

Le Temps fait tout à l'affaire

ROMANICA GOTHOBURGENSIA 70

Le Temps fait tout à l'affaire

Conscience de mort et stratégie de vie chez Molière

Richard Sörman



UNIVERSITY OF GOTHENBURG
ACTA UNIVERSITATIS GOTHOBURGENSIS

© RICHARD SÖRMAN, 2014

ISBN 978-91-7346-789-6

ISSN 0080-3863

Ce livre est également disponible en version numérique :

<http://hdl.handle.net/2077/37088>

Dépositaire général : Acta Universitatis Gothoburgensis, Box 222, 405 30 Göteborg (acta@ub.gu.se)

Imprimé par Reprocentralen, Humanistiska fakulteten, Göteborgs universitet

Pour mes enfants et les enfants de mes enfants

Abstract

Title: Le Temps fait tout à l'affaire, Conscience de mort et stratégie de vie chez Molière

Language: French

ISBN: 978-91-7346-789-6

ISSN: 0080-3863

Keywords: Molière, 17th century French literature, the Miser, economy, action, happiness, awareness of death, life strategy, Epicureanism, Augustinianism, comedy, tragedy

This monograph deals with awareness of death and life strategy in Molière's comedies.

The first part focuses on *L'Avare* and shows that notions as "action" and "economy" are vital for a conceptual understanding of the play's fundamental topics. The starting point is the recognition of a remarkably high frequency of the word "affaire" in the play, suggesting the operating presence of an economy of action in Molière's fictional world that literary criticism has not fully recognized. The miser himself offers an example of a highly dysfunctional economy of action. First because he looks upon money as an end in itself though it's so clear that the important presence of money in traditional comedy largely comes from its being a means (and not end) of action and will. Secondly because money tends to become a means of suspending action end enjoyment in the miser's life rather than achieving it: by constantly suspending fulfilment of the virtual value contained in his money, and thus by constantly suspending the achievement of enjoyment of consumption, he lives as if it were possible to overcome the reality of death. This fundamental motivation of the miser's action also explains his dysfunctional relation to his children and his narcissistic relation to himself.

In the second part the perspectives are widened and the general implications of the issues discussed in the first part are studied on the basis of Molière's work in general and of some of his contemporary writers as well as of the Antique writers in which the French 17th century sought for inspiration. Molière has a clear Epicurean tendency which exhorts us to enjoy life while we can and to appreciate life as our most valuable gift. While Blaise Pascal can argue with the same economical vocabulary as Molière that life is nothing Molière seems to say life is everything. The notion of "action" is discussed and it is shown that there is a moral of action and entrepreneurship in the plays at the same time as the limits of individual action and will are painfully exposed. It is argued that the tragic element of the plays comes from the fact that the opponents to the comedies' happy end are so important in Molière and that their own failing projects often surpass what is humanly possible. The project of the miser is fundamentally to escape from death and to escape from the debt he has to pay for having received the gift of life. In this perspective the main conclusion of the study is that Molière's work teaches us that recognition of death is necessary for the fulfillment of life and that this universal problem gives a lot of its significant meaning to a play like *L'Avare*.

Table des matières

Introduction	9
PREMIÈRE PARTIE : L'ÉCONOMIE, LES ENFANTS ET LE MOI. TRIPTYQUE DE L'AVARE	17
I. Économies	19
1. Les affaires	20
2. Action et économie	28
3. L'argent et son usage.....	38
4. Économie et finitude	50
II. Parents et Enfants.....	63
1. Obéissance et devoir.....	64
2. Épouser la femme de son fils	68
3. Vie des enfants et mort des parents	71
III. Narcissisme.....	79
1. Amour paternel et amour de soi	80
2. Symptomatologie du narcissisme.....	84
3. Paranoïa.....	91
4. Puissance et jouissance	98
5. Le moi et le temps	114
DEUXIÈME PARTIE : ACTION ET BONHEUR ENTRE VIE ET MORT. IMPLICATIONS ET PERSPECTIVES	123
Introduction de la deuxième partie	125
IV. Vivre dans et pour la mort.....	131
1. Temporalité	134
2. Conscience et certitude.....	141
3. La « fin » de l'action.....	145

LE TEMPS FAIT TOUT A L'AFFAIRE

4. Peut-être « pour » mais pas « dans »	149
5. Subsister comme mort	159
V. Plaisirs et divertissements	169
1. Épicurisme	170
2. « Buwons, chers Amis, buwons »	176
3. Divertissement	189
4. « La grande affaire est le plaisir »	196
VI. La vie comme valeur suprême.....	205
1. « Rien ne vaut la vie ».....	206
2. Pascal : la vie et la mort comme enjeux	214
VII. Agir.....	225
1. L'agir fondamental de la comédie.....	226
2. Les vrais héros de la comédie.....	236
3. « Pauvre Sganarelle »	245
VIII. Le tragique dans la comédie	251
1. La conduite des affaires	253
2. Le Ciel.....	268
3. L'augustinisme de Molière	276
4. La faute et la dette	294
Conclusions	307
Bibliographie des ouvrages cités	321
Index.....	331

Introduction

Ceci est un livre sur *L'Avare* de Molière. Ou plutôt : ceci est un livre sur *ce dont il s'agit* dans *L'Avare* de Molière, car vouloir comprendre un texte littéraire, c'est parfois vouloir comprendre son sujet, son sens, son message, c'est-à-dire les expériences à valeur universelle que le texte communique et que nous avons souvent à vivre également dans le monde réel.

Ainsi nous dirons en introduction de ce livre sur Molière que l'un des grands thèmes de l'histoire de la pensée occidentale est celui de la *vie comme don* : la vie est un présent inexplicable de présence dans le monde que la mort nous obligera un jour à céder en retour. Ce que l'on dit est essentiellement que la vie ne doit pas être gaspillée, qu'il ne faut pas la perdre en futilités, que la vie elle-même doit faire l'objet principal de notre souci. Et cela parce qu'il est dans notre intérêt de réaliser la vie selon sa véritable nature : un don à gérer de telle sorte qu'elle apporte autant de fruits que possible.

La plupart des écoles de sagesse et de philosophie pratique qui depuis l'Antiquité ont dominé le paysage intellectuel et spirituel de l'Occident, y compris le christianisme, répètent que ce n'est qu'en prenant conscience de notre mortalité, en acceptant et en assumant la réalité d'une unicité et d'une fugacité de la vie, qu'il nous sera possible de réaliser cette vie avec une quelconque authenticité. L'homme sage est celui qui cherche à se connaître, dit-on, qui se considère lui-même dans sa réalité la plus intime en tant qu'être temporel et temporaire. Dans un deuxième temps, cette connaissance de soi doit cependant se traduire en intentions de comportement, en programmes d'action, car il faut conformer l'existence à l'essence, l'éthique de l'agir doit être en harmonie avec la vérité de notre nature. Ce qui compte est surtout d'empêcher la perte : il ne faut pas perdre notre temps, pas perdre la vie, pas perdre l'occasion de profiter d'un présent bientôt disparu. La question est pourtant de savoir quelles conclusions plus précises un simple mortel doit tirer du constat de la précarité de la vie : quelles leçons retenir des innombrables évocations de notre finitude ?

L'objectif principal de la présente étude est de montrer que cette problématique d'application générale des stratégies de jouissance possibles à

LE TEMPS FAIT TOUT A L'AFFAIRE

adopter devant la finitude de la vie offre un cadre particulièrement productif pour une lecture interprétative de *L'Avare* de Molière (et dans une certaine mesure du théâtre de Molière dans son ensemble). Certes, on n'a pas oublié que *L'Avare* est une pièce sur l'argent et l'avarice, mais il sera montré sur les pages qui suivent que cette économie si manifeste des affaires pécuniaires n'est en réalité que la surface visible d'une économie beaucoup plus déterminante de la jouissance de la vie.

Rapportons-nous tout de suite à deux passages auxquels nous reviendrons à plusieurs reprises dans nos raisonnements.

*

L'avare Harpagon, que Molière présente pour la première fois à son public au Palais-Royal le 9 septembre 1668, est un riche veuf désireux de se marier avec une jeune fille. Celle-ci, Mariane, vit dans la pauvreté avec une mère malade et entrevoit le mariage avec l'avare comme une possible solution à ses embarras, surtout que le vieux grigou ne tardera pas, lui promet-on, à mourir et à la laisser en possession d'une fortune considérable.

Dans une longue scène de l'acte trois, Harpagon prépare ses domestiques à un dîner qu'il doit offrir à sa jeune promise. Faisant de longues recommandations à son cocher et cuisinier, maître Jacques, pour que le repas coûte le moins cher possible, il laisse comprendre qu'il faut surtout éviter toute forme d'excès : « Quand il y a à manger pour huit, il y en a bien pour dix ». (III, 1) À ce moment, le jeune Valère, amoureux de la fille de l'avare et soucieux de gagner la confiance de ce dernier, saisit l'occasion pour expliquer à maître Jacques que son maître a raison de ne pas vouloir exagérer lorsqu'il offre à manger, car, « suivant le dire d'un ancien, dit-il, *il faut manger pour vivre, et non pas vivre pour manger* » :

VALERE : Apprenez, Maître Jacques, vous, et vos pareils, que c'est un coupe-gorge, qu'une table remplie de trop de viandes ; que pour se bien montrer ami de ceux que l'on invite, il faut que la frugalité règne dans les repas qu'on donne ; et que, suivant le dire d'un Ancien, *il faut manger pour vivre, et non pas vivre pour manger*.

HARPAGON : Ah que cela est bien dit ! Approche, que je t'embrasse pour ce mot. Voilà la plus belle Sentence que j'aie entendue de ma vie. *Il faut vivre pour manger, et non pas manger pour vi...* Non, ce n'est pas cela. Comment est-ce que tu dis ?

VALERE : Qu'il faut manger pour vivre, et non pas vivre pour manger.

MANGER POUR VIVRE, OU VIVRE POUR MANGER?

HARPAGON : Oui. Entends-tu ? Qui est le grand Homme qui a dit cela ?

VALERE : Je ne me souviens pas maintenant de son nom.

HARPAGON : Souviens-toi de m'écrire ces mots : je les veux faire graver en lettres d'or sur la cheminée de ma salle¹. (III, 1)

La maxime qui enflamme l'enthousiasme de l'avare peut à première vue apparaître comme parfaitement raisonnable : la vocation naturelle de l'homme n'est-elle pas de manger pour vivre au lieu de vivre pour manger ? Harpagon n'a-t-il pas raison de consentir à ce sage précepte de l'Antiquité², même si son avarice le rend peut-être un peu trop zélé dans sa pratique de la frugalité ?

Le problème est seulement que Valère énonce sa maxime avec une évidente *ironie*³, et que l'ironie consiste, comme on le sait, à se moquer de quelqu'un en disant exactement le *contraire* de ce que l'on veut en réalité faire entendre. Certes, Harpagon n'entend rien, mais le public est bien averti des intentions authentiques de Valère, car il sait que Valère est un flatteur qui soutient la manie du protagoniste avec comme seul objectif de pouvoir rester auprès de sa fille. Dans la scène d'ouverture, les deux amoureux se disent l'un à l'autre :

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

VALERE : 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 quel personnage je joue tous les jours avec lui, afin d'acquiescer sa tendresse. (I, 1)

¹ Nos citations de Molière sont tirées de l'édition dirigée par Georges Forestier avec Claude Bourqui : Molière, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (La Pléiade), 2010, 2 vol.

² À propos duquel Claude Bourqui fait savoir : « Le grand homme en question est Cicéron (*Rhétorique à Herennius*, IV, XXVIII, 39). La Mothe Le Vayer cite la maxime à deux reprises : dans "Du repos" (*Homélies académiques*, 1664 ; *Œuvres*, Dresde, M. Groell, 14 vol., 1756-1759, t. III-2, p. 33) et dans *La Morale du prince* (1651). Mais l'exploration de cette formule à des fins comiques avait des antécédents chez Rabelais (*Tiers livre*, chap. xv) et chez Sorel (*Histoire comique de Francion*, III), entre autres. Par ailleurs, une thèse de médecine avait été soutenue, en 1667, sur le sujet suivant : "*Est ne homini vivendum ut edat ?*" » (Claude Bourqui dans Molière, *Œuvres complètes*, 2010, *op. cit.*, t. II, p. 1342).

