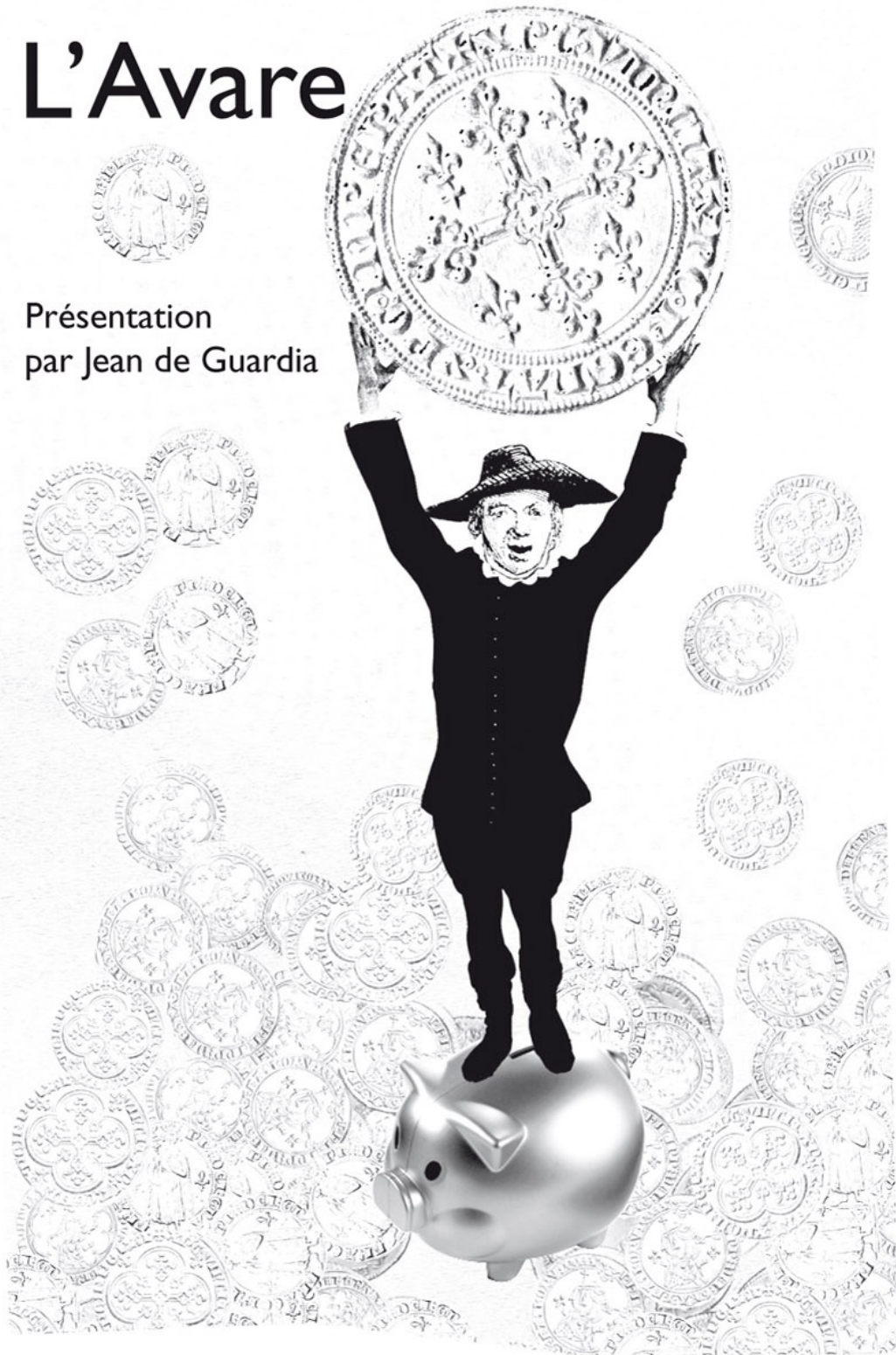


Molière

L'Avare

Présentation
par Jean de Guardia



MOLIÈRE

L'Avare

GF Flammarion

Molière
Jean de Guardia

L'Avare

Flammarion

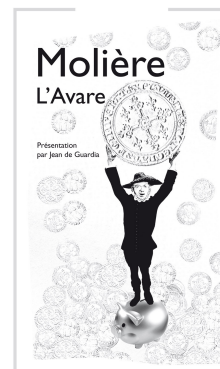
Collection : GF
Maison d'édition : Flammarion

© Éditions Flammarion, Paris, 2009
Dépôt légal : mai 2009

ISBN numérique : 978-2-0812-3697-4
ISBN du pdf web : 978-2-0812-3697-4

Le livre a été imprimé sous les références :
ISBN : 978-2-0812-1468-2

Ouvrage composé et converti par [Nord Compo](#)



Présentation de l'éditeur :

Dans L'Avare, l'argent est le nerf de la guerre. Il détermine les êtres, qu'ils soient vieux ou jeunes, riches ou sans le sou, avares ou prodigues, et s'insinue au cœur des rapports humains. Cette grande comédie créée en 1668 met en scène un univers où tout n'est que contrats, et où tout a un prix : manger, boire, se vêtir, aimer, ne pas mourir ; un monde où les sentiments fi liaux sont sapés par le vice pathologique d'un homme qui n'est pas seulement avare, mais aussi convoiteux et paranoïaque. Et le vice aura le dernier mot. L'Avare, pièce morale ? La question mérite d'être posée.

Illustration : Virginie Berthemet © Flammarion

*Du même auteur
dans la même collection*

DOM JUAN (édition avec dossier).

LE MISANTHROPE (édition avec dossier).

ŒUVRES COMPLÈTES I (*La Jalousie du barbouillé. Le Médecin volant. L'Étourdi ou les Contretemps. Le Dépit amoureux. Les Précieuses ridicules. Sganarelle. Dom Garcie de Navarre. L'École des maris. Les Fâcheux*).

ŒUVRES COMPLÈTES II (*L'École des femmes. La Critique de l'École des femmes. L'Impromptu de Versailles. Le Mariage forcé. La Princesse d'Élide. Tartuffe. Dom Juan. L'Amour médecin*).

ŒUVRES COMPLÈTES III (*Le Misanthrope. Le Médecin malgré lui. Méricerte. Pastorale comique. Le Sicilien ou l'Amour peintre. Amphitryon. George Dandin. L'Avare. Monsieur de Pourceaugnac*).

ŒUVRES COMPLÈTES IV (*Les Amants magnifiques. Le Bourgeois gentilhomme. Psyché. Les Fourberies de Scapin. La Comtesse d'Escarbagnas. Les Femmes savantes. Le Malade imaginaire. Poésies*).

TARTUFFE (édition avec dossier).

Présentation

Ce qui est étrange, c'est qu'on ait le droit de choisir son camp : aimer ou ne pas aimer *L'Avare*. Pour *Tartuffe*, pour *L'École des femmes*, pour *Dom Juan* et pour tant d'autres pièces de Molière, cette alternative n'existe pas – elles font partie de nos humanités, elles *sont* la valeur théâtrale. Pour *L'Avare*, en revanche, la question du goût et de la valeur se pose, bizarrement. Parce qu'à son origine la pièce n'a pas eu de réel succès, parce que ce succès a été partiellement créé par l'institution scolaire au XIX^e siècle et qu'elle a gardé un arrière-goût de table en bois et d'encrier, parce qu'elle est l'essence même du classicisme et qu'il est de bon ton de se méfier de ce dernier, on peut ne pas aimer *L'Avare*. Cette liberté, il faut bien le dire au seuil de cette édition, est un petit scandale esthétique, car la pièce est incontestablement belle. Mais il faut reprendre l'affaire à son début.

