchkine prête ce conseil à Madeleine, assurée qu'« ils ne se rendront compte de rien ». Mais rien n'est moins sûr : moins de deux ans sépare les créations des deux pièces (24 mai 1671 et 10 février 1673). On peut au contraire y voir un clin d'œil de Molière à son public. En l'absence de témoignages qui nous renseignent sur sa réaction, nous en sommes réduits aux hypothèses. [renvoi]

10. *O.C.*, Pléiade, vol. II, p.508. [renvoi]

11. « Peintre, donc docteur des mœurs », cité par G. Forestier, *op.cit.*, p.56. [renvoi]