³ Comme nous l'avons déjà fait remarquer dans Richard Sörman, *Savoir et économie dans l'œuvre de Molière* (Uppsala, Uppsala University Library, 2001, p. 142-143) dans un passage où nous anticipons brièvement sur certaines des analyses approfondies que nous présentons ici.

Ce que nous retiendrons de l'ironie de Valère est que la morale du passage où il s'agit de savoir s'il faut manger pour vivre ou vivre pour manger ne se laisse pas réduire à une injonction à la tempérance⁴. En effet, comme Molière fait également dire à Valère dans la même scène qu'il « n'y a rien de plus préjudiciable à l'homme que de manger avec excès » (III, 1), il serait facile de croire que l'enjeu principal de la discussion porte sur les bienfaits de la sobriété et que Molière se fait porte-parole d'une retenue bienfaisante dans la consommation des nourritures. Il est rare, cependant, que la pensée de Molière se réduise à de telles platitudes, et loin d'adhérer à une philosophie bien-pensante de la sobriété, Molière semble au contraire avoir pour objectif de révéler ses limites.

En effet, dire qu'il faut manger pour vivre, et non pas vivre pour manger, c'est essentiellement dire qu'il faut manger pour *sur-vivre*, pour *rester en vie*, qu'il faut envisager la nourriture comme un *moyen de subsistance* et non pas comme un *moyen de jouissance*. Le problème est seulement que si l'on ne mange réellement que pour (continuer à) vivre, on devra immanquablement un jour voir ses calculs déjoués du fait que l'on se trouvera devant un obstacle qu'aucun régime alimentaire ne permettra jamais d'esquiver : la finitude de la vie. Tout être humain arrivera un jour à un point de sa vie où il sera aussi inutile de manger pour vivre que d'épargner son argent pour avoir de quoi dépenser le lendemain. Le condamné à mort qui commande son plat préféré pour son dernier repas n'a guère l'intention de manger pour vivre, mais de vivre quelques instants de plus essentiellement pour manger. Rappelons à ce propos en quels termes ce contemporain de Molière que fut Pascal se permit de caractériser la vie humaine en tant que vie se terminant obligatoirement, et consciemment, par la mort : « Qu'on s'imagine un nombre d'hommes dans les chaînes, et tous condamnés à la mort, dont les uns étant chaque jour égorgés à la vue des autres, ceux qui restent voient leur propre condition dans celle de leurs semblables, et, se regardant les uns et les autres avec douleur et sans expérience, attendant à leur tour. C'est l'image de la condition des hommes⁵ ». Pour le théologien

⁴ Comme on l'a suggéré ailleurs. Voir Rainer Zaiser (« La diététique comme art de vivre : Le régime comme métaphore morale dans les comédies de Molière », dans *Nourritures*, (Biblio 17, vol. 186), Tübingen, Narr Francke Attempto Verlag, 2010, p. 137) et Ronald W. Tobin (« *Tarte à la crème* » – *Comedy and Gastronomy in Molière's Theater*, Columbus, Ohio State University Press, 1990, p. 95-96).

⁵ Pascal, *Pensées*, (fragment 199 selon le classement de Brunschvicg, 434 selon celui de Lafuma) Paris, Flammarion, 1976, p. 109.

MANGER POUR VIVRE OU VIVRE POUR MANGER?

augustinien et rigoriste du XVII^e siècle, la vie de chaque être humain est donc à tout moment assimilable à celle d'un condamné à mort : l'homme doit obligatoirement mourir, et il en est douloureusement conscient.

La conclusion que tire Pascal de l'approche et de l'inévitabilité de la mort est bien connue : comme la vie humaine n'est qu'un éclair éphémère entre deux infinis de néant, mieux vaut parier sur la réalité d'une existence de perfection *postérieure* à la vie sur la terre. Or, et c'est important, telle ne fut pas la seule conclusion que les Français du XVII^e siècle ont pu tirer de la prémisse de la finitude de la vie. Pour les écrivains et intellectuels d'orientation épicurienne plutôt que chrétienne, la réalité de la mort fut au contraire une injonction à la jouissance de tout ce que la terre permettait de goûter : c'est parce que la mort est une certitude absolue, disaient-ils, c'est parce que nous pouvons mourir à n'importe quel moment de la vie qu'il faut *vivre pour manger* justement, c'est-à-dire vivre pour jouir de la consommation *avant qu'il ne soit trop tard*. Aussi bien la stratégie de vie prônée par les chrétiens que celle prônée par les épicuriens a donc pour postulat fondamental la reconnaissance de la finitude de la vie. Leurs conclusions sont diamétralement opposées, mais leur prémisse de base est la même : la vie ne dure pas.

Un deuxième exemple permettant de mettre en évidence la présence dans *L'Avare* d'une problématique de la jouissance de la vie est fourni par la scène célèbre où le protagoniste, ayant découvert que la cassette dans laquelle il a caché son argent a été volée, entre sur scène et s'écrie qu'on l'a *assassiné*, que celui qui l'a volé l'a également *tué* :

Au voleur, au voleur, à l'assassin, au meurtrier. Justice, juste Ciel. Je suis perdu, je suis assassiné, on m'a coupé la gorge, on m'a dérobé mon argent.

[...]

C'en est fait, je n'en puis plus, je me meurs, je suis mort, je suis enterré. N'y a-t-il personne qui veuille me ressusciter, en me rendant mon cher argent, ou en m'apprenant qui l'a pris ? (IV, 7)

En effet, pourquoi la perte de l'argent est-elle vécue par l'avare comme une perte de la vie ? Pourquoi Harpagon affirme-t-il être déjà *mort* et *enterré* maintenant qu'il a perdu sa cassette ? Certes, la scène est dans son ensemble une imitation de *L'Anululaire* de Plaute⁶, et l'on pourrait dire que

⁶ IV, 9 chez Plaute.

LE TEMPS FAIT TOUT A L'AFFAIRE

l'avare se plaint d'être mort tout simplement parce que la perte de son argent l'a mortellement affligé. La question est cependant de savoir si la scène ne se charge pas d'une signification spécifique en tant que partie intégrante de la pièce de Molière, et si l'évocation qu'elle contient d'une prétendue mort d'Harpagon ne se réfère pas à une mort effective (au niveau symbolique bien sûr) qui atterre ce dernier au moment de la découverte de sa perte.

Si l'on reconstruit les motifs les plus directs de l'action du personnage telle qu'elle se manifeste dans cette scène si centrale de la pièce, on dira d'abord qu'Harpagon a caché son argent pour ne pas le perdre (ce qui est bien évident) : il découvre que son argent a été volé et il est parfaitement logique qu'il s'en plaigne amèrement. Ce qui est plus problématique du moment que l'on se propose de découvrir une logique interne du texte permettant de donner un sens à ses éléments autrement qu'en renvoyant à des sources (« c'est pareil chez Plaute ») ou à des platitudes (« Harpagon se plaint d'être mort parce qu'il est accablé par le vol »), c'est donc que l'avare se plaint en même temps, et presque autant, d'avoir perdu la vie : Harpagon n'a quand même pas caché son argent pour ne pas perdre sa vie... ? Ou faut-il peut-être comprendre, *justement*, que les réactions inattendues de la part de l'avare au vol de son argent révèlent les vrais motifs de son avarice : que la véritable raison pour laquelle il soutient que son voleur lui a pris aussi bien sa vie que son argent est qu'il a caché cet argent *pour ne pas mourir* ?

En effet, l'une des questions que nous examinerons dans ce livre est celle de savoir si la stratégie de vie choisie par l'avare ne représente pas quelque chose de radicalement différent aussi bien par rapport à la stratégie du chrétien qu'à celle de l'homme épicurien. C'est que l'enthousiasme avec lequel Harpagon salue la pensée qu'il faut manger pour (sur)vivre suggère que l'avarice a ceci de spécifique, en tant que stratégie d'action et de jouissance adoptée par rapport à la finitude de l'existence, qu'elle implique non pas une reconnaissance de la mort, mais un refus. Le problème est seulement que ce refus de la mort devient en même temps un refus de la vie pour la raison que la réalisation de la vie semble avoir pour condition une reconnaissance de la mort : *vivre* – au sens plein cette fois – n'est possible chez Molière, semble-t-il, qu'à condition de « vivre pour manger », c'est-à-dire qu'à condition de vivre pour jouir de ce que la vie permet de goûter et de ce qui ne peut quand même pas être retenu.

*

Il sera ainsi montré que l'économie essentielle dont il s'agit dans *L'Avare* n'est pas en premier lieu une économie de l'argent, mais une économie de la jouissance de la vie justement, et plus précisément une économie de la jouissance de la vie *au moyen de l'action*. C'est surtout la découverte de la fréquence remarquable du terme *affaire* (375 occurrences dans l'ensemble de l'œuvre) qui a invité à une relecture de l'œuvre engagée dans une direction jusqu'à maintenant inexplorée. En effet, comme le terme est le résultat d'une contraction des mots *à* et *faire* et qu'il renvoie partant à un double champ sémantique de l'économique et de l'agir, sa présence marquée dans les textes de Molière invite à rappeler que l'action humaine peut toujours être décrite comme le produit d'une *délibération* (consciente ou inconsciente, conséquente ou inconséquente, rationnelle ou irrationnelle), impliquant une *évaluation* et donc un *calcul* (pas nécessairement cynique) des motifs à réaliser et des moyens à employer. La critique a déjà démontré la possibilité de comprendre la morale de Molière comme une morale de l'équité et du bon fonctionnement de l'*échange*, mais elle semble avoir oublié que l'analyse économique ne porte pas seulement sur les différents types de *transferts* de valeurs, mais encore sur les valeurs elles-mêmes et sur la préférence et le choix, c'est-à-dire sur le problème pour le moins délicat de savoir ce qu'il y a de véritablement précieux dans le monde et comment il serait possible d'en réaliser la jouissance.

Le livre est divisé en deux parties et composé en fonction d'un mouvement allant du plus particulier vers le plus général. La première partie est une analyse faite sur la base de *L'Avare* de la problématique universelle de l'économie de l'action individuelle ainsi que de la dialectique qui s'implique dans cette économie entre conscience de finitude et stratégie de jouissance. Harpagon lui-même sera au centre de la discussion et son action sera analysée en fonction de sa relation à l'argent, de sa relation à ses enfants et de sa relation à lui-même. Dans la deuxième partie, l'objectif est de dégager les implications et les présupposés les plus significatifs de la problématique évoquée et de voir comment elles sont mises en jeu dans l'œuvre dans son ensemble. Ici nous aurons lieu de faire état d'une situation (historique) et d'un contexte (littéraire et intellectuel) de la création de l'œuvre de Molière qui bien évidemment ont influencé la façon spécifique dont l'auteur a articulé les thèmes qui nous intéressent. Il s'est avéré, en effet, que les problèmes identifiés dans le texte de départ n'étaient pas du tout étrangers aux

LE TEMPS FAIT TOUT A L'AFFAIRE

contemporains de l'auteur et que la littérature française du XVII^e siècle offre un champ singulièrement fécond pour qui veut réfléchir sur les diverses stratégies d'action possibles à adopter par rapport à la finitude.

Parti d'une interrogation sur le pourquoi de l'avarice, le travail a été mené en fonction de deux hypothèses originaires et fondamentales : 1) L'avarice est chez Molière le corollaire d'un refus de la mort⁷. 2) Une explication de l'action générale de *L'Avare*, c'est-à-dire une identification des régularités d'application universelle apparaissant dans la pièce et permettant de rendre compte du fonctionnement de ses traits particuliers – et donc permettant de donner à ces traits un sens à valeur générale –, peut être faite au moyen d'une mise en rapport de cette action à une économie générale de l'action individuelle. Les différentes thèses qui seront soutenues, portant sur des sujets en apparence aussi divers que la fonction de l'argent dans la comédie, les relations entre parents et enfants chez Molière, le narcissisme et la paranoïa de l'avare, l'épicurisme de l'auteur, l'importance de l'action en tant que telle dans ses comédies, et la présence, dans ces pièces comiques, d'un composant « tragique », émanent toutes d'un travail de vérification, de rapprochement et d'approfondissement de ces deux hypothèses de départ.