CONTEXTE

En 1668, année de la création de *L'Avare*, Molière est au sommet de sa carrière d'homme de théâtre. Il est installé à Paris depuis une dizaine d'années, et depuis 1661 dans la belle salle du Palais Royal. La troupe dont il est le chef est depuis 1665 celle des « Comédiens du roi », et a trouvé une certaine stabilité. Il est protégé par Louis XIV, qui le subventionne et a même accepté d'être le parrain de son fils. Il joue régulièrement devant la Cour à Versailles, et ses finances ne vont pas mal. Sa réputation auprès du public a été durablement établie par deux pièces qui ont eu un succès extraordinaire : *Les Précieuses ridicules* (1659) – qui l'ont fait connaître du public et considéré comme l'un des plus grands « farceurs » du siècle – et *L'École des femmes* (1662), pièce d'une extraordinaire nouveauté technique et esthétique qui, à cause de la polémique qui l'a entourée, lui a donné un parfum de soufre qui lui garantit une certaine publicité. Mais ces succès lui ont aussi attiré des ennemis : la troupe concurrente d'abord, celle de l'hôtel de Bourgogne, qui a fort mal vécu l'immense succès de *L'École des femmes* ; et surtout le parti dévot, qui orchestre un vaste procès de « moralité » de la comédie, et de Molière en particulier. Entre 1664 et 1666, ces inimitiés produisent une sorte de crise dans sa carrière : la période est extraordinairement difficile pour lui, même si sa troupe continue de bien se porter. *Tartuffe*, que Molière joue pour la première fois en 1664 et dont on attend un grand succès, est interdit par le roi. *Dom Juan* (1665), pièce pour la représentation de laquelle il a fait d'importants travaux dans son théâtre, est retirée de l'affiche, étouffée par des pressions politiques. *Le Misanthrope*, joué sans guère de succès en 1666, est à bien des égards la pièce du désenchantement, du constat que la comédie ne doit peut-être pas se mêler de « corriger le monde ». Entre *Le Misanthrope* (1666) et *L'Avare* (1668), Molière se cantonne dans des sujets de comédie légers et traditionnels, et dans des spectacles de Cour. Ce n'est qu'avec *L'Avare* que la comédie moliéresque retrouve son mordant.

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

Le deuxième événement est tout récent, et il est sans doute très directement lié à la composition de la pièce. Dans les semaines qui précèdent la première de *L'Avare*, Molière se livre à une opération financière complexe, probablement avec l'assentiment de son père, qui vise à détourner légalement une partie de l'héritage paternel aux dépens de ses frères et sœurs. Le principe de l'opération est de prêter à son père, sous couvert d'un prête-nom, comme Harpagon, une grosse somme d'argent qui servira à restaurer sa maison – alors que le père, assez riche, n'en a nul besoin. Quelque temps plus tard, le père meurt et la maison restaurée revient par héritage à Molière, à sa sœur et aux enfants de son frère décédé. Des années durant, ces derniers paieront sans le savoir à Molière des intérêts pour une somme qui a servi à restaurer l'héritage commun. On trouvera dans le dossier à la fin du présent livre le récit complet de la manœuvre, qui n'est pas illégale¹. Cet épisode montre toutefois que Molière maîtrisait à la perfection les mécanismes de prêt de son époque, et que l'année où il écrivait *L'Avare*, il était occupé à de subtiles affaires d'argent qui par bien des aspects ressemblent à celles d'Harpagon.

La pièce est jouée pour la première fois par Molière et sa troupe le 9 septembre 1668 dans le théâtre du Palais-Royal (elle sera publiée très rapidement, l'année suivante). Cette année-là, Molière a donné deux pièces nouvelles : *Amphitryon* en janvier et *George Dandin* en juillet. C'est pour lui une période d'intense activité d'écriture, malgré une santé de plus en plus fragile qui perturbe à plusieurs reprises l'organisation des représentations. Les problèmes pulmonaires de l'acteur-vedette sont en effet de plus en plus graves. La critique n'a pas assez insisté sur les liens profonds qui unissent *L'Avare* aux deux pièces que Molière vient tout juste de créer. Les points communs avec *George Dandin* sont clairs, même à nos yeux modernes : registre sombre, morale problématique, place accordée aux réalités matérielles, prose sans fioritures. Mais aux yeux des spectateurs de l'époque, les liens avec *Amphitryon* étaient encore plus forts. En effet, *L'Avare* et *Amphitryon* sont les seules pièces de Molière qui se présentent clairement comme des réécritures de pièces antiques, en l'occurrence de Plaute : la pièce du même titre pour *Amphitryon*, *L'Aululaire* (*La Marmite*) pour *L'Avare*. Il y a là un petit cycle plautinien, exceptionnel dans la carrière du grand homme. En effet, dans le système de la pensée classique, la tragédie et la comédie s'opposent entre autres par le type d'histoire qu'elles racontent : celle-ci doit être reprise d'une source – de préférence antique – pour la tragédie, mais purement inventée pour la comédie. Cette différence est fondamentale car elle implique une différence dans le processus de réception : la tragédie, contrairement à la comédie, produit toujours une reconnaissance, même très partielle, chez le spectateur. À cet égard, *L'Avare* et *Amphitryon* ne fonctionnent pas comme des comédies traditionnelles : le spectateur du XVII^e siècle va les voir pour apprécier une variation sur un sujet connu. Ce n'est pas l'« invention » (la matière) qu'il vient goûter et juger, c'est la « disposition » (la manière).

INSUCCÈS

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

Le premier biographe de Molière, Grimarest², a laissé entendre que la pièce avait fini par rencontrer un certain succès à la longue, mais les registres de comptes tenus par la troupe infirment nettement cette idée. Georges Couton, dans son édition des *Œuvres complètes*³, a formulé une hypothèse pour expliquer ce semi-échec : *L'Avare* aurait été en quelque sorte étouffé par le succès de *Tartuffe*, pièce longtemps interdite⁴ qui, sitôt autorisée, connut un immense succès de scandale. Sans doute y eut-il effectivement un effet de concurrence interne dans la production de Molière, mais il faut bien remarquer qu'entre la première de *L'Avare* le 9 septembre 1668 et celle de *Tartuffe* le 5 février 1669, cinq mois ont passé, pendant lesquels *L'Avare* fut la seule pièce nouvelle à l'affiche. D'ordinaire, les comédies de Molière n'avaient pas besoin d'autant de temps pour s'imposer. En réalité, il faut bien admettre que le succès de la pièce fut posthume. Cependant, il fut bien réel. Du XVIII^e siècle à nos jours, en effet, *L'Avare* fut tout simplement, de tout le répertoire, la deuxième pièce la plus jouée par la Comédie-Française, juste derrière *Tartuffe*. Et en 1880, l'institution scolaire l'érigea en modèle de la « grande comédie » morale, en compagnie du *Tartuffe*, du *Misanthrope* et de *Femmes savantes*, en l'inscrivant au programme des lycées.

PROSE

On a souvent attribué le succès mitigé de la pièce au fait qu'elle est écrite en prose, ce qui a pu déconcerter les spectateurs du temps. Plusieurs témoignages de l'époque concordent en effet. Il y a d'abord le fameux compte rendu de *L'Avare* par le gazetier Robinet, qui se sent obligé d'excuser la prose de la pièce :

Il parle en prose et non en vers ;
Mais nonobstant les goûts divers
Cette prose est si théâtrale
Qu'en douceur les vers elle égale⁵.

On ne saurait avouer plus clairement que la prose a posé problème aux spectateurs. L'autre témoignage est une fois encore celui de Grimarest, qui rapporte une anecdote selon laquelle un spectateur de haut rang aurait protesté en ces termes lors de la première :

Comment, disait M. le duc de X, Molière est-il fou et nous prend-il pour des benêts de nous faire essayer cinq actes de prose ? A-t-on jamais vu plus d'extravagance ? le moyen d'être diverti par de la prose⁶ !

Expliquer globalement l'insuccès de la pièce par la prose est absurde : *Les Précieuses ridicules* ont eu un succès phénoménal en étant en prose, *George Dandin* et *Dom Juan* de très bonnes recettes aussi – et ces trois pièces sont bien différentes les unes des autres. Mais il faut retenir que l'usage de la prose dans *L'Avare* est très inattendu pour l'époque, donc très notable pour nous. La prose, en effet, entre en contradiction avec le projet esthétique de Molière à ce moment de sa carrière, projet mis en

œuvre notamment dans *L'Avare* lui-même. Dans les années 1660, Molière tente de constituer d'affermir dans le champ dramatique ce qu'on appellera plus tard la « grande comédie » (il n'utilise pas le terme lui-même), c'est-à-dire de donner à la comédie une forme analogue à celle de la tragédie qui lui permette d'entrer tant soit peu en concurrence avec elle, aux yeux du public comme à ceux des « doctes » (les savants). Il faut donc l'allonger à cinq actes (c'est le cas de *L'Avare*), la purger de ses trivialités en lui appliquant la règle de bienséance (c'est le cas dans *L'Avare*), lui donner une portée morale en dénonçant les « passions » (c'est évidemment le cas dans *L'Avare*), et bien sûr la faire évoluer vers (ce n'est pas le cas dans *L'Avare*). Bref, le problème n'est pas que la prose soit laide, ou qu'elle ne puisse pas être « divertissante », mais simplement qu'elle est en contradiction interne flagrante avec le reste de la dramaturgie de la pièce.