⁷ Certains de nos prédécesseurs ont bien signalé la présence d'une thématique de la mort dans *L'Avare*, mais les différentes fonctions qu'ils ont voulu lui attribuer ne sont jamais identiques à celle que nous allons proposer. Voir surtout Michael S. Koppisch, « "Til Death Do Them Part" : Love, Greed, and Rivalry in Molière's *L'Avare* », *L'Esprit créateur*, University of Minnesota, vol. 36, 1996 ; M. J. McCarthy, *The Black Economy in Molière's L'Avare*, Canterbury, 1989 ; et Marcel Gutwirth, « The Unity of Molière's *L'Avare* », *Publications of the Modern Language Association of America*, vol. 76, 4-1961. Signalons aussi que la critique molieriste n'a pas auparavant abordé l'œuvre de l'auteur en termes explicites d'une économie de l'action ou d'une dialectique entre conscience de mort et stratégie de vie.

PREMIÈRE PARTIE :
L'ÉCONOMIE, LES ENFANTS ET LE
MOI

TRIPTYQUE DE *L'AVARE*

I. Économies

La passion d'Harpagon pour l'argent est un thème quasi omniprésent dans *L'Avare*. Le protagoniste accuse ses enfants et ses domestiques de vouloir le voler (I, 3 ; I, 4), il projette de marier sa fille à un vieillard pour la raison que celui-ci accepte de la prendre sans dot (I, 5), il s'enrichit en prêtant à usure (II, 1-2).

L'Avare représente un cas exceptionnel, mais il est bien connu que l'argent occupe une place importante dans la comédie en général. Dans un premier temps, cela s'explique sans doute par le fait que l'argent a toujours été considéré comme un facteur d'avilissement de la nature humaine. La comédie, disait Aristote dans *La Poétique*, doit représenter des personnages de qualité inférieure, et l'argent a toujours fait l'objet, du moins en Occident, d'une dépréciation idéologique : l'argent nous rend avares et intéressés, et nous expose par là aux rires et aux corrections. Cette explication doit néanmoins être tenue pour partielle, car la comédie en tant que genre se définit non seulement par le rire qu'elle est supposée provoquer, mais encore par le dénouement heureux qu'elle est supposée produire. Il faut ainsi prendre en compte, en tant que lecteur de *L'Avare*, que l'argent a pour fonction essentielle – aussi bien dans le monde de la comédie que dans le monde réel – d'être un instrument, un moyen *au service* d'une volonté de bonheur et de satisfaction. En effet, la place occupée par l'argent dans la comédie, et surtout dans *L'Avare*, ne se laisse guère comprendre que si l'on fait état d'une économie de la volonté et de l'action en général, à l'intérieur de laquelle l'économie de l'argent trouve sa raison d'être.

Le problème de l'avare est sous ce rapport que l'argent peut apparaître comme si efficace en tant que *moyen* de l'action qu'il fait facilement oublier qu'il n'en est pas une *fin*. Mais son problème est aussi que l'argent se prête si commodément à la mise en réserve de nos ressources, et par là à l'ajournement de leur consommation, qu'il peut pareillement faire oublier qu'un jour viendra où l'épargne en vue d'un usage futur n'aura plus de sens.

1. Les affaires

Comme *L'Avare* est une pièce sur l'argent et sa place dans la vie humaine, il n'est pas étonnant que ce soit aussi une pièce où les personnages parlent constamment d'*affaires*. Le terme apparaît – au singulier et au pluriel – non moins de 35 fois dans le texte : « Je ne veux point avoir sans cesse devant moi un espion de mes affaires » (I, 3), dit Harpagon ; « Voici votre affaire » (IV, 6), dit La Flèche à Cléante, le fils de l'avare, après avoir volé l'argent de son père.

Si l'on fait une liste des substantifs les plus récurrents dans les textes de Molière, on découvre que *affaire* vient en seizième position, ayant 375 occurrences, au singulier et au pluriel, dans la totalité de l'œuvre¹. Si nous divisons ce chiffre par 33, c'est-à-dire par le nombre de pièces attribuées à

¹ Voici les substantifs chez Molière qui ont plus de 300 occurrences :

1. monsieur	1587
2. cœur	981
3. chose	964
4. homme	732
5. madame	727
6. amour	572
7. monde	514
8. père	478
9. œil	476
10. fille	454
11. ciel	446
12. âme	437
13. gens	421
14. femme	420
15. esprit	398
16. affaire	375
17. jour	370
18. raison	370
19. coup	329
20. grâce	325
21. foi	322
22. honneur	317
23. main	305
24. soin	305

La plupart des enquêtes statistiques (Molière, Corneille, Racine) dont nous ferons état, ont été effectuées à l'aide de renseignements et corpus mis à notre disposition par Cyril et Dominique Labbé (Université de Grenoble). En ce qui concerne les textes de Molière, nous avons aussi tiré des informations précieuses de Molière, *Théâtre complet* (CD-rom, Bibliopolis, 1999), ainsi que de l'ouvrage de Britt-Marie Kylander, *Le Vocabulaire de Molière dans les comédies en alexandrins* (Göteborg, Acta Universitatis Gothoburgensis, 1995). À moins d'indication contraire, nos chiffres seront tirés du matériel fourni par Cyril et Dominique Labbé, établi sur la base d'éditions originales et excluant tout ce qui relève des para-textes, c'est-à-dire excluant tout ce que les spectateurs n'entendent pas dans la salle de théâtre.

Molière², nous obtenons un chiffre moyen par pièce de 11,36. Il y a deux pièces qui se distinguent clairement des autres dans cette statistique : *Les Fourberies de Scapin* (38) et *L'Avare* (35). Les autres pièces où l'on trouve une fréquence plus importante que la moyenne – mais quand même moins importante que dans les deux pièces mentionnées – sont : *Les Femmes savantes* : 23, *Le Tartuffe* : 22, *Le Dépit amoureux* : 20, *Le Misanthrope*, *Monsieur de Pourceaugnac* : 19, *Le Bourgeois gentilhomme* : 18, *Le Malade imaginaire* : 17, *L'Étourdi*, *L'École des femmes*, *Dom Juan*, *George Dandin* : 16³.

À prendre en compte le fait non négligeable que les pièces ont des longueurs différentes et que l'on peut par conséquent faire état aussi d'une fréquence moyenne proportionnelle, les chiffres deviennent un peu différents. C'est toujours dans *Les Fourberies* que la présence du terme est la plus importante avec 2,66 sur 1000 mots alors que c'est maintenant *Le Mariage forcé* qui se trouve à la deuxième place (1,81/1000) et *L'Avare* à la troisième (1,66/1000). La fréquence moyenne est cette fois de 0,99/1000, et les autres pièces dont la fréquence se trouve au-dessus de la moyenne sont *Monsieur de Pourceaugnac* : 1,60/1000, *L'Impromptu de Versailles* : 1,53, *Le Sicilien ou l'Amour peintre* : 1,48, *George Dandin* : 1,45, *Les Femmes savantes* : 1,36, *Pastorale comique*⁴ : 1,36, *Le Médecin volant* : 1,28, *Le Dépit amoureux* : 1,23, *Le Tartuffe* : 1,20, *L'Amour médecin* : 1,13, *Le Misanthrope* : 1,10, *Le Bourgeois gentilhomme* : 1,05⁵.

Comme la statistique lexicale d'une œuvre littéraire risque de représenter peu d'intérêt si elle n'est pas mise en rapport avec des enquêtes semblables faites sur des textes comparables, nous ferons savoir que dans les huit co-

² *Le Remerciement au Roi*, *La Gloire du Val-de-Grâce* et les poésies, textes dans lesquels le terme *affaire* ne se trouve d'ailleurs pas, ne font pas partie des 33 titres que nous comptons ni du matériel statistique élaboré par Cyril et Dominique Labbé.

³ Au-dessous de la moyenne, nous trouvons : *L'Impromptu de Versailles*, *Le Mariage forcé* : 11, *Le Sicilien ou l'Amour peintre* : 8, *L'Amour médecin*, *L'École des maris*, *Le Médecin malgré lui* : 7, *La Princesse d'Élide*, *Le Médecin volant*, *Les Fâcheux*, *Les Amants magnifiques*, *Amphitryon* : 5, *Les Précieuses ridicules*, *Sganarelle ou Le Cocu imaginaire*, *Psyché* (la partie rédigée par Molière) : 4, *La Critique de L'École des femmes*, *Mélicerte* : 3, *La Jalousie du Barbouillé*, *La Comtesse d'Escarbagnas* : 2, *Dom Garcie de Navarre*, *Pastorale comique* : 1. Il n'y a pas de pièce écrite par Molière où le terme n'apparaisse pas.

⁴ Pièce courte où il n'y a pourtant qu'une seule occurrence.

⁵ Et au-dessous de la moyenne, nous trouvons ici : *L'École des femmes* : 0,96/1000, *Dom Juan* : 0,91, *L'Étourdi* : 0,856, *Le Malade imaginaire* : 0,853, *Psyché* : 0,83, *Le Médecin malgré lui* : 0,75, *L'École des maris* : 0,664, *Sganarelle ou Le Cocu imaginaire* : 0,662, *Les Fâcheux* : 0,63, *Les Précieuses ridicules* : 0,60, *La Jalousie du Barbouillé* : 0,57, *Mélicerte* : 0,54, *La Princesse d'Élide* : 0,44, *Les Amants magnifiques* : 0,41, *La Comtesse d'Escarbagnas* : 0,35, *La Critique de l'École des femmes* : 0,34, *Amphitryon* : 0,33, *Dom Garcie de Navarre* : 0,05.

médies de Corneille⁶, *affaire* apparaît 45 fois avec une fréquence moyenne de 5,62 par pièce, et une fréquence proportionnelle moyenne de 0,33/1000 (alors que c'était 0,99/1000 chez Molière) ; et que dans les 22 *tragédies* de Corneille⁷, le terme apparaît 23 fois, ce qui donne une fréquence moyenne de 1,04 et une fréquence proportionnelle moyenne de 0,06/1000. Constatons pareillement que dans les 11 *tragédies* de Racine il n'y a pas d'*affaires* du tout, alors qu'il y en a 19 (2,36/1000) dans la seule comédie écrite par l'auteur, *Les Plaideurs*. À parcourir une sélection représentative de textes écrits par la masse considérable d'auteurs secondaires qui à l'ombre des grands noms du théâtre classique ont produit des pièces comiques dans les mêmes décennies que Molière, on voit que parmi les 55 pièces comiques reproduites (la plupart intégralement mais pas toutes) par Victor Fournel dans son anthologie *Les Contemporains de Molière*, le terme apparaît 148 fois, ce qui donne une fréquence moyenne de 2,74 occurrences par pièce⁸. Nous n'avons pas cette fois de chiffres proportionnels à présenter, mais le matériel est quand même comparable à celui de Molière étant donné que l'on y trouve, tout comme chez Molière, un mélange de comédies en cinq actes et de pièces plus courtes et que le choix de pièces a été fait par Fournel en vue d'établir un reflet comparable de l'œuvre du grand auteur justement. De manière un peu plus précise, on peut ici noter que dans les 20 pièces jouées à l'Hôtel de Bourgogne, on trouve 83 occurrences, ce qui donne une fréquence moyenne de 4,15 par pièce, que dans les 18 ballets donnés majoritairement à la cour, il n'y en a que 15, ce qui donne une fréquence moyenne de 0,72, et que dans les 13 pièces jouées au Théâtre du Marais, on en trouve 27, ce qui donne une fréquence moyenne de 2,07. Dans les 3 pièces jouées par la troupe de Molière (mais pas écrites par Molière donc), il y a par contre 25 *affaires*, ce qui donne une fréquence moyenne considérablement plus haute : 8,33⁹.