Il y a donc là un petit mystère : pourquoi Molière a-t-il choisi la prose, quitte à mettre l'œuvre en contradiction avec elle-même, à créer une incohérence esthétique ? La première explication possible est celle que donne Voltaire : « Molière avait écrit son *Avare* en prose, pour le mettre ensuite en vers mais il parut si bon, que les comédiens voulurent le jouer tel qu'il était, et que personne n'osa depuis y toucher⁷. » L'explication n'est attestée par aucun document d'époque, mais elle n'est pas aussi invraisemblable qu'on l'a dit parfois. Il était en effet courant de rédiger des scènes en prose et de les versifier à tête reposée plus tard, une fois le plan entièrement dressé. Molière étant d'abord un chef de troupe, souvent pressé par les contraintes d'organisation de son programme, il lui arrivait d'abréger son travail et de ne pas y mettre la dernière main. On peut toutefois proposer une autre hypothèse, qui tient à une particularité thématique de *L'Avare* : de toutes les pièces de Molière, elle est de très loin celle où le côté matériel de la vie est le plus présent. Elle établit sa scène chez un personnage qui veille au moindre détail de la dépense : mécaniquement, les objets et l'organisation domestique prennent une place considérable dans les répliques. La pièce est pleine de balais, de chandelles, de « siquenilles », de « trou-madame », de cornues, etc.⁸. À cet égard, c'est une comédie très singulière et par rapport à son époque, et par rapport au reste de la production de Molière. Les fictions classiques ont pour point commun d'être avares de notations sur la vie matérielle, et notamment sur les objets quand ils ne sont pas strictement indispensables à la conduite de l'intrigue. On a assez souvent dit quel point *La Princesse de Clèves* ou l'univers racinien étaient pleins d'hommes et vides de choses. La comédie classique, même si elle s'intéresse à l'univers « domestique⁹ », c'est-à-dire celui de la maison, s'y intéresse d'ordinaire sous l'angle des événements purement humains : mariages de jeunes gens, conflits avec les pères, vices et ridicules empêchant une vie quotidienne harmonieuse dans la maison, etc. *L'Avare*, tout au contraire, est une pièce des choses – et c'est peut-être pour cela qu'elle est en prose. En effet, le système stylistique de l'époque classique au cœur de laquelle s'inscrit *L'Avare* est entièrement fondé sur la règle de « convenance » : le style adopté par une fiction doit être conforme à la dignité de l'objet qu'elle représente. Si Molière a choisi la prose en courant le risque de déconcerter le public, c'est peut-être pour respecter l'esprit de cette règle.

PORTRAIT HABILLÉ

Parmi tous les objets évoqués par la pièce, les plus significatifs sont bien sûr ceux qui constituent le costume d'Harpagon. Comme pour plusieurs autres personnages créés par l'acteur Poquelin, nous ne connaissons l'habit d'Harpagon par l'inventaire des biens de Molière à son décès : « un manteau, chausses et pourpoint de satin noir garni de dentelle ronde de soie noire, chapeau, perruque, souliers » ; habit noir, donc, sans fioritures. La sécheresse de l'habit est le signe premier de l'avarice. Mais l'une des originalités du personnage d'Harpagon est qu'il est en outre copieusement caractérisé au sein même du texte, avec une précision bien plus grande que les autres personnages principaux de Molière. Ces caractérisations sont concentrées dans la scène 5 de l'acte II, où Frosine flatte

honteusement l'avare, fournissant ainsi à Molière l'occasion de multiplier les « didascalies internes » ces indications de mise en scène que l'on peut déduire du texte même des répliques (et non des notations en italique de l'auteur). Ces didascalies internes forment un véritable portrait. D'abord Harpagon a plus de soixante ans (« Cependant, Frosine, j'en ai soixante bien comptés », II, 5). Pour l'époque, c'est un vieillard. Il porte un habit complètement passé de mode, qui tient par des « ferrets » (ou « aiguillettes »), et non par des rubans comme c'était alors l'usage, et qui est couronné par une « fraise », collerette qui, au temps de *L'Avare*, n'est plus à la mode depuis... le siècle précédent.

FROSINE. – Ah ! que vous lui plairez ! et que votre fraise à l'antique fera sur son esprit un effet admirable ! Mais surtout elle sera charmée de votre haut-de-chausses, attaché au pourpoint avec des aiguillettes ; c'est pour la rendre folle de vous ; et votre amant aiguilletté sera pour elle un ragoût merveilleux.

(II,

On a souvent mis en scène le personnage avec des lunettes, mais c'est une erreur de lecture. Harpagon se présente à sa promise avec des lunettes, c'est parce que Frosine lui a dit qu'elle n'aimait que les vieillards à lunettes (II, 5). Elles ne sont pas mentionnées avant la rencontre avec Mariane, mais Harpagon les met probablement pour l'occasion. Enfin, Harpagon est affligé d'une « fluxion » : « Je n'en ai pas de grandes [des maladies], Dieu merci. Il n'y a que ma fluxion, qui me prend de temps en temps » (II, 5). Cette « fluxion », c'est bien sûr celle de Molière, qui en mourra quatre ans plus tard. Depuis longtemps déjà, le dramaturge s'inspire des traits physiques de ses acteurs pour caractériser ses personnages – en témoigne aussi *La Flèche*, qui est boiteux comme l'acteur qui l'incarne, Louis Béjart. Ainsi, outre l'avarice, la caractéristique la plus nette d'Harpagon est la vieillesse : tout chez lui respire le passé. En réalité, comme le montrent bien les écrits des Pères de l'Église cités dans le dossier à la fin de ce volume¹⁰, Molière s'inscrit dans une tradition chrétienne et morale qui pense l'avarice comme un vice spécifique à la vieillesse.

MATIÈRE

Comme nous l'avons dit, *L'Avare* est une des rares pièces de Molière qui constituent une réécriture d'une pièce antique : *L'Aululaire* de Plaute. Dix ans avant *L'Avare*, Michel de Marolles a publié la première traduction française du théâtre de Plaute (Paris, 1658), dont Molière s'est vraisemblablement servi. Il emprunte d'une part l'intrigue générale, et d'autre part quelques scènes particulièrement marquantes, notamment celle de la fouille du valet et celle du quiproquo entre la fille aimée et le trésor¹¹. À cette source principale, il faut ajouter une source plus ponctuelle, souvent mise en valeur par la tradition critique : *La Belle Plaideuse* de Boisrobert (jouée en 1655), à qui Molière a pu reprendre l'idée d'une scène de rencontre entre un père usurier et un fils emprunteur, et le projet qu'a Harpagon de fournir une partie de la somme prêtée à son fils en vieilleries. D'autres sources parfois invoquées, sont moins pertinentes : il s'agit surtout d'éléments de comédie traditionnels, que l'on trouve dans de très nombreuses pièces, comme le personnage de la « dame d'intrigue ». En réalité, l'identification des sources précises ne revêt pas ici une importance considérable. Car une chose est sûre : Molière pille à tout va. Pour chacune de ses pièces, sans exception, il puise abondamment sa matière – procédés comiques, idées de scènes, schémas d'intrigue – à toutes les sources possibles, y compris dans ses propres œuvres passées. Le « recyclage » est le système d'écriture général de Molière, et il n'y a pas de raison particulière pour que *L'Avare* échappe à la règle : *L'Aululaire* est la source principale, et probablement y en a-t-il cent autres.

La pièce a souvent été présentée comme une sorte de marqueterie d'emprunts divers, et fort critiquée pour cela. Elle ne l'est ni plus ni moins que les autres œuvres de Molière. Et d'ailleurs, dans l'esprit du théâtre classique, cela n'a guère d'importance : la « disposition » constitue la plus grande

part de l'art du « poème dramatique », plus que le choix de la matière, qui peut fort bien ne pas être de l'invention du poète. Molière aurait pu dire comme Pascal : « Qu'on ne dise pas que je n'ai rien dit de nouveau : la disposition des matières est nouvelle ; quand on joue à la paume, c'est une même balotte dont joue l'un et l'autre, mais l'un la place mieux¹². »

CLASSICISME

Par bien des aspects, *L'Avare* est une pièce très « régulière », et contraste avec le reste de la production moliéresque, qui l'est globalement assez peu. Mis à part le très notable usage de la prosodie, elle répond assez bien, par sa structure, aux préceptes de la doctrine classique. La première chose frappante est la rareté des didascalies dans l'édition originale de 1669¹³. Seuls sont notés les jeux de scène qui ne peuvent en aucune manière être reconstitués par le lecteur à partir des répliques. Les auteurs classiques ont en effet lutté contre la multiplication des didascalies, qui nuisent au fonctionnement harmonieux de la lecture en insérant des éléments de nature narrative dans une œuvre qui doit n'être que représentative. L'équilibre des actes est lui aussi très frappant. La disposition de la matière dans les actes a été pensée par Molière de manière beaucoup plus précise que pour ses autres pièces : quelques lignes près, les cinq actes ont la même longueur. De même, le dramaturge respecte ici plus scrupuleusement que dans le reste de son théâtre la règle de liaison des scènes. Celle-ci, créée par les théoriciens du théâtre pour incarner aux yeux du spectateur la continuité de l'action, exige qu'entre deux scènes qui se suivent il y ait toujours un personnage commun, c'est-à-dire que la scène ne soit jamais vide (sinon aux changements d'acte, qui se définissent justement par cette scène vide). Indépendamment de quelques infractions ponctuelles, par exemple lorsque Harpagon sort rendre visite à son argent pour revenir immédiatement (I, 5, notamment), la règle est bien respectée, alors que dans d'autres pièces de Molière, comme *Le Bourgeois gentilhomme*, elle est systématiquement mise à mal. Enfin, on pourrait penser que le fait que *L'Avare* reprenne une pièce antique doive être porté à cette liste des caractéristiques « classiques » de la pièce : Molière s'inscrirait dans le cadre de l'imitation des Anciens. Mais en réalité, comme nous l'avons vu plus haut, il n'en est rien. La doctrine classique impose au contraire à la comédie d'inventer ses sujets et de laisser à la tragédie ceux de l'histoire ancienne ou de la mythologie : l'usage d'un schéma plautinien ne relève nullement ici d'une dramaturgie réglée.

Si la pièce est assez classique dans sa structure, elle l'est surtout dans son objet : la satire de l'avarice. On sait que la doctrine classique, qui veut pourvoir le théâtre d'une utilité morale et sociale, lui a donné pour but – largement hypocrite ou illusoire, comme le dit bien Corneille dans son *Discours sur l'utilité et les parties du poème dramatique*¹⁴ – de « purger les passions » du spectateur par la représentation de ces mêmes passions. Elle reprend ainsi la fameuse et mystérieuse *catharsis* d'Aristote. La comédie, qui veut se faire une place dans le champ théâtral du XVII^e siècle malgré sa réputation sulfureuse, poursuit ce but, comme la tragédie. Ainsi que le rappelle Boileau en 1664 dans une adresse à Molière, la comédie vise à corriger les mœurs :

Ta muse avec utilité
Dit plaisamment la vérité ;
Chacun profite à ton école,
Tout en est beau,
Tout en est bon,
Et ta plus burlesque parole
Est souvent un docte sermon.

Castigat ridendo mores (« Elle corrige les mœurs par le rire ») : telle est la devise que s'est donnée la comédie pour entrer dans le grand projet classique. La correction des mœurs est le but

affiché de toutes les comédies de Molière, mais dans *L'Avare*, elle prend une tournure particulière. En effet, la plupart de ses pièces ont pour objet de simples travers ou ridicules : le snobisme dans *Les Précieuses ridicules* et *Le Bourgeois gentilhomme*, l'hypocondrie dans *Le Malade imaginaire*, jalousie dans de nombreuses autres pièces, etc. Or, *L'Avare* est d'un tout autre tonneau : celui de véritable dénonciation des *vices*, et non des simples ridicules. En cela, l'œuvre ressemble fortement aux « grandes » pièces qui lui sont contemporaines : *Tartuffe* et *Dom Juan*, qui prennent respectivement pour objet l'hypocrisie et l'athéisme. Le sujet, pour user d'une expression qui à l'époque affectionne, n'est pas « pris dans le plaisant », mais bien « pris dans le sérieux ». Par le choix de ce sujet sérieux, Molière s'inscrit dans une très longue tradition littéraire et morale, qui commence avec les Pères de l'Église¹⁵, et qui est particulièrement vivace à son époque. En effet, tous les moralistes contemporains (La Fontaine, Boileau, La Bruyère...) se penchent avec attention sur ce sujet¹⁶. Ce sujet « sérieux » est aussi un sujet atemporel : ce n'est pas à un ridicule propre à son temps que Molière s'intéresse, mais bien à un vice éternel. Pour reprendre des catégories qui naîtront un peu plus tard, il s'agit d'une *comédie de caractère*, et non d'une *comédie de mœurs*. Le projet semble donc être en cela parfaitement classique : peindre l'homme éternel.

Pourtant, comme on l'a souvent noté, le « caractère » pris pour objet par cette comédie est extrêmement ambigu. Le titre annonce un avare, c'est-à-dire un homme qui a la fureur de *conserver* son bien, et l'exposition confirme cette caractérisation, avec l'affaire de la cassette : « Ce n'est qu'une petite peine que de garder chez soi une grande somme d'argent » (I, 4). Seulement, on s'aperçoit bien vite qu'Harpagon ne garde son trésor que par accident, transitoirement. D'ordinaire, il fait fructifier son argent par le prêt : c'est un usurier, et l'usure est l'un des thèmes centraux de la pièce qui donne lieu à quelques scènes remarquables. Ici, les catégories classiques se troublent : le fait de vouloir conserver (l'avarice proprement dite, ou *lésine*) et le fait de vouloir amasser (la *convoitise*) sont pour l'époque deux vices complètement différents, et potentiellement contradictoires. La Fontaine, dans « Le Loup et le Chasseur », fable publiée peu de temps après *L'Avare*, pose la distinction de manière très nette ; son chasseur est un « convoiteux », son loup est un « avare », et si la morale, « Il faut que l'on jouisse », est valable pour eux deux, ils sont essentiellement différents :

Cette part du récit s'adresse au convoiteux :
L'avare aura pour lui le reste de l'exemple. [...]
Il faut que l'on jouisse ;
Témoin ces deux gloutons punis d'un sort commun ;
La convoitise perdit l'un ;
L'autre périt par l'avarice¹⁷.

La contradiction que forme un « avare-usurier », c'est-à-dire la « lésine-convoitise », est telle que les critiques admirateurs de Molière, au XVIII^e siècle, devront se livrer à de véritables contorsions théoriques pour la résoudre, comme Riccoboni dans ce passage merveilleux de mauvaise foi :

Il est vrai qu'il peut se trouver un avare qui ne soit pas usurier ; mais si on l'examine avec attention, on sentira que s'il l'est pas, c'est peut-être son rang, ses emplois, sa dignité, ou quelque autre puissant motif qui l'en détourne ; et que si on connaît le fond de son cœur, on le trouverait aussi incliné à l'usure, qu'il paraît avare en effet¹⁸.

Le problème vient en réalité d'une contradiction plus profonde, qui est celle du projet même de comédie de caractère : peindre le caractère de l'avare *tout en faisant rire*. Le but de Molière – faire de la pièce la plus intensément comique possible – le mène à utiliser toutes sortes de matières comiques, notamment des scènes de la tradition comique qui ont chacune un rapport plus ou moins lointain avec la question de l'argent, mais qui correspondent à des « passions » diverses : convoitise (lorsqu'il prête de l'argent à son propre fils à des taux délirants, en II, 1 et II, 2), avarice (lorsqu'il rogne sur

moindre dépense du dîner, en III, 1), mais aussi paranoïa hallucinatoire (dans le fameux monologue désespéré qui suit le vol, en IV, 7). Telle est la limite du classicisme de *L'Avare* ; il s'agit de peindre un vice atemporel pour en détourner les spectateurs, certes, mais ce projet est essentiellement second : il faut d'abord faire rire, même au prix de contradictions dans la caractérisation du personnage.