⁶ Nous n'avons pas compté ici les comédies héroïques.

⁷ Y inclus la partie de *Psyché* rédigée par Corneille, définie comme une tragédie dans le matériel de Cyril et de Dominique Labbé, ce que l'on peut bien sûr discuter, mais c'est un détail qui manque d'importance significative pour les chiffres obtenus.

⁸ Voir Victor Fournel, *Les Contemporains de Molière. Recueil de comédies, rares ou peu connues jouées de 1650 à 1680*, Paris, Firmin Didot, 3 vol., 1863, 1866, 1875.

⁹ Les trois pièces originellement jouées par la troupe de Molière sont *L'Embaras de Godard ou l'Accouchée* de 1667 (4 *affaires*) par Donneau de Visé ; *La Folle Querelle ou la Critique d'Andromaque*, 1668, (12) par Adrien Perdou de Subligny ; et *La Devineresse ou les Faux enchantements*, 1679, (7) par Thomas Corneille et Donneau de Visé.

Pour mettre les choses encore mieux en perspective, il faut reconnaître que nous parlons d'un terme qui de toute évidence fut beaucoup plus employé au XVII^e siècle qu'aujourd'hui. Si l'on compare par exemple la traduction en français de *L'Aululaire* de Plaute faite par l'abbé Michel de Marolles en 1658 à une traduction moderne comme celle d'Alfred Ernout de 1932, on voit que Michel de Marolles a trouvé 13 occasions dans le texte latin¹⁰ pour faire parler « ses » personnages d'*affaires* alors qu'Alfred Ernout n'en a trouvé que 6¹¹. En fait, dans le seul commentaire portant sur l'emploi par Molière du terme *affaire* que nous ayons pu trouver dans la littérature moliériste, il est même signalé que le terme en question était à la mode dans la France des années 1660 et 1670. C'est Ch.-L. Livet qui écrit, dans son *Dictionnaire de la langue de Molière* paru en 1895 : « Molière aimait à employer les mots à la mode [...]. Ce mot en est un exemple entre cent autres¹² ». Livet cite en plus des sources de l'époque affirmant que le terme pouvait être employé pour désigner pratiquement n'importe quoi : « Il y a quantité de gens qui, lorsqu'ils ne peuvent exprimer quelque chose par un mot propre, usent du mot de *machine*. Les autres se servent du mot *affaires* ; ils signifient par là toutes les choses dont ils ne peuvent trouver le nom¹³ ». Les auteurs du *Dictionnaire du français classique, le XVII^e siècle*, écrivent de même (sans parler de Molière) : « L'emploi de ce mot pour désigner de façon imprécise toute sorte de choses apparaît comme une mode à la fin du XVII^e siècle¹⁴ ».

Or, même s'il est vrai que nous parlons d'un mot qui contribue à caractériser le français classique dans son ensemble et non seulement celui de

¹⁰ Dans la partie du texte considérée comme authentique.

¹¹ Voir Plaute, *L'Avaricieux*, dans *Comédies de Plaute*, éditées et traduites par Michel de Marolles, Paris, Pierre l'Amy, 1658, t. I ; et Plaute, *L'Aululaire* dans *Comédies*, éditées et traduites par Alfred Ernout, Paris, Les Belles Lettres, 1932, t. I.

¹² Ch.-L. Livet, *Lexique de la langue de Molière, comparée à celle des écrivains de son temps*, Paris, Imprimerie nationale, 1895, t. I, p. 64.

¹³ *Id.* Livet cite « Sorel, *Conn. des Livres*, 1671, p. 422 ». *Affaire* n'est pas un des nombreux termes commentés et expliqués par François Génin dans son *Lexique comparé de la langue de Molière* (Paris, Didot Frères, 1846). Par contre, dans le lexique qui termine l'édition des œuvres de Molière dans la série *Les Grands Écrivains de la France*, on trouve environ 125 exemplifications fort illustratives de ses emplois différents ainsi que des renvois précis aux textes (voir Molière, *Œuvres*, nouvelle édition par Eugène Despois et Paul Mesnard (*Les Grands Écrivains de la France*), t. 12 : « Lexique de la langue de Molière », par Arthur et Paul Desfeuilles, (premier volume sur deux), Paris, Hachette, 1900, p. 39-42). Nos propres exemplifications du terme seront données au fur et à mesure que nous avancerons dans notre raisonnement.

¹⁴ Jean Dubois, René Lagane, Alain Lerond, *Dictionnaire du français classique, le XVII^e siècle*, Paris, Larousse, 1992, « affaire ».

Molière, les statistiques dont nous avons fait état permettent d'affirmer que le terme relève plutôt, dans la littérature, du genre comique que du genre tragique : Racine ne l'emploie pas dans ses tragédies, et Corneille en fait un usage très limité. Pour ce qui est de la littérature comique, c'est un fait incontestable qu'il y a considérablement plus d'*affaires* dans les textes de Molière que dans ceux de Corneille et des auteurs secondaires. La fréquence importante du terme dans *Les Plaideurs* est difficile à évaluer pour la raison que Racine n'a écrit qu'une seule comédie et que la plupart des *affaires* que l'on y trouve désignent les affaires juridiques que les « plaideurs » en question veulent lancer, ce qui n'est pas du tout le cas chez Corneille et Molière. Disons ainsi que *affaire* est un terme fréquent dans le français du XVII^e siècle, que ce fut même un mot à la mode dans les années 1660 et 1670, qu'il est régulièrement employé dans la littérature comique¹⁵ mais pas dans la littérature tragique, mais en outre qu'il est particulièrement présent dans le théâtre de Molière, et surtout dans certaines pièces comme par exemple *L'Avare*. La question est maintenant de savoir ce que nous pouvons faire avec cette information.

Les spécialistes de la statistique lexicale reconnaissent habituellement la difficulté qu'il peut y avoir à tirer des conclusions définitives sur le sens d'un texte littéraire à partir de données uniquement quantitatives. Il est facile de faire la statistique des signifiants, écrit Charles Muller dans son ouvrage sur le vocabulaire de Corneille, mais plus difficile de faire la statistique des signifiés¹⁶. Le problème général auquel nous nous confrontons est celui de la valeur et de l'usage des données quantitatives dans les analyses qualitatives : qu'est-ce que la fréquence d'un mot ou d'un groupe de mots peut nous apprendre sur les sens possibles d'une œuvre littéraire ? Pour notre part, nous choisirons de suivre la voie qui sans doute s'impose comme la moins contestable, à savoir celle qui consiste à prendre un emploi marqué comme celui fait par Molière du terme *affaire* comme une *invitation à l'attention et à la réflexion* : qu'est-ce que ce terme si fréquemment employé *signifie* ? En quelles circonstances est-il *employé* par notre auteur ? Même s'il est problématique de transformer analyse quantitative en analyse qualitative, il est néanmoins possible de s'en servir comme *outil de vérification*

¹⁵ Ainsi que chez La Fontaine. Dans l'ensemble des *Fables* et des *Contes* (écrites entre 1666 et 1693), le terme connaît 173 occurrences (voir J. Allen Tyler, *A Concordance to the Fables and Tales of Jean de La Fontaine*, Ithaca et Londres, Cornell University Press, 1974, p. 13-15).

¹⁶ Voir Charles Muller, *Le Vocabulaire du théâtre de Pierre Corneille*, Genève, Slatkine reprints, 1979 [1967], p. 13.

pour faire encore mieux ressortir qu'un certain élément de sens est présent dans un texte et qu'il y joue un rôle important.

Constatons ainsi que *affaire* a été créé au XIII^e siècle par une contraction de la préposition *à* et du verbe *faire*, et que son sens premier est aujourd'hui défini par *Le Robert* comme « ce que qqn doit faire, a à faire, ce qui l'occupe ou le concerne¹⁷ ». Ce sens fondamental du mot est signalé également dans les dictionnaires du XVII^e siècle. Suivant le *Dictionnaire français* par Richelet (1680), *affaire* (Richelet écrit « afaire » avec un seul f) doit d'abord être entendu comme « Chose à faire, chose qui s'est passée¹⁸ ». D'après le *Dictionnaire universel* de Furetière (1690), le sens premier est : « Ce qui peut occuper nos soins, nos pas, nos pensées, nous obliger à travailler, aller & venir¹⁹. » Et selon *Le Dictionnaire de l'Académie française* (1694) : « Ce qu'on a à faire, Sujet d'occupation, de travail, d'application²⁰ ». C'est sans doute cette valeur sémantique très large du sens premier qui explique pourquoi Molière et ses contemporains ont pu employer le terme avec une telle souplesse : toute chose que l'on peut avoir « à faire », toute chose qui peut occuper notre temps, qui nous concerne de quelque manière, est susceptible d'être envisagée comme une « affaire » demandant notre attention.

Ce sens fondamental qu'attribuent les dictionnaires modernes et anciens au terme *affaire* avise qu'il ne faut pas être trop pressé à entendre le terme comme une *métaphore* économique. Il serait facile de penser, que la conclusion essentielle à retenir de la fréquence marquée d'*affaire* dans les textes de Molière est que le domaine de la finance, du commerce et de l'échange pécuniaire, y envahit le domaine de l'action et de l'interaction en général, et que tout s'y laisse métaphoriser en termes d'argent, d'« affaires », de gain et de perte. Le problème est seulement que le mot n'avait pas tout à fait les mêmes connotations au XVII^e siècle qu'aujourd'hui et que le domaine de l'économique proprement dit, c'est-à-dire le « champ », pour parler comme les sociologues, de l'économie financière et monétaire, n'était pas encore aussi séparé du reste des activités sociales qu'il l'est dans la société moderne.

¹⁷ *Le Robert*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1986. Sauf mention contraire, toutes nos définitions de vocabulaire seront faites à l'aide de cette édition du *Robert*.

¹⁸ Pierre Richelet, *Dictionnaire françois*, Genève, Slatkine Reprints, 1970 [1680], « afaire ».

¹⁹ Antoine Furetière, *Dictionnaire universel*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1978 [1690], « afaire ».

²⁰ *Le Dictionnaire de l'Académie française, dédié au Roy*, Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1694, « affaire ».

Par exemple, à en croire *Le Robert*, le sens courant aujourd'hui d'*affaires* au pluriel d'« ensemble d'affaires ; activités économiques notamment dans leurs conséquences financières et commerciales », comme dans « un homme d'affaires » ou « discuter affaires » n'est attesté qu'en 1788. Et c'est un fait que parmi les quinze acceptions différentes que Furetière attribue dans son *Dictionnaire universel* au terme *affaire*, il n'y en a que quatre dont on pourrait prétendre qu'elles se rapportent principalement au commerce et aux finances : « [8^e acception signalée] On appelle Gens d'*affaires*, les Financiers, les Traitans & Partisans qui prennent les Fermes du Roy, ou le soin du recouvrement des impositions qu'il fait sur les peuples » ; « [9^e] *Affaire*, se dit aussi quelquefois de la fortune, de l'état, des biens d'une personne » ; « [10^e] *Affaires*, signifie quelquefois, Dettes, embarras » ; « [14^e] *Affaire*, signifie aussi, Marché, traité, convention. J'ay fait *affaire* avec un tel de sa maison, de sa charge²¹ ». Toutes les autres acceptions du terme se rapportent à d'autres domaines de la vie qu'à ceux de la finance et du commerce.