COMÉDIE DE CARACTÈRE

L'Avare, comédie « classique », est l'idée même de la comédie de caractère. C'est la première pièce qui vient à l'esprit lorsque l'on évoque ce « sous-genre ». Pourtant, cette notion souvent utilisée est faussement intuitive, et il faut donc tenter de la clarifier pour bien comprendre les enjeux esthétiques et techniques de *L'Avare*. Repartons pour cela des premières remarques de l'époque sur la poétique de Molière. Brossette rapporte ainsi les critiques que Boileau faisait au dénouement de *Tartuffe* :

[...] Au lieu que de la manière qu'elle [la comédie du *Tartuffe*] est disposée, elle laisse le spectateur dans le tragique. M. Despréaux [Boileau] m'a dit que Molière avait tout donné aux caractères. M. Despréaux lui avait donné envie de corriger le dernier acte¹⁹.

« M. Despréaux m'a dit que Molière avait tout donné aux caractères. » Que recouvre ce *tout* ? l'attention et le travail de Molière ? l'attention des spectateurs ? le volume de texte ? tout cela à la fois ? En réalité, si Boileau ne définit pas davantage ce *tout*, c'est parce qu'il faut comprendre l'expression de manière purement négative : tout donner aux caractères, cela signifie ne rien donner à leur concurrente, la fable. Boileau se situe, comme ses contemporains, dans la dialectique de « fable » et du « caractère » – nous dirions aujourd'hui, de l'« histoire » et du « personnage ». De nombreux observateurs partagent son constat :

Un premier point sur lequel tout le monde est d'accord, c'est que, quoique les pièces de Molière aient peu d'intrigue, ses caractères sont incomparables, si vrais et si justes qu'on ne saurait aller au-delà²⁰.

Molière se situe ainsi très nettement dans un « camp » dramaturgique : du côté des caractères, pas de celui de la fable. Il faut donc envisager la comédie de caractère dans la dialectique où elle prend son sens originel : histoire *versus* personnage. C'est d'ailleurs dans ce cadre que se situe le premier critique qui emploie de manière systématique la notion de comédie de caractère : Louis Riccoboni dans ses *Observations sur la comédie et sur le génie de Molière* (1736)²¹. Ainsi, la comédie de caractère, à l'origine, est simplement le « contraire » de la comédie d'intrigue, et pas forcément une comédie qui aurait pour objet de mettre en scène des types psychologiques dominés par telle ou telle humeur.

C'est Aristote, dans *La Poétique*, qui a établi la dialectique entre « fable » et « caractère » :

Le plus important de ces éléments est l'agencement des faits en système. En effet, la tragédie est représentation non d'hommes, mais d'action, de vie et de bonheur (le malheur aussi réside dans l'action), et le but visé est une action, non une qualité ; or, c'est d'après leur caractère que les hommes ont telle ou telle qualité, mais d'après leurs actions qu'ils sont heureux ou l'inverse. Donc ils n'agissent pas pour représenter des caractères, mais c'est au travers de leurs actions que se dessinent les caractères. De sorte que les faits et l'histoire sont bien le but visé par la tragédie, et le but est le plus important de tout²².

Ainsi, le principe et si l'on peut dire l'âme de la tragédie, c'est l'histoire ; les caractères viennent en second²³.

La dramaturgie classique, qui fonde toute sa théorie du théâtre sur celle d'Aristote, applique de manière systématique cette primauté absolue de l'intrigue, tant pour la tragédie que pour la comédie. Saint-Évremond, par exemple, écrit :

J'ai soutenu que pour faire une belle comédie, il fallait choisir un beau sujet, le bien disposer, le bien suivre, et le mener naturellement à sa fin ; qu'il fallait faire entrer les caractères dans les sujets, et non pas former la constitution des sujets d'après celle des caractères ; que nos actions devaient précéder nos qualités et nos humeurs ; qu'il fallait remettre à la philosophie nous faire connaître ce que sont les hommes, et à la comédie de nous faire voir ce qu'ils font ; et qu'enfin ce n'est pas tant la nature humaine qu'il faut expliquer que la condition humaine qu'il faut représenter sur le théâtre²⁴.

Ainsi, la comédie de caractère apparaît comme l'une des deux grandes méthodes de composition dramatique, qui consiste à « former la constitution des sujets d'après celle des caractères ». Le dramaturge va des caractères aux sujets et non des sujets aux caractères : c'est une question de chronologie de la composition²⁵.

Le système classique est en somme assez clair : la comédie de caractère est simplement une comédie composée selon la méthode qui consiste à imaginer d'abord un caractère – en l'occurrence celui de l'avare – et ensuite une intrigue qui puisse le mettre en valeur – les soucis produits par la cassette cachée, puis son vol. Mais quelle forme peut bien revêtir ce « caractère » de l'avare, avant d'être mis en intrigue ? La technique que Molière a développée depuis un certain nombre d'années consiste à établir d'abord un ensemble de traits de caractère, c'est-à-dire un ensemble d'actions qui caractérisent la passion dominante qui forme le caractère du personnage, pour ensuite les monter en intrigue. Littré définit ainsi cette notion de « trait » :

Un trait de caractère, une action, ou une parole bien conforme au caractère de celui qui agit ou qui parle. « J'ai vu d'innombrables traits de caractère qui m'ont touché jusqu'au fond du cœur », MARIVAUX, *Marianne*, 7^e partie²⁶.

Les traits d'avarice, qui forment, pour ainsi dire, la trame du personnage d'Harpagon, sont pour certains empruntés à des sources littéraires (le monologue de la cassette volée, ou le désir de voir la « troisième main » de La Flèche sont pris à Plaute), pour d'autres empruntés à la réalité (il est probable qu'une partie des traits d'avarice d'Harpagon provienne des médisances sur les époux Tardieu, avares fameux de l'époque), et pour d'autres encore inventés par le dramaturge.

Comment Molière procède-t-il ensuite pour « aller du caractère à l'intrigue », c'est-à-dire pour monter ces traits en intrigue ? Le principe général est de *donner l'occasion* au personnage d'exprimer son caractère, et Molière a développé plusieurs techniques permettant de créer ces occasions de traits. Dans *L'Avare*, la plus apparente consiste à attribuer au personnage un projet tout à fait contradictoire avec son caractère : se marier. Le projet est terriblement coûteux, à l'époque comme aujourd'hui, d'autant plus que la promise est une fille pauvre. Mettre globalement le caractère en contradiction avec sa manie permet de motiver d'un seul coup toute une partie des traits d'avarice : au cours des préparatifs du mariage, Harpagon se trouve sans cesse confronté à la nécessité de la dépense, ce qui est un moyen de montrer son avarice à maintes reprises. On voit ce système dramatique fonctionner dans une forme très simple lors de la scène de la préparation du dîner (III, 1). Chacune des étapes du dîner qu'Harpagon veut donner à Mariane est problématique car coûteuse, ce qui permet de placer un très grand nombre de traits, qui sont en l'occurrence les ordres absurdes qu'Harpagon donne à ses valets : ne pas frotter les meubles trop fort, ne servir du vin que sur demandes réitérées, cacher les taches et les trous des habits pour ne pas les changer, prendre garde aux restes, etc.

Le problème technique de la comédie de caractère est que la nécessité d'amener les traits de caractère peut produire des contradictions internes plus ou moins voyantes. Molière donne un projet coûteux à Harpagon pour lui fournir l'occasion de montrer son caractère avare par des « traits d'avarice », mais ce projet n'est-il pas totalement invraisemblable ? C'est ce que remarque, au XIX^e siècle, August Wilhelm Schlegel dans son *Cours de littérature dramatique* :

La principale différence qu'on observe entre l'avare de Plaute et celui de Molière, c'est que l'un n'aime que son trésor que l'autre est amoureux. Un vieillard amoureux est ridicule en lui-même, un avare inquiet l'est aussi. Il est aisé de juger qu'on fera naître des contrastes plaisants, si l'on joint à l'avarice qui isole les hommes et les renferme sur eux-mêmes,

À partir du moment où la comédie moliéresque met en scène des personnages maniaques, par définition, la *passion dominante* qu'est le caractère devrait étouffer toutes les autres. Pour un misanthrope, tomber amoureux d'une coquette est en contradiction avec son caractère misanthrope ; pour un avare, vouloir épouser une fille pauvre, une contradiction avec son caractère avare. L'avarice et la misanthropie devraient étouffer l'amour d'une coquette, l'avarice devrait protéger Harpagon de toute passion amoureuse, passion ruineuse s'il en est.