Voilà pourquoi il ne faut peut-être pas se demander comment *affaire* fonctionne chez Molière en tant que métaphore économique, mais plutôt se poser la question de savoir pour quelles raisons le terme a pu connaître, *par la suite*, un tel succès dans le domaine de l'économie monétaire²². Il convient en d'autres termes de s'interroger sur la nature du lien qui existe entre d'un côté ce que les dictionnaires du XVII^e siècle définissent comme « ce qu'on a à faire » et « ce qui peut occuper nos soins, nos pensées », et de l'autre les affaires économiques auxquelles nous pensons aujourd'hui quand nous parlons de « relations d'affaires » ou quand nous disons que « les affaires sont les affaires ». Pourquoi ce terme venu du domaine de l'action –

²¹ *Id.*

²² Dans une perspective pareille, Pierre Force se demande s'il est vraiment correct de parler de métaphores quand on discute la vision de La Rochefoucauld sur l'importance de l'« intérêt » dans la vie humaine : « We may wonder, however, if we are speaking properly when we say that La Rochefoucauld uses "economic metaphors". First of all, he also makes abundant use of words coming from the field of war and politics. [...] the concept of interest was first used in reason of State theory. Secondly, it may be that we are projecting our notion of what "the economy" is (complete with a price system and financial markets) onto a reality that has little to do with the modern market system » (Pierre Force, *Self-Interest before Adam Smith, A Genealogy of Economic Science*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 177-178). Dans son livre sur l'échange chez Molière, Force avait déjà écrit : « Si l'on suit notre hypothèse jusqu'au bout, il n'y a pas, chez Molière, de métaphores économiques ou monétaires : tout ce qui concerne le don et l'échange est à prendre à la lettre » (Pierre Force, *Molière ou Le Prix des choses*, Paris, Nathan, 1994, p. 10).

et encore au début du XVII^e siècle souvent employé au masculin²³ – est-il devenu un terme principalement économique ?

La réponse est probablement à chercher dans le fait que toute activité, tout agir, toute forme de *faire* dans lequel nous pouvons nous engager oblige à des opérations que nous avons pour habitude de considérer comme étant de nature justement économique. En effet, quand nous nous soucions et nous occupons de tout ce que nous envisageons comme nos affaires personnelles, nous devons nécessairement projeter (de manière consciente ou inconsciente, conséquente ou inconséquente, rationnelle, ou irrationnelle) quelque forme de fins à réaliser, nous devons faire des calculs (encore une fois : conscients ou inconscients, conséquents ou inconséquents, rationnels ou irrationnels) sur les ressources dont nous disposons ainsi que sur les dépenses nécessaires à faire pour réaliser nos objectifs, nous devons investir notre temps et notre énergie dans les projets dans lesquels nous nous engageons, nous devons tirer quelque forme de bénéfice ou subir quelque forme de perte des investissements que nous faisons. Agir pour remplir une attente, agir pour réaliser un objectif, *agir pour faire aboutir nos affaires*, quelle que soit leur nature et quelle que soit la nature de la satisfaction que nous espérons en obtenir, implique toujours l'effectuation d'une multitude d'actions pouvant à juste titre être envisagées comme « économiques ». Le fait que *affaire* ne soit pas en premier lieu à comprendre comme une *métaphore* économique dans les textes de Molière ne signifie donc pas que le terme n'y ait pas de connotations économiques du tout, car rien ne nous oblige à entendre « l'économique » comme la désignation d'un domaine d'activités spécifiques (commerciales, financières, monétaires) : il peut aussi désigner un aspect spécifique de toute activité humaine.

Est-ce à dire que la fréquence marquée du terme *affaire* dans les textes de Molière suggère que l'auteur y fait fonctionner une économie de l'action individuelle à laquelle la critique n'a pas prêté l'attention qu'elle méritait ? Nous croyons que oui. Sans pour autant nous prononcer sur la question difficile des rapports précis entre contenu quantitatif et contenu qualitatif, nous dirons que la récurrence frappante de ce vocable dans certaines pièces de Molière, entre autres dans *L'Avare*, invite à réfléchir sur son œuvre en termes d'économie, certes, mais en plus en termes d'action. Précisons un

²³ Voir *Dictionnaire du français classique, le XVII^e siècle, op. cit.*, « affaire ».

peu ce que nous entendons aussi bien par « économie » qu'« action », et commençons par « action ».

2. Action et économie

Il s'agit d'une approche nouvelle dans les études moliéristes qui à notre connaissance n'a pas été appliquée auparavant en tant que telle²⁴. Il existe une longue tradition de réflexion sur l'action humaine remontant entre autres à *L'Éthique à Nicomaque* d'Aristote (dont on a déjà signalé l'apport fondamental pour comprendre la morale de Molière touchant les aspects économiques de l'action)²⁵, où ce dernier décrit le choix que l'homme doit faire entre le bien et le mal comme un choix de fins à réaliser et de moyens à employer. En général, l'action n'est pas envisagée par les spécialistes comme une action uniquement motrice ou corporelle, ou comme une action ayant nécessairement un objectif consciemment posé, mais comme toute activité, devenir ou état dont il est possible d'imputer à un individu précis la responsabilité. Employant, comme tant d'autres, une terminologie à certains égards proche de celle d'Aristote, Paul Ricœur propose, dans ses travaux sur la phénoménologie de la volonté²⁶, que l'on fasse la différence entre *action* et *mouvement*. Le mouvement, dit Ricœur, est quelque chose qui se produit de façon nécessaire et qui n'est pas le résultat d'un choix humain : il relève de l'involontaire, de l'inéluctable. L'action, par contre, est quelque chose que l'homme fait arriver et qu'il lui est possible de ne pas faire arriver ou de faire arriver autrement : son domaine est celui du volontaire et du possible. Aussi le mouvement s'explique-t-il par des facteurs agissant en amont du phénomène considéré, par des origines et des causes, alors que l'action s'explique par des facteurs situés en aval, par des effets

²⁴ Jean de Guardia parle aussi bien d'action que de motivation dans son livre sur la répétition comme principe dominant du système dramaturgique de Molière, mais l'action est pour lui surtout l'action spécifique d'une pièce de théâtre (voir Jean de Guardia, *Poétique de Molière, Comédie et répétition*, Genève, Droz, 2007). Nous aurons néanmoins lieu de nous situer par rapport à son travail plus loin.

²⁵ « Le texte de Molière, écrit Pierre Force, est imprégné du texte fondateur que constitue la *Morale à Nicomaque*. Il est, au reste, fort possible que Molière ait lu et étudié ce texte au collège, si du moins il est resté au collège de Clermont pour la première année de philosophie. Aux termes de la réforme de 1601, le programme de philosophie des collèges de la faculté des Arts comportait en première année l'étude des "Éthiques" (à Nicomaque et à Eudème) tous les après-midi » (Pierre Force, *Molière ou Le Prix des choses*, op. cit., p. 79).

²⁶ Voir, surtout, Paul Ricœur, *Philosophie de la volonté*, t. I : « Le volontaire et l'involontaire », Paris, Le Seuil, 1963.

anticipés, des motifs. C'est en conséquence l'intention humaine qui compte dans l'action comme principe explicatif et non pas les causes irrésistibles. Si nous posons par exemple la question de savoir « pourquoi nous vivons » ou « pourquoi nous mangeons », comme Molière nous invite à le faire dans *L'Avare*²⁷, les réponses susceptibles d'être proposées différeront largement suivant la direction dans laquelle nous les chercherons : s'agit-il d'enquêter sur les origines de la vie et sur les raisons d'être de l'apport de nourriture, ou s'agit-il de comprendre pour quels motifs, avec quelles intentions, nous *choisissons* de vivre et de manger selon telle ou telle formule ? Dans cette étude, c'est l'agir humain en tant qu'action motivée qui nous intéresse et non pas l'agir en tant que mouvement involontaire. Le problème de savoir s'il faut manger pour vivre ou vivre pour manger relève donc du domaine de l'action individuelle finalisée : *Pour-quoi* mange-t-on ? *Pour-quoi* vit-on ?

Notre approche s'inscrit, on le voit, dans une tradition d'inspiration aristotélicienne : « Les principes de nos actions, écrit le philosophe, consistent dans la fin à laquelle tendent nos actes²⁸ ». Cette optique est également celle de Paul Ricœur quand il affirme, en tant que théoricien non seulement de l'action cette fois, mais en plus de la littérature, que toute œuvre narrative, y inclus une pièce de théâtre comme *L'Avare*, est dans son fond constituée par une représentation de l'action humaine. Selon Ricœur, une création narrative est toujours le produit d'un travail de mise en intrigue par un agencement de faits, et ces faits appartiennent de façon privilégiée à la sphère de l'action justement et non pas à celle du mouvement. C'est-à-dire que l'intrigue d'un récit sera difficilement compréhensible par son lecteur si auteur et lecteur ne partagent pas une conception commune de l'action en général. La capacité de saisir les relations logiques entre les situations et les événements successifs qui forment l'intrigue présuppose, affirme Ricœur, une familiarité avec les principes constitutifs de l'action en tant que telle : « L'intelligibilité engendrée par la mise en intrigue trouve un premier ancrage dans notre compétence à utiliser de manière significative le *réseau conceptuel* qui distingue structurellement le domaine de l'*action* de celui du mouvement physique²⁹ ». Ce réseau conceptuel de l'action comprend par exemple les notions très importantes de motivation et d'agents : « Les ac-

²⁷ Voir notre introduction.

²⁸ Aristote, *Éthique à Nicomaque* (VI, 5), Paris, Vrin, 1959, p. 286.

²⁹ Paul Ricœur, *Temps et récit*, t. I : « L'intrigue et le récit historique », Paris, Le Seuil, 1983, p. 109. Ricœur souligne.

tions [...] renvoient à des motifs qui expliquent pourquoi quelqu'un fait ou a fait quelque chose, d'une manière que nous distinguons clairement de celle dont un événement physique conduit à un autre événement physique. Les actions ont encore des agents qui font et peuvent faire des choses qui sont tenues pour leur œuvre, ou, comme on dit en français, pour leur fait : en conséquence, ces agents peuvent être tenus pour responsables de certaines conséquences de leurs actions³⁰ ». Déclarer que la littérature narrative met en scène des agents fonctionnant par rapport à des motifs, c'est suggérer, dirons-nous, que l'explication de textes littéraires, du moins celle qui porte sur les mécanismes internes du monde fictif représenté par le texte, peut favorablement s'orienter vers une identification des motifs de ces agents, c'est-à-dire des motifs de leur action. Parler de l'action des personnages de Molière ne nous sera ainsi utile que dans la mesure où nous serons capables d'identifier les motifs de cette action.

En ce qui concerne la question de l'*économie* chez Molière, il faut savoir que la critique moliériste d'inspiration économique a focalisé son attention surtout sur le thème de l'échange. À la suite d'un article fondateur paru en 1968³¹, plusieurs auteurs ont montré que la morale de Molière peut être décrite comme une morale de l'équité et du bon fonctionnement de l'échange³². C'est un fait qu'il y a beaucoup de termes chez l'auteur qui désignent différents types de transferts de valeurs, et que les problèmes éthiques abordés dans les textes se laissent couramment analyser en termes de don et de contre-don. Or, l'une des hypothèses qui ont guidé le travail que nous présentons ici, c'est l'idée que la critique – dans laquelle nous inscrivons notre propre livre précédent – a trop négligé que les transferts de

³⁰ *Id.*

³¹ Michel Serres, « Le don de Dom Juan et la naissance de la comédie », *Critique*, n° 250, mars 1968.

³² Voir, entre autres, Jean-Marie Apostolides, « Molière and the sociology of exchange », *Critical Inquiry* 3-1988 ; Sarah Kofman et Jean-Yves Masson, *Don Juan ou le refus de la dette*, Paris, Galilée, 1991 ; Pierre Force, *Molière ou Le Prix des choses*, *op. cit.* ; Michel Prunier, « La notion de dette dans le *Dom Juan* de Molière », *Revue de la Société d'Histoire du Théâtre*, 3-1974 ; Henri Rey-Flaud, *L'Éloge du rien*, Paris, Le Seuil, 1996 ; Richard Sörman, *Savoir et économie dans l'œuvre de Molière*, *op. cit.*. Précisons que cette critique s'inspire largement de sociologues et d'anthropologues du XX^e siècle comme Marcel Mauss et Claude Lévi-Strauss, suivant lesquels la notion d'*échange* est indispensable pour décrire les principes de cohésion des sociétés humaines. Citons finalement l'ouvrage, riche et subtile, de Max Vernet, *Molière, côté jardin, côté cœur* (Paris, Nizet, 1991), où l'économique est décrit comme relevant essentiellement d'un problème de la *distribution* (voir p. 315-337).

valeurs ne forment qu'une partie limitée de ce que nous considérons d'ordinaire comme relevant du domaine économique dans son ensemble.