Au-delà de ce projet contradictoire, tous les procédés qui servent à amener les traits sont potentiellement porteurs d'invéraisemblances. Il en va ainsi des chevaux d'Harpagon, par exemple :

Harpagon laisse mourir de faim ses chevaux, mais pourquoi a-t-il des chevaux ? Ce luxe ne convient qu'à l'homme qui veut soutenir l'éclat d'un certain rang, sans faire les dépenses qu'il exige²⁸.

Autre question : pourquoi Harpagon a-t-il tant de domestiques ?

Un autre défaut, à mon avis, c'est d'avoir donné quatre domestiques à l'avare, et un à son fils. Harpagon n'est pas présenté comme un homme qui ait de la naissance ou de grandes richesses. Quiconque a un Maître Jacques chargé tout à la fois de l'emploi de cuisinier et de cocher, n'a pas ordinairement deux laquais et un intendant. Un maître de l'art me répondra peut-être que cinq domestiques chez Harpagon sont autant de ressorts pour faire jouer son caractère ; que Molière en a fait un usage admirable, qu'il en a tiré des traits sublimes, et qu'en faveur de ces traits on peut bien lui pardonner une faute aussi légère. Je conviendrais avec ce maître de l'art que sa réponse est raisonnable ; mais s'il est de bonne foi, il avouera que Molière aurait mieux fait d'éviter une faute semblable²⁹.

La comédie de caractère, forme qu'invente Molière, est au fond un casse-tête technique : comment caractériser un personnage sans jamais le mettre en contradiction avec lui-même ?

SANS ISSUE

L'Avare est sans doute la pièce de Molière dont le registre est le plus sombre. Non que le rire soit moins présent que dans d'autres pièces – il l'est plutôt davantage –, non que l'intrigue et le caractère principal soient plus tristes que d'autres : c'est plutôt la toile de fond qui est sombre. Le monde de cette comédie est celui des nécessités matérielles de la vie qui, devenues problématiques à cause du fait de l'avarice pathologique du personnage principal, apparaissent dans toute leur force : manger, boire, se couvrir, ne pas mourir. La prose y est peut-être aussi pour quelque chose : le vers n'est pas toujours pour voiler de son rythme les dures réalités montrées par la pièce. De plus, comme la critique l'a parfois noté, le vice du personnage a le pouvoir malfaisant de détruire autour de lui tous les sentiments qui pourraient se rapprocher de l'affection, phénomène qui ne se produisait jamais avec les autres grands maniaques dépeints par Molière, même si les conflits familiaux sont toujours très présents dans son œuvre. À deux reprises, par la bouche de personnages secondaires, les jeunes gens s'engagent *par contrat* à ce qu'Harpagon meure promptement : « MAÎTRE SIMON. – Tout ce que je saurais vous dire, c'est que sa famille est fort riche, qu'il n'a plus de mère déjà, et qu'il s'obligera, si vous voulez, que son père mourra avant qu'il soit huit mois » (II, 2) ; « FROSINE. – Vous moquez-vous ? Vous n'allez pas l'épouser qu'aux conditions de vous laisser veuve bientôt ; et ce doit être là un des articles du contrat » (III, 4). Le désamour et l'indifférence à la mort de l'autre sont d'ailleurs mutuels : « FROSINE. – Vous mettez en terre et vos enfants, et les enfants de vos enfants. / HARPAGON. – Tant mieux » (II, 5).

Depuis la comédie grecque, le monde de la comédie est celui de la dispute familiale (son intrigue est, par convention de genre, « domestique »), mais aussi celui de la réconciliation, dénouement attendu par le spectateur, et toujours obtenu. Corneille le rappelle joliment :

Pour la comédie, Aristote ne lui impose point d'autre devoir pour conclusion *que de rendre amis ceux qui étaient ennemis* ce qu'il faut entendre un peu plus généralement que les termes ne semblent porter, et l'étendre à la réconciliation de toute sorte de mauvaise intelligence ; comme quand un fils rentre aux bonnes grâces d'un père qu'on a vu en colère contre lui pour ses débauches, ce qui est une fin assez ordinaire aux anciennes comédies ; ou que deux amants, séparés par quelque fourbe qu'ils ont faite, ou par quelque pouvoir dominant, se réunissent par l'éclaircissement de cette fourbe, ou par le consentement de ceux qui y mettaient obstacle³⁰.

Si dans *L'Avare* les « amants » séparés par un « pouvoir dominant » (le père) sont bel et bien réunis dans le mariage au dénouement, ce mariage n'est nullement lié à une véritable réconciliation entre père et enfants, comme c'est d'ordinaire le cas chez Molière. Le consentement paternel est en réalité marchandé par Cléante, et les vraies retrouvailles finales sont celles d'Harpagon et de sa cassette.

L'Avare partage ce monde fictionnel très noir avec bien d'autres pièces. Mais même les comédies les plus sombres de Molière sont comme allégées par la présence positive de jeunes gens purs et amoureux, qui se marient au dénouement en dépit des obstacles. Or, dans *L'Avare*, les jeunes amoureux n'apportent pas avec eux cette aura d'innocence et de légèreté. Innocents, ils ne le sont plus. Outre les doutes que l'on peut légitimement nourrir sur la nature des relations entre Valère et Élise (n'auraient-ils pas consommé leur amour ?)³¹, Valère est un personnage extrêmement ambigu. Si sa ruse consistant à s'introduire chez Harpagon en tant qu'intendant est excusée par son caractère traditionnel dans l'histoire de la comédie, le discours de stratégie qu'il tient n'est guère convenable pour un jeune homme, et guère sympathique :

VALÈRE. – Vous voyez comme je m'y prends, et les adroites complaisances qu'il m'a fallu mettre en usage pour m'introduire à son service ; sous quel masque de sympathie et de rapports de sentiments je me déguise pour lui plaire, et qu'en tant que personnage je joue tous les jours avec lui, afin d'acquérir sa tendresse. J'y fais des progrès admirables ; et j'éprouve que pour gagner les hommes, il n'est point de meilleure voie que de se parer à leurs yeux de leurs inclinations, que de donner dans leurs maximes, encenser leurs défauts, et applaudir à ce qu'ils font. On n'a que faire d'avoir peur de trop charger la complaisance ; la manière dont on les joue a beau être visible, les plus fins toujours sont de grandes dupes du côté de la flatterie ; et il n'y a rien de si impertinent et de si ridicule qu'on ne fasse avaler lorsqu'on l'assaisonne en louange. La sincérité souffre un peu au métier que je fais ; mais quand on a besoin des hommes, il faut bien s'ajuster à eux ; et puisqu'on ne saurait les gagner que par là, ce n'est pas la faute de ceux qui flattent, mais de ceux qui veulent être flattés.

(I,

Pour parler comme au XVII^e siècle, les jeunes gens ne sont pas « bienséants », et ne peuvent donc pas toucher le spectateur et alléger l'ambiance de la comédie. Selon Louis Riccoboni, cette malséance est le problème majeur de la pièce :

Valère, amoureux d'Élise, fille d'Harpagon, ne se conduit pas d'une manière convenable et passe les bornes de la bienséance : il se donne à Harpagon pour un homme sans naissance, et il n'entre à son service que pour se faciliter les moyens d'être toujours auprès de sa maîtresse. Élise, d'un autre côté, en lui permettant de faire cette supposition à son père, manque aux bonnes mœurs et à la bienséance ; et jamais l'on ne doit exposer de pareils modèles aux yeux du spectateur³².

Reste l'amour, bien réel, des jeunes gens, mais cet amour a pris une forme particulière : une « galanterie » que l'époque affectionne et qui est d'ordinaire assez étrangère aux amoureux moliéresques³³. La scène d'exposition est très frappante à cet égard : Valère et Élise, avec leur langage ampoulé, métaphorique et hyperbolique, semblent tout droit sortis d'un roman de Mlle de Scudéry. On est bien loin du merveilleux « naturel » du personnage d'Agnès dans *L'École des femmes*.

Comment dire, pour finir, la beauté très singulière de cette comédie ? Quelle catégorie esthétique utiliser ?

Disons d'abord ce qu'elle n'est pas : attachante. Contrairement à la plupart des pièces de Molière, elle ne produit quasiment pas de sentiment d'empathie chez le spectateur. Elle nous tient à distance

dégage une certaine froideur – cette distance favorise le comique.

~~Disons ensuite ce qu'elle fait semblant d'être : morale. En trois siècles et demi d'existence de pièce, y eut-il un seul avare qui sortit moins avare d'une représentation de *L'Avare* ? Peut-être pas l'amour-propre, le plus grand de tous les flatteurs, fait son office, et le processus de reconnaissance n'a pas lieu. L'avare du monde réel pense bien sûr qu'il est *économe* et rit comme tous les autres spectateurs à la représentation de *L'Avare*. La portée morale affichée par la comédie est avant tout une rhétorique de défense pour la comédie elle-même : il s'agit de neutraliser les accusations d'immoralité.~~

Disons enfin ce qu'elle est sans doute : techniquement très réussie, comiquement très dense autrement dit : *admirable*.

Jean DE GUARD

1- Voir p. 129 *sq.*

2- *La Vie de M. de Molière*, Paris, Lefebvre, 1705.

3- Molière, *Œuvres complètes*, éd. G. Couton, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971.

4- *Tartuffe* fut joué en 1664 et aussitôt interdit par le roi, sous la pression du parti dévot. Molière mena ensuite, pendant plusieurs années, une véritable bataille pour faire autoriser la pièce, bataille qui aboutit en 1669 à une victoire.

5- *Recueil des textes et des documents du XVII^e siècle relatifs à Molière*, éd. G. Mongrédien, Paris, CNRS Éditions, 1973, p. 317.

6- *Ibid.*

7- Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, article « Art dramatique ».

8- *L'Avare* est clairement la pièce la plus « réaliste » de Molière si l'on entend par là l'attention portée aux conditions matérielles et objectives de l'existence. Balzac ne trompa pas, qui reprit le personnage d'Harpagon tel quel pour en faire le père Grandet.

9- C'est une contrainte générique, qui l'oppose à la tragédie : cette dernière s'intéresse au « politique » au sens large.

10- Voir p. 145 *sq.*

11- On trouvera la liste complète des emprunts dans le dossier, p. 127.

12- Pensée n° 590 (éd. Brunschwig).

13- Celle de 1734 en ajouta beaucoup pour rendre compte de la tradition de jeu de la Comédie-Française.

14- Corneille, *Trois discours sur le poème dramatique*, éd. M. Escola et B. Louvat, Paris, GF-Flammarion, 1999.

15- On trouvera dans le dossier, à la fin de ce volume, plusieurs extraits retraçant la vision médiévale de l'avarice (voir p. 145 *sq.*).

16- Voir le dossier, p. 150 *sq.*

17- « Le Loup et le Chasseur », dans Jean de La Fontaine, *Fables*, éd. A.-M. Bassy et Y. Le Pestipon, Paris, GF-Flammarion, 1995, livre VIII [1678], fable xxvii, p. 2264. Cette fable est citée intégralement dans le dossier, p. 153 *sq.*

18- « Du caractère », dans Louis Riccoboni, *Observations sur la comédie et sur le génie de Molière*, Paris, Veuve Pissot, 1736, p. 48. L'analyse de *L'Avare* Riccoboni est entièrement reproduite dans le dossier, p. 138 *sq.*

19- Note de Brossette (1703), dans *Correspondance entre Boileau-Despréaux et Brossette*, éd. A. Laverdet, Paris, Techener, 1858, p. 516.

20- M. Lister, *Voyage à Paris en 1698*, Paris, Société des bibliophiles, 1873, p. 157.

21- On trouvera dans le dossier deux extraits de ce texte critique majeur (p. 133 *sq.* et p. 138 *sq.*).

22- Aristote, *La Poétique*, éd. et trad. R. Dupont-Roc et J. Lallot, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1980, 50 a 15.

23- *Ibid.*, 50 a 38.

24- « Lettre à Messieurs de *** », dans « Défense de quelques pièces du théâtre de M. Corneille » (1677), dans *Œuvres en prose*, éd. R. Tenois, t. IV, p. 429. Cité par G. Forestier dans *Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'œuvre*, Paris, Klincksieck, 1996, p. 68.

25- Batteux le dira ainsi : « DIFFÉRENCE : quant à la manière de composer l'action. Dans la tragédie, le poète commence par le choix de l'action, qu'il prend ordinairement dans l'Histoire ou dans la fable [...]. Dans la comédie, on choisit d'abord le caractère, ou le ridicule que l'on veut peindre ; après quoi on imagine, on compose, on arrange l'action, propre à le développer, à le montrer avec éclat dans toutes ses faces. On en voit la raison, c'est que dans la tragédie, on peint les actions, non les hommes, et que dans la comédie, on peint les hommes, non les actions » (*De la poésie dramatique*, dans *Principes de littérature*, Paris, 1774, t. III, p. 174-175). Batteux, qui pense la comédie caractérisée comme la seule comédie possible, voit dans cette méthode de composition la méthode comique en général, et se refuse à penser qu'il y a aussi des comédies d'intrigue.

[26](#)- P.-É. Littré, *Dictionnaire de la langue française* [1872] ; *Encyclopædia britannica*, 1999, article « Trait ».

[27](#)- August Wilhelm Schlegel, *Cours de littérature dramatique*, trad. Necker de Saussure, Paris, 1865, t. II, p. 85 ; nous soulignons. Ce texte est intégralement cité dans le dossier, p. 142 *sq.*

[28](#)- *Ibid.* De plus, comme le souligne Harpagon (III, 1), ces chevaux ne font rien de la journée.

[29](#)- Louis Riccoboni, *Observations sur la comédie et sur le génie de Molière*, *op. cit.*, p. 254.

[30](#)- Corneille, *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique*, dans *Trois discours sur le poème dramatique*, *op. cit.*, p. 75.

[31](#)- Voir les notes commentant la première scène de la pièce.

[32](#)- Louis Riccoboni, *Observations sur la comédie et sur le génie de Molière*, *op. cit.*, p. 253-254.

[33](#)- La galanterie est l'un des aspects de l'idéal esthétique et moral de la société mondaine du xvii^e siècle. Elle consiste avant tout à *plaire* par une conversation enjouée, amoureuse ou non – qui a souvent recours à des métaphores et à des hyperboles, toujours flatteuses pour l'interlocuteur. Dans la comédie moliéresque, les amoureux d'ordinaire, tiennent un discours moins codé et moins mondain.

Note sur l'édition

Il existe trois éditions intéressantes de *L'Avare*, légèrement différentes :

– l'édition originale de 1669, publiée quelques mois après la première représentation ;

– l'édition au sein des *Œuvres complètes* de Molière, publiée en 1682, après sa mort, par ses proches ;

– l'édition au sein des *Œuvres complètes* de 1734, qui intègre un grand nombre d'indications scéniques correspondant à la tradition de jeu de la Comédie-Française.

Nous reproduisons le texte de l'édition de 1669, le seul que Molière ait relu, en modernisant les graphies, et nous ajoutons entre crochets les indications scéniques de l'édition de 1734. Les indications scéniques sans crochets sont celles de l'édition originale. L'édition de 1682 ne diffère que rarement de celle de 1669, nous ne signalons ses variantes (de texte et de didascalies) qu'en note.

Les définitions de termes qu'on trouvera dans les notes sont tirées de préférence du *Dictionnaire de Furetière* (Paris, 1690) et, en cas d'ambiguïté, du *Dictionnaire de l'Académie française* (4^e édition, Paris, 1762), ces deux ouvrages étant respectivement désignés par les abréviations « Furetière » et « Académie ».

Pour faciliter la compréhension des enjeux d'argent, nous donnons en note des conversions en euros des sommes évoquées dans la pièce. Elles ne sauraient évidemment être autre chose que des ordres de grandeur : les modes de vie et le système économique ont tellement évolué que toute conversion est une vue de l'esprit.

L'Avare

À PARIS

Chez JEAN RIBOU, au Palais,
vis-à-vis la Porte de l'Église de la Sainte-Chapelle
à l'Image S. Louis.

M.DC.LXIX

AVEC PRIVILÈGE DU ROI¹

ACTEURS²

HARPAGON,
père de Cléante et d'Élise, et amoureux de Mariane³.

CLÉANTE,
fils d'Harpagon, amant de Mariane.

ÉLISE,
fille d'Harpagon, amante de Valère.

VALÈRE,
fils d'Anselme, et amant d'Élise.

MARIANE,
amante de Cléante, et aimée d'Harpagon.

ANSELME,
père de Valère et de Mariane⁴.

FROSINE,
femme d'intrigue.

MAÎTRE SIMON,
courtier.

MAÎTRE JACQUES,
cuisinier et cocher⁵ d'Harpagon.

LA FLÈCHE,
valet de Cléante.

DAME CLAUDE,
servante d'Harpagon.