En fait, la définition la plus générale que l'on puisse donner d'une « économie », du moins tant que l'on reste dans la perspective d'une micro-économie de la volonté et de l'action de l'individu, est sans doute celle d'une *gestion* – consciente ou inconsciente, conséquente ou incohérente, rationnelle ou irrationnelle – des fins et des moyens de la volonté (et par là de l'action qui émane de la volonté)³³. Les auteurs de traités et de manuels de sciences économiques affirment parfois explicitement que l'objet fondamental de leur science, c'est l'action humaine en tant que choix de fins et de moyens. Dans l'article « Économique (science) » de l'*Encyclopædia Universalis*, Henri Guitton écrit : « L'acte économique apparaît [...] comme l'acte d'adaptation par excellence. De toute manière, avoir une attitude économique, c'est savoir choisir, et d'abord la fin à réaliser de préférence à une autre. Une fois celle-ci choisie, on doit décider du moyen le plus efficace parmi tous les moyens possibles. On parle du principe d'alternativité. Ainsi, lorsqu'il est possible de mettre les fins en ordre de préférence [...], lorsque les moyens de parvenir aux fins sont limités et susceptibles d'application alternative, lorsque enfin la durée de réalisation est aussi limitée, le comportement prend-il la forme d'un choix qui est l'acte économique par excellence³⁴ ». Ailleurs on affirme que la science économique est « a study of mankind in the ordinary business of life³⁵ », que c'est « the study of how people choose to use their scarce resources in order to satisfy their nearly unlimited economic wants³⁶ » ou « the science which studies human behaviour as a relation between ends and scarce means which have alternative

³³ Cette définition est donc la nôtre, mais elle cadre bien avec le sens premier du terme *économie* proposé par *Le Robert* : « Vx. Art de bien administrer une maison, de gérer les biens d'un particulier. » Dans *Le Robert historique*, il est précisé que le terme, venant du grec, « se rattache à une importante racine indoeuropéenne °nem-, °nom- composé de oikos "maison" et nomos "administration" » (*Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1994, « économie »).

³⁴ Henri Guitton, « Économique (science) », *Encyclopædia Universalis*, Paris, 1985, p. 607.

³⁵ Alfred Marshall, *Principles of Economics*, 8^e éd. Londres, 1922, p. 1.

³⁶ David E. O'Connor et Christopher C. Faille, *Basic Economic Principles : A Guide for Students*, Westport, Connecticut, Greenwood Press, 2000, p. 1.

uses³⁷ », et que l'économie est dans son fonds une question de « human evaluation and choice³⁸ ».

Sans doute l'échange mérite-t-il d'être compris comme un champ privilégié de cette gestion des affaires d'un individu, mais ce que la lecture de *L'Avare* nous a personnellement permis de comprendre, c'est que l'échange des valeurs suppose et nécessite une préalable *identification* des fins à poursuivre et des moyens à employer, identification consistant dans son fond dans une *évaluation* hiérarchisante des composants de la réalité pouvant faire fonction de fins et de moyens. Cette dimension fondamentale de la vie humaine où les deux sphères de l'action et de l'économie se révèlent si étroitement liées l'une à l'autre a peut-être trouvé sa description la plus éclairante dans le *Traité des valeurs* publié par le philosophe Jules Lavelle en 1951. Sur les premières pages de son livre, Lavelle écrit en soulignant ce qu'il semble avoir considéré comme un résumé de tout ce que par la suite il devait s'employer à approfondir : « On peut dire que le mot valeur s'applique *partout où nous avons affaire à une rupture de l'indifférence ou de l'égalité entre les choses, partout où l'une d'elles doit être mise avant une autre ou au-dessus d'une autre, partout où elle lui est jugée supérieure et mérite de lui être préférée*. C'est là une notion dont on pourra chercher le fondement, mais qui est l'objet d'une expérience commune et l'on peut dire que c'est cette expérience même que toute théorie des valeurs cherche à expliciter. Nous la retrouvons dans l'opposition naturelle que nous établissons entre *l'important et l'accessoire, le principal et le secondaire, le significatif et l'insignifiant, l'essentiel et l'accidentel, le justifié et l'injustifiable*³⁹ ».

La pratique de l'échange économique, si importante dans l'ensemble de l'œuvre de Molière, suppose en d'autres termes une pratique constante d'*évaluation*, c'est-à-dire une pratique d'attribution de valeur à tous les composants réels ou virtuels de la réalité que le sujet de l'action peut envisager comme des fins ou des moyens de sa volonté. S'engager dans l'échange pour obtenir ce que l'on désire, c'est avoir déjà identifié un objectif méritant d'être poursuivi ainsi qu'une stratégie d'action susceptible de conduire à une fin souhaitée. « La valeur, écrit Lavelle, ne réside jamais dans les

³⁷ Lionel Robbins, *Essay on the Nature and Significance of Economic Science*, Londres, McMillan & Co., 1945, p. 16.

³⁸ Kenneth E. Boulding, *Economic Analysis*, t. I : « Microeconomics », New York, Harper & Row, 1966 [1941], p. 3.

³⁹ Jules Lavelle, *Traité des valeurs*, t. I : « Théorie générale de la valeur », Paris, PUF, 1951, p. 3-4. Lavelle souligne.

choses, mais dans l'activité qui s'y applique, qui les transforme et qui les incorpore au développement de l'homme⁴⁰ ». « La valeur serait l'être considéré dans son rapport avec une activité qui s'en rend solidaire, qui s'intéresse à lui, collabore avec lui⁴¹ ». C'est-à-dire que toute préférence (commerciale, morale, spirituelle) est à comprendre comme le résultat d'une distinction entre ce qui mérite notre estime et ce qui ne le mérite pas, aussi bien que tout choix de ce qu'il y a « à faire », tout choix d'*affaire*, est le résultat d'une différenciation entre ce qui mérite d'être fait et ce qui ne le mérite pas. Et comment ne pas rappeler ici que La Rochefoucauld fait ressortir le rôle fondamental que joue dans la vie de tout être humain la faculté d'évaluation en déclarant : « La suprême habileté consiste à bien connaître le prix des choses⁴² » ?

Ce que *L'Avare* présente comme spécificité par rapport aux autres pièces de Molière est entre autres que cette œuvre problématise beaucoup plus ce domaine de l'identification des valeurs que celui de leur échange. Si Harpagon choisit de garder son argent plutôt que de payer le mariage de sa fille, par exemple, c'est tout simplement, dans cette perspective, parce que l'argent représente plus de valeur à ses yeux que le bonheur de ses enfants. La conception que se fait Harpagon de ce qu'il y a de véritablement rare et précieux dans le monde apparaît de toute évidence comme radicalement différente de celle des personnages secondaires de la pièce. À ce titre, le comportement dysfonctionnel dont le protagoniste fait preuve par rapport à l'échange se donne à comprendre comme le corollaire d'une *erreur d'évaluation*. Cette dimension économique de l'action, et partant aussi de la préférence et de la motivation, se laisse sans doute repérer dans toute action, réelle ou fictive, effectuée par un être humain, mais elle apparaît comme particulièrement mise en relief dans *L'Avare*. Que le protagoniste ne soit pas seul dans la pièce à fonctionner sur la base d'une évaluation économique des fins à poursuivre et des moyens à employer se manifeste lorsque Cléante explique à Mariane que la seule ambition qu'il connaisse dans la vie est de devenir son mari :

[...] je vous avoue, que je n'ai rien vu dans le monde d'aussi charmant que vous ; que je ne conçois rien d'égal au bonheur de vous plaire ; et que le titre

⁴⁰ *Ibid.*, p. 5.

⁴¹ *Ibid.*, p. 4.

⁴² La Rochefoucauld, *Maximes*, Paris, Flammarion, 1977, p. 67 (maxime 244 selon l'édition de 1678).

LE TEMPS FAIT TOUT A L'AFFAIRE

de votre Époux est une gloire, une félicité, que je préférerais aux destinées des plus grands Princes de la Terre. Oui, Madame, le bonheur de vous posséder est à mes regards la plus belle de toutes les fortunes ; c'est où j'attache toute mon ambition. Il n'y a rien que je ne sois capable de faire pour une conquête si précieuse, et les obstacles les plus puissants... (III, 7)

Autrement dit, l'action (« capable de faire », « les obstacles les plus puissants ») de Cléante est motivée par le désir dominant (« toute mon ambition ») d'obtenir ce qu'il considère comme l'objet le plus rare au monde (« la plus belle de toutes les fortunes », « une conquête si précieuse ») : la femme qu'il aime⁴³. Or, pour comprendre encore mieux les principes de cette importante économie de l'action que Molière fait fonctionner dans ses pièces – et que nous avons intérêt à comprendre si nous voulons « comprendre Molière » –, il faut également poser la question des *critères* en fonction desquels s'opère l'évaluation : qu'est-ce qui détermine ce qui va être considéré comme rare et précieux ?

Au-delà des différences de perspective qui peuvent orienter les considérations spécialisées, les théoriciens de l'économie et de l'action semblent d'accord pour dire que la valeur est une notion que nous attribuons à tout ce que nous croyons propre à contribuer à la réalisation de notre volonté. Un « bien économique », une « richesse », une « ressource » – qu'elle soit possédée ou seulement désirée –, est en dernier ressort quelque chose qui nous permettra, croyons-nous du moins, de satisfaire un besoin ou un désir. C'est un débat classique parmi les économistes de savoir si la valeur quantifiée d'une marchandise doit être comprise comme le résultat du travail qui l'a produit ou comme le résultat de la *valeur d'utilité* que le consommateur lui attribue. Pour un économiste comme Carl Menger (1840-1921), fondateur de l'école économique dite « marginaliste », une théorie de la valeur devait absolument mettre l'accent sur le fondement subjectif et psychologique de celle-ci. Partiellement inspiré de la théorie de l'action exposée par Aristote dans *L'Éthique à Nicomaque*, Menger critiqua des économistes classiques comme Adam Smith (1723-1790) et John Stuart Mill (1806-1873) pour qui la valeur était toujours liée à la production des

⁴³ Cette économie de l'action et de la volonté est perceptible également chez d'autres auteurs comiques, mais rarement de manière si directe. Philippe Quinault fait ici exception lorsqu'il fait dire à son personnage La Roque dans une pièce de 1654 : « Je suis trop amoureux pour pouvoir être avare : / J'adore, en Silvanire, un trésor assez rare ; / Elle n'a rien perdu qui me soit précieux, / Puisqu'il luy reste encor l'éclat de ses beaux yeux » (Philippe Quinault, *La Comédie sans comédie* (I, 5), dans Victor Fournel, *Les Contemporains de Molière*, op. cit., t. III, p. 83).

biens alors qu'elle devait, selon Menger, être comprise comme dépendante de l'utilité des biens en tant que choses reconnues comme aptes à la satisfaction de nos besoins⁴⁴. C'est dans l'esprit de cette orientation subjectiviste de la théorie de la valeur qu'Henri Guitton affirme que les richesses sont « des biens matériels d'abord, mais aussi des services nécessaires à l'existence, voire au bien-être (*welfare*). Déjà, on prend conscience qu'est richesse ce qui satisfait un besoin, cette fonction de satisfaction définissant l'utilité notion clef du langage économique⁴⁵. » Cette conception des richesses, des biens économiques, des valeurs, est également celle de Jules Lavelle quand il écrit : « Les valeurs économiques sont les moins contestées : elles semblent inscrites dans les choses elles-mêmes ou dans leur rapport le plus immédiat avec nous. Elles résident, du moins à l'origine, dans tout ce qui peut satisfaire les besoins du corps. On comprend par là comment la valeur économique exprime dans la nature elle-même une relation entre les ressources qu'elle nous offre et notre propre vie qui ne subsiste que par elles⁴⁶ ». Ajoutons qu'il ne peut guère être question ici uniquement de « besoins » proprement dits, mais en plus de tout désir d'accomplissement capable de provoquer une action : l'homme agit non seulement en fonction de ce qu'il doit obtenir, mais également en fonction de ce qu'il veut obtenir.

Cette conception de la valeur implique, on le voit, que celui qui a les moyens nécessaires pour se satisfaire est « riche », même s'il demande peu pour être content. Ce n'est pas toujours ainsi que nous envisageons la richesse, mais l'économie qui nous intéresse est celle de la volonté et de l'action individuelles, ce qui fait que la richesse entendue comme possession de ceux qui possèdent plus que les autres, même s'ils n'ont peut-être pas de quoi contenter leurs désirs, ne nous intéresse pas. Et comme l'objet principal de notre investigation est l'avarice telle qu'elle est représentée dans une œuvre littéraire, nous ferons remarquer que l'un des leitmotivs de toute la littérature moraliste sur l'avarice est de dire que ce n'est pas la quantité qui fait la richesse, mais l'harmonie entre désirs et moyens : celui qui sait jouir de ce que la fortune a voulu lui accorder a tout ce qu'il lui faut pour être content et ne manque de rien. C'est là un lieu commun du discours morali-

⁴⁴ Voir par exemple « On the origins of Money », Alabama, Ludwig von Mises Institute, [*Economic Journal*, 2-1892], 2009.

⁴⁵ Henri Guitton, « Économique (science) », *Encyclopædia Universalis*, op. cit., p. 607.

⁴⁶ Jules Lavelle, *Traité des valeurs*, op. cit., p. 14-15.

LE TEMPS FAIT TOUT A L'AFFAIRE

sant sur l'usage de l'argent que Molière n'a pas exploité dans sa pièce. Dans *L'Aululaire*, en revanche – pièce que Molière a donc partiellement imitée en écrivant *L'Avare* – lorsque le voisin d'Euclion, Mégadore, demande au protagoniste s'il va bien et que celui-ci répond : « Ma foi ! pas trop bien du côté de l'argent », Mégadore explique : « Ma foi ! si tu sais te contenter, tu en as assez pour être heureux⁴⁷ ». (II, 2)

Qu'il existe d'autres valeurs, ou d'autres richesses, dans le monde de Molière que celles que l'on dépose à la banque et que les personnages de l'auteur attachent de la valeur à tout ce qu'ils envisagent comme des moyens pouvant contribuer à la satisfaction de leurs désirs, c'est ce qui s'avère dans la scène célèbre de *L'Avare* où Harpagon et Valère se querellent au sujet d'un « trésor » que ce dernier aurait volé :

VALERE : Non, Monsieur, ce ne sont point vos richesses qui m'ont tenté, ce n'est pas cela qui m'a ébloui, et je proteste de ne prétendre rien à tous vos biens, pourvu que vous me laissiez celui que j'ai.

HARPAGON : Non ferai, de par tous les diables, je ne te le laisserai pas. Mais voyez quelle insolence de vouloir retenir le vol qu'il m'a fait !

VALERE : Appelez-vous cela un vol ?

HARPAGON : Si je l'appelle un vol ? Un trésor comme celui-là !

VALERE : C'est un trésor, il est vrai, et le plus précieux que vous ayez sans doute ; mais ce ne sera pas le perdre, que de me le laisser. Je vous le demande à genoux, ce trésor plein de charmes ; et pour bien faire, il faut que vous me l'accordiez. (V, 3)

Comme nous le savons, Harpagon parle dans cette scène de son argent, tandis que Valère parle de la femme qu'il aime. Il est vrai que c'est à l'argent d'Harpagon que Valère se réfère quand il dit que ce ne sont pas les « richesses » du premier qui l'ont tenté, mais le malentendu qui en suit sur les termes « bien », « trésor » et « précieux » atteste que les personnages de Molière peuvent employer des termes désignant des richesses justement pour

⁴⁷ *L'Aululaire* (1932), *op. cit.*, p. 159. En latin, Mégadore dit : « Pol si est animus aequus tibi, sat habes, qui bene uitam colas » (*id.*). La Bruyère écrit sur le même thème : « Un homme fort riche peut manger des entremets, faire peindre des lambris et ses alcôves, jouir d'un palais à la campagne et d'un autre à la ville, avoir un grand équipage, mettre un duc dans sa famille, et faire de son fils un grand seigneur : cela est juste et de son ressort ; mais il appartient peut-être à d'autres de vivre contents » (La Bruyère, *Les Caractères* (« Les biens de la fortune », 1), Paris, Garnier-Flammarion, 1965, p. 170).

nommer ce qu'ils ont choisi comme objets de leurs désirs et dont ils attendent quelque forme de jouissance ou satisfaction.

D'autres ont perçu avant nous que les actions, les interactions et les relations humaines sont décrites dans *L'Avare* dans des perspectives économiques, mais les conclusions qu'ils ont voulu en tirer ne sont pas identiques aux nôtres. Par exemple, signalant ce qu'il semble avoir perçu comme toute une série de rapports inattendus dans la pièce entre amour et argent, J. D. Hubert soutient que ces rapports sont aussi bien antithétiques qu'artificiels. Pour Hubert, l'amour est le domaine de la générosité, alors que l'économique est le domaine de l'avarice égocentrique. En conclusion d'une partie de son étude intitulée « Mammon and Eros », Hubert écrit : « Taking into account the various relationships which have been established between love and money, it would appear that the entire comedy consists in artificially forcing together two series of mutually exclusive concepts and attitudes, only to have them break apart with increasing violence until Harpagon's final banishment from the world of happiness⁴⁸ ». Dans une étude plus récente, Michael S. Koppisch affirme pareillement : « The discourse of love itself, usually free from such concerns, has been contaminated – directly and indirectly – by money⁴⁹ » ; et : « Verbs often associated with financial dealings – "gagner", "acquérir" – signal the impact of money and greed on human relations in Harpagon's family⁵⁰ ». Et pour sa part, M. J. McCarthy écrit : « Economic considerations are shown to dominate, constrain and deform the normal human relationships based on duty, generosity and, above all, love⁵¹ ».

À notre avis, il faut cependant éviter de faire une différence peut-être trop superficielle entre d'une part le domaine de l'interaction sociale et affective et d'autre part celui de l'économique au sens restreint du terme. Si l'on part d'une opposition trop simple entre intérêt cynique et désintéressement altruiste, on ne voit pas, semble-t-il, que la présence de termes économiques dans le discours amoureux des personnages de la pièce décèle la présence d'une dimension proprement économique – mais pas pour autant

⁴⁸ J. D. Hubert, « Theme and Structure in *L'Avare* », *PMLA*, vol. 75, 1-1960, p. 33. Cette étude fut par la suite intégrée dans J. D. Hubert, *Molière & the Comedy of Intellect*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1962.

⁴⁹ Michael S. Koppisch, « "Til Death Do Them Part" : Love, Greed, and Rivalry in Molière's *L'Avare* », *op. cit.*, p. 33.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 34-35.

⁵¹ M. J. McCarthy, *The Black Economy in Molière's L'Avare*, *op. cit.*, p. 2.

nécessairement cynique – de leurs actions et interactions. Action et économie demeurent étroitement liées l'une à l'autre, et c'est en analysant la nature de ce lien, et en analysant le rôle qu'il joue dans les pièces de Molière, que l'on se donne les moyens de saisir la véritable richesse sémantique du vocabulaire économique de l'auteur. Tout désir, toute ambition, toute action entreprise en vue d'une réalisation de la volonté connaît des aspects économiques, pas seulement pour les fourbes intéressés ou les avares égo-centriques.

3. L'argent et son usage

Mais l'argent alors ? Qu'est-ce que l'argent dans cette économie de la volonté et de l'action ? La réponse est simple : l'argent est un *instrument* de la volonté ; il est un *moyen efficace au service* de la volonté et de l'action. Rappelons que le conflit constitutif de l'intrigue de *L'Avare* porte dans une large mesure sur la fortune d'Harpagon : l'avare garde pour lui-même un argent dont les personnages secondaires voudraient tous tirer quelque forme de bénéfice. Le problème concret qui fait démarrer l'action générale de la pièce n'est pas qu'Harpagon possède de l'argent, mais que les autres n'en possèdent pas.

En effet, si les personnages secondaires que nous rencontrons dans la pièce, tous, paraît-il, parfaitement lucides et n'ayant aucune relation perverse à l'argent, considèrent qu'ils doivent absolument se procurer de l'argent, et s'ils s'efforcent par tous les moyens possibles d'y parvenir, c'est qu'ils voient dans l'argent un moyen particulièrement opérant pour réaliser leurs ambitions. Voyons ce qu'un économiste comme Henri Guitton écrit à propos de cette fonction fondamentale d'instrument ou de moyen remplie par l'argent : « Si l'on veut exprimer l'essence de ce qui constitue la monnaie [au sens général d'argent] – l'essence monétaire – nous mettrons en avant cette formule : la monnaie, c'est essentiellement un moyen, un instrument, – la monnaie est un "quid" – dont la finalité est de donner à celui qui le détient au sens économique, un pouvoir d'achat et au sens juridique, *un moyen de libération, un moyen de liquidation ou d'extinction des dettes*.⁵² ». Voilà pourquoi, dit Guitton indirectement, il existe une si forte tendance à associer l'argent à la liberté : « Lorsqu'on a en main ce bien à vocation universelle qui s'appelle la monnaie, on possède de la liquidité, de la disponibilité. On peut en faire

⁵² Henri Guitton, *La Monnaie*, Paris, Dalloz, 1974, p. 12. Guitton souligne.

n'importe quoi, n'importe où, n'importe comment. Personne ne viendra nous demander des comptes ; on dispose d'un certain pouvoir, qui est un pouvoir de liberté⁵³ ».

Dans *L'Avare*, c'est corrélativement le *manque* d'argent qui empêche Cléante, le fils du protagoniste, de mener ses affaires personnelles dans la direction qu'il souhaite. À l'instar d'autres jeunes premiers du monde de la comédie, Cléante est habité par une soif impérieuse de jouir de l'amour et de profiter de la vie, mais il doit malheureusement voir ses désirs entravés par la parcimonie maniaque d'un père légalement tout-puissant à son endroit. Aussi Cléante, passionnément amoureux et ayant vite besoin de moyens économiques pour financer ses amours, ne peut-il que constater, dans la deuxième scène de la pièce et en s'adressant à sa sœur, la profonde *impuissance* dans laquelle il se trouve devant les virtualités de la vie :

CLEANTE : [...] Figurez-vous, ma Sœur, quelle joie ce peut être, que de relever la fortune d'une Personne que l'on aime ; que de donner adroitement quelques petits secours aux modestes nécessités d'une vertueuse Famille ; et concevez quel déplaisir ce m'est de voir que par l'avarice d'un Père, je sois dans l'*impuissance* de goûter cette joie, et de faire éclater à cette Belle aucun témoignage de mon amour.

ELISE : Oui, je conçois assez, mon Frère, quel doit être votre chagrin.

CLEANTE : Ah ! ma Sœur, il est plus grand qu'on ne peut croire. Car enfin, peut-on rien voir de plus cruel, que cette rigoureuse épargne qu'on exerce sur nous ? que cette sécheresse étrange où l'on nous fait languir ? Et que nous servira d'avoir du bien, s'il ne nous vient que dans le temps que nous ne serons plus dans le bel âge d'en jouir ? Et si pour m'entretenir même, il faut que maintenant je m'engage de tous côtés ; si je suis réduit avec vous à chercher tous les jours le secours des Marchands, pour avoir moyen de porter des habits raisonnables ? Enfin j'ai voulu vous parler, pour m'aider à sonder mon Père sur les sentiments où je suis ; et si je l'y trouve contraire, j'ai résolu d'aller en d'autres lieux, avec cette aimable Personne, jouir de la fortune que le Ciel voudra nous offrir. Je fais chercher partout pour ce dessein, de l'argent à emprunter ; et si vos *affaires*, ma sœur, sont semblables aux miennes, et qu'il faille que notre Père s'oppose à nos désirs, nous le quitterons là tous deux, et nous affranchirons de cette *tyrannie* où nous tient depuis si longtemps son avarice insupportable⁵⁴. (I, 2)

⁵³ *Ibid.*, p. 70.

⁵⁴ Nous soulignons.