BRINDAVOINE, LA MERLUCHE,
laquais d'Harpagon.

LE COMMISSAIRE ET SON CLERC.

La scène est à Paris⁶.

ACTE PREMIER

Scène 1

VALÈRE, ÉLISE

VALÈRE. —

Hé quoi⁷ ? charmante Élise, vous devenez mélancolique⁸, après les obligeantes assurances que vous avez eu la bonté de me donner de votre foi ? Je vous vois soupirer, hélas ! au milieu de ma joie. Est-ce du regret, dites-moi, de m'avoir fait heureux, et vous repentez-vous de cet engagement où mes feux ont pu vous contraindre⁹ ?

ÉLISE. —

Non, Valère, je ne puis pas me repentir de tout ce que je fais pour vous. Je m'y sens entraîné par une trop douce puissance, et je n'ai pas même la force de souhaiter que les choses ne fussent pas ainsi. Mais, à vous dire vrai, le succès me donne de l'inquiétude ; et je crains fort de vous aimer un peu plus que je ne devrais.

VALÈRE. —

Hé ! que pouvez-vous craindre, Élise, dans les bontés que vous avez pour moi ?

ÉLISE. —

Hélas ! cent choses à la fois : l'emportement d'un père, les reproches d'une famille, les censures du monde ; mais plus que tout, Valère, le changement de votre cœur, et cette froideur criminelle dont ceux de votre sexe payent le plus souvent les témoignages trop ardents d'une innocente amour¹⁰.

VALÈRE. —

Ah ! ne me faites pas ce tort, de juger de moi par les autres. Soupçonnez-moi de tout, Élise, plutôt que de manquer à ce que je vous dois : je vous aime trop pour cela, et mon amour pour vous dure autant que ma vie.

ÉLISE. —

Ah ! Valère, chacun tient les mêmes discours. Tous les hommes sont semblables par les paroles, et ce n'est que les actions qui les découvrent différents.

VALÈRE. —

Puisque les seules actions¹¹ font connaître ce que nous sommes, attendez donc au moins à juger de mon cœur par elles, et ne me cherchez point des crimes dans les injustes craintes d'une fâcheuse prévoyance¹³. Ne m'assassinez point, je vous prie, par les sensibles coups d'un soupçon outrageux¹⁴, donnez-moi le temps de vous convaincre, par mille et mille preuves, de l'honnêteté de mes feux¹⁵.

Hélas ! qu'avec facilité on se laisse persuader par les personnes que l'on aime ! Oui, Valère, je tiens votre cœur incapable de m'abuser. Je crois que vous m'aimez d'un véritable amour, et que vous me serez fidèle ; je n'en veux point du tout douter, et je retranche mon chagrin aux appréhensions de blâme qu'on pourra me donner¹⁶.

VALÈRE. —

Mais pourquoi cette inquiétude ?

ÉLISE. —

Je n'aurais rien à craindre, si tout le monde vous voyait des yeux dont je vous vois, et je trouve en votre personne de quoi avoir raison aux choses que je fais pour vous¹⁷. Mon cœur, pour sa défense, tout votre mérite, appuyé du secours d'une reconnaissance où le Ciel m'engage envers vous. Je ne représente à toute heure ce péril étonnant¹⁸ qui commença de nous offrir aux regards l'un de l'autre cette générosité¹⁹ surprenante qui vous fit risquer votre vie, pour dérober la mienne à la fureur des ondes ; ces soins pleins de tendresse que vous me fîtes éclater après m'avoir tirée de l'eau²⁰, et les hommages assidus de cet ardent amour que ni le temps ni les difficultés n'ont rebuté, et qui, vous faisant négliger et parents et patrie²¹, arrête vos pas en ces lieux, y tient en ma faveur votre fortune déguisée²², et vous a réduit, pour me voir, à vous revêtir de l'emploi de domestique²³ de mon père. Tout cela fait chez moi sans doute²⁴ un merveilleux effet ; et c'en est assez à mes yeux pour me justifier l'engagement où j'ai pu consentir ; mais ce n'est pas assez peut-être pour le justifier aux autres, et je ne suis pas sûre qu'on²⁵ entre dans mes sentiments.

VALÈRE. —

De tout ce que vous avez dit, ce n'est que par mon seul amour que je prétends²⁶ auprès de vous mériter quelque chose ; et quant aux scrupules que vous avez, votre père lui-même ne prend que trop de soin de vous justifier à tout le monde ; et l'excès de son avarice, et la manière austère dont il vit avec ses enfants pourraient autoriser des choses plus étranges²⁷. Pardonnez-moi, charmante Élise, j'en parle ainsi devant vous²⁸. Vous savez que sur ce chapitre on n'en peut pas dire de bien. Mais enfin, si je puis, comme je l'espère, retrouver mes parents, nous n'aurons pas beaucoup de peine nous le rendre favorable. J'en attends des nouvelles avec impatience, et j'en irai chercher moi-même si elles tardent à venir.

ÉLISE. —

Ah ! Valère, ne bougez d'ici, je vous prie ; et songez seulement à vous bien mettre dans l'esprit de mon père.

VALÈRE. —

Vous voyez comme je m'y prends, et les adroites complaisances qu'il m'a fallu mettre en usage pour m'introduire à son service ; sous quel masque de sympathie et de rapports de sentiments²⁹ je me déguise pour lui plaire, et quel personnage je joue tous les jours avec lui, afin d'acquérir sa tendresse.

J'y fais des progrès admirables ; et j'éprouve que pour gagner les hommes, il n'est point de meilleure voie que de se parer à leurs yeux de leurs inclinations, que de donner dans leurs maximes³⁰, encens leurs défauts, et applaudir à ce qu'ils font. On n'a que faire d'avoir peur de trop charger de complaisance ; et la manière dont on les joue a beau être visible, les plus fins toujours sont de grands dupes du côté de la flatterie ; et il n'y a rien de si impertinent et de si ridicule qu'on ne fasse avaler lorsqu'on l'assaisonne en louange. La sincérité souffre un peu au métier que je fais ; mais quand on a besoin des hommes, il faut bien s'ajuster à eux ; et puisqu'on ne saurait les gagner que par là, ce n'est pas la faute de ceux qui flattent, mais de ceux qui veulent être flattés³¹.

ÉLISE. —

Mais que ne tâchez-vous aussi à gagner l'appui de mon frère, en cas que la servante s'avisât de révéler notre secret ?

VALÈRE. —

On ne peut pas ménager l'un et l'autre ; et l'esprit du père et celui du fils sont des choses opposées qu'il est difficile d'accommoder ces deux confidences ensemble³². Mais vous, de votre part, agissez auprès de votre frère, et servez-vous de l'amitié qui est entre vous deux pour le jeter dans nos intérêts. Il vient, je me retire. Prenez ce temps³³ pour lui parler ; et ne lui découvrez de notre affaire que ce que vous jugerez à propos.

ÉLISE. —

Je ne sais si j'aurai la force de lui faire cette confidence.

Scène 2

CLÉANTE, ÉLISE

CLÉANTE. —

Je suis bien aise de vous trouver seule, ma sœur ; et je brûlais de vous parler, pour m'ouvrir à vous d'un secret³⁴.

ÉLISE. —

Me voilà prête à vous ouïr, mon frère. Qu'avez-vous à me dire ?

CLÉANTE. —

Bien des choses, ma sœur, enveloppées dans un mot : j'aime.

ÉLISE. —

Vous aimez ?

- [download Sleep: A Closer Look at the Damaging Effects of Sleep Deprivation on Health and Wellbeing pdf, azw \(kindle\)](#)
- [The Sonic Boom: How Sound Transforms the Way We Think, Feel, and Buy for free](#)
- [read *The Blue Hammer* \(Lew Archer Series, Book 18\) for free](#)
- [The Greatest Show on Earth: The Evidence for Evolution pdf, azw \(kindle\), epub, doc, mobi](#)

- <http://thermco.pl/library/Split-Second-Persuasion--The-Ancient-Art-and-New-Science-of-Changing-Minds.pdf>
- <http://bestarthritiscare.com/library/The-Sonic-Boom--How-Sound-Transforms-the-Way-We-Think--Feel--and-Buy.pdf>
- <http://www.1973vision.com/?library/Vaccins--mensonges-et-propagande.pdf>
- <http://academialanguagebar.com/?ebooks/The-Greatest-Show-on-Earth--The-Evidence-for-Evolution.pdf>