Tant que Cléante n'a pas accès aux ressources de son père, il lui est impossible de faire avancer ses « affaires⁵⁵ » : l'avarice d'Harpagon le tient, dit-il, dans une « tyrannie » dont il doit à tout prix s'affranchir, c'est-à-dire dans une *privation de liberté* causée par l'interdiction de profiter des ressources pourtant disponibles. La privation d'argent est concrètement pour Cléante une privation de puissance et de liberté : c'est un manque qui paralyse son agir et qui empêche la réalisation de sa volonté.

M. J. McCarthy fait judicieusement remarquer : « Had Harpagon been a megalomaniac collector of cats then there would not be the same basis for comedy. He collects, and is greedy for, a commodity which everyone else also wants or needs⁵⁶ ». McCarthy a raison : *L'Avare* est une pièce où tout le monde veut de l'argent. Valère cherche ses parents pour avoir accès à leur fortune (I, 1). Cléante contracte des dettes pour financer ses amours (I, 2). Mariane s'apprête à épouser un vieillard pour devenir son héritière (III, 4). L'entremetteuse Frosine se fait payer pour organiser un mariage désastreux (II, 4). Le commissaire appelé par Harpagon pour enquêter sur le vol de sa cassette exige qu'on lui paye pour le travail qu'il a fait (V, 6). Aussi le conflit entre Harpagon et ses enfants peut-il se résoudre à la fin de la comédie non seulement parce qu'Harpagon renonce à Mariane à condition qu'on lui rende son argent, mais en outre parce que Valère et Mariane retrouvent un père, Anselme, qui au contraire d'Harpagon donne à ses enfants tout ce qu'il leur faut pour être contents. Et comme il n'existe plus aucun motif dès lors pour convoiter l'argent d'Harpagon, celui-ci est tranquillement laissé en paix tout seul avec sa cassette.

Que l'argent ait un rôle décisif à jouer dans le monde de la comédie en tant que moyen d'action et de volonté est patent déjà dans *L'Aululaire* de Plaute. Dans cette pièce datant du tournant du III^e et du II^e siècle avant Jésus-Christ, un lare domestique, qui dans le prologue présente et dans une certaine mesure explique l'action de la pièce, informe les spectateurs qu'il a fait découvrir une marmite pleine d'or à son maître Euclion afin que celui-ci ait les moyens nécessaires pour marier sa fille. Dans la pièce de Plaute, c'est ce dieu domestique, le lare, qui invente et prépare l'action de la pièce dans son ensemble, même s'il n'y est concrètement présent que dans le pro-

⁵⁵ De même, lorsque maître Simon explique la situation financière du jeune homme (Cléante donc) à qui Harpagon veut prêter de l'argent à usure, il dit à ce dernier : « Oui, Monsieur, c'est un jeune Homme qui a besoin d'argent. Ses affaires le pressent d'en trouver » (II, 2).

⁵⁶ M. J. McCarthy, *The Black Economy in Molière's L'Avare*, op. cit., p. 11.

logue. Ce qu'il raconte aux spectateurs avant que le jeu commence, c'est que le grand-père du maître actuel lui avait jadis confié un trésor important (en l'enfouissant dans la maison) sans le raconter pourtant à son fils avant de mourir : « Au moment de sa mort – voyez son avarice ! – jamais il ne voulut révéler le secret à son fils, et il a préféré le laisser sans ressources plutôt que de lui indiquer l'emplacement du trésor⁵⁷ ». « *Inopemque* optavit potius eum relinquere⁵⁸ », écrit Plaute, c'est-à-dire que le vieil avare choisissant de ne pas faire savoir à son fils qu'il avait caché de l'argent dans la maison avait laissé ce dernier « sans ressources » : *in-opis*. Maintenant que la fille du maître actuel a fait preuve de ses qualités morales en rendant fidèlement les honneurs obligatoires au lare (« tous les jours [elle] m'apporte en offrande de l'encens, du vin, quelque chose ; elle me donne des rones⁵⁹ »), celui-ci a fait découvrir la marmite à son maître pour qu'il puisse marier sa fille à l'homme dont elle est tombée enceinte : « Par égard pour elle, j'ai fait découvrir le trésor par son père Euclion, pour qu'il puisse la marier plus facilement⁶⁰ ». C'est-à-dire que la présence de l'argent dans la pièce de Plaute s'explique, du moins dans cette perspective, par le fait très fondamental qu'il va rendre possible le mariage de la jeune fille. La possession de la marmite est autrement dit un *moyen* au service de l'action générale de la pièce et non pas une fin.

Dire que l'argent doit être considéré comme un moyen de l'action et non pas une *fin* donc, c'est faire cause commune avec une sagesse immémoriale du bon usage des richesses. Aristote écrit dans *L'Éthique à Nicomaque* : « La richesse n'est évidemment pas le bien que nous cherchons : c'est seulement une chose utile, un moyen en vue d'autre chose⁶¹ ». Ce que ce bon sens traditionnel enseignant de ne pas aimer les richesses pour elles-mêmes mais de les employer de manière mesurée pour maximiser leurs effets bienfaisants invite à penser est que l'économie des affaires purement monétaires doit toujours être comprise comme secondaire, et même comme auxiliaire, par rapport à une économie des affaires de la volonté en général. Et s'il est vrai que l'argent est un moyen en vue d'autre chose, c'est peut-être cette autre chose qui constitue le véritable enjeu de l'économie de l'argent. Ce n'est donc pas l'argent qui en dernier ressort fait l'objet des af-

⁵⁷ Plaute *L'Aululaire* (1932), *op. cit.*, p. 150.

⁵⁸ *Id.* Nous soulignons.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 151.

⁶⁰ *Id.*

⁶¹ Aristote, *Éthique à Nicomaque* (III, 3), *op. cit.*, p. 45.

fares des personnages de la comédie : l'argent est un instrument de ces affaires, ou même, comme le dit Mascarille dans *L'Étourdi*, un « agent » : « À vrai dire, l'argent / Serait dans notre affaire un sûr et fort agent ; / Mais ce ressort manquant, il faut user d'un autre⁶² ». (I, 4, 201-203)

Or, si nous apprenons en lisant Molière que l'argent est un moyen d'action permettant de faire aboutir plus facilement nos affaires et partant d'accomplir notre volonté, il ne s'ensuit pas que celui qui est peut-être le plus riche de tous les bourgeois de Paris que nous rencontrons dans le monde de Molière soit aussi le plus content. Il y a un accord général dans la critique moliériste pour dire que l'avare est une des figures les plus sombres et les plus pitoyables de l'œuvre dans son ensemble : Harpagon a tout ce qu'il faut, semble-t-il, pour jouir de la vie, et quand même il ne le fait pas.

À rassembler les diverses informations possibles à obtenir dans les écrits de théorie économique et monétaire, on voit que l'argent est généralement considéré remplir trois fonctions principales (au-delà de la fonction la plus fondamentale que nous avons voulu lui attribuer, du moins dans la perspective d'une micro-économie de l'action de l'individu, et qui est celle d'être un moyen d'action⁶³) : il est moyen d'échange, instrument de mesure et réserve de valeurs. Autrement dit, l'argent nous permet d'obtenir des biens et des services en échange de sa dépense, il fournit un étalon universellement reconnu pour l'appréciation de nos ressources quantifiables, et il se prête de façon particulièrement souple – comme le montre *L'Avare* – à la mise en réserve de nos ressources. La première fonction – moyen d'échange – apparaît comme la plus importante ici, car à quoi bon mesurer la valeur d'un objet en argent s'il n'est pas possible de céder ou d'acquérir cet objet au moyen d'argent ? Et pourquoi mettre en réserve ses ressources sous forme d'argent, si celui-ci n'avait pas cette puissance de se laisser si facilement transformer en biens et en services ? En fait, la plupart des économistes affirment que la valeur de l'argent doit en dernière analyse être comprise comme une *valeur d'échange* justement : un argent qui ne peut plus remplir sa

⁶² Pour d'autres passages illustrant la puissance d'action reconnue à l'argent chez Molière, voir par exemple *L'Étourdi*, II, 7, 705-706 ; *L'École des maris*, II, 1, 340-344 ; *L'École des femmes*, I, 4, 341-348 ; *Le Médecin malgré lui*, II, 5 ; III, sc. dernière ; *Monsieur de Pourceaugnac*, III, 5 ; *Les Amants magnifiques*, IV, 3 ; *Le Bourgeois gentilhomme*, I, 1. L'idée est perceptible également par exemple dans *Les Intrigues amoureuses* par Gabriel Gilbert de 1666 où il est dit : « Pour bien faire l'amour l'argent est nécessaire » (Gabriel Gilbert, *Les Intrigues amoureuses*, I, 1, dans Victor Fournel, *Les Contemporains de Molière, op. cit.*, t. II, p. 10).

⁶³ Précisons que cette fonction est essentiellement mentionnée, si elle est mentionnée, de manière indirecte par les spécialistes.

fonction de moyen d'échange n'a en principe aucune valeur. Le problème pour un personnage comme Harpagon devient ici que s'il est vrai que la valeur de l'argent réside en dernier ressort dans sa valeur d'échange, il s'ensuit un peu paradoxalement que l'argent n'a de valeur réelle qu'à condition d'être dépensé.

Dans un passage dont on dirait que c'est presque un commentaire de *L'Avare* de Molière, Henri Guitton écrit à propos de l'*utilité* de l'argent : « On apprécie le pain, le vin, au moment où on en est possesseur, pour le consommer. Au contraire, la monnaie, on ne la consomme pas. Elle ne procure aucune satisfaction directe – sauf pour l'avare qui la considère avec délices. En ce qui concerne la consommation propre, la monnaie n'a qu'une utilité indirecte et non pas directe. Cela veut dire que l'on prend conscience de l'utilité de la monnaie matérielle au moment où l'on en est dépossédé, au moment où la possession de ce bien cesse, tandis que pour les autres biens qui ne sont pas monnaie, on prend conscience de leur utilité au moment où on les acquiert, où on les consomme. C'est une caractéristique tout à fait remarquable. On voit que la monnaie entre dans la qualification de ces biens dont l'utilité ne s'apprécie qu'au moment où l'on en est dépossédé, parce que c'est une utilité indirecte qui conduit à d'autres utilités⁶⁴ ». Ce que Guitton explique est essentiellement que l'argent, à l'encontre de ce que pense Harpagon donc, est fait pour être dépensé et consommé : il est fait pour être transformé en biens et en services pouvant à leur tour satisfaire nos besoins et désirs. L'argent ne représente guère de valeur *en lui-même* en tant que moyen de jouissance et de satisfaction en raison de l'impossibilité qu'il y a à manger ou à faire l'amour avec son argent. Celui qui vit pour manger et pour jouir de la vie ne vit pas pour manger son argent, mais pour manger ce que son argent lui permet d'acheter⁶⁵. L'argent non consommée représente donc une valeur virtuelle, une valeur *indirecte*, attendant à être *actualisée, réalisée* par la dépense et la transformation en biens consommables.

C'est un fait important pour la compréhension de la pièce de Molière que l'avarice du protagoniste se manifeste essentiellement comme une horreur de la perte, et que la différence entre le protagoniste et les personnages secondaires quant à leur rapport à l'argent consiste largement dans l'*usage* qu'ils se proposent de faire de leur argent. Les dictionnaires font la diffé-

⁶⁴ Henri Guitton, *La Monnaie*, *op. cit.*, p. 35.

⁶⁵ Selon D. H. Robertson, « Man is always being surprised afresh by the discovery that he cannot eat money » (D. H. Robertson, *Money*, New York, Hartcourt Brace & Co., 1922, p. 10).

rence entre deux côtés de l'avarice : désir d'acquérir et désir de retenir. Harpagon est surtout habité par un désir de retenir : il est parcimonieux plutôt qu'avidé ou cupide. Certes, la soif de l'acquisition existe chez Harpagon, qui s'enrichit en prêtant à usure et qui demande que Mariane – vivant seule avec une mère démunie – apporte une dot à leur mariage ; mais son avarice se manifeste encore plus comme une horreur de la dépense. C'est la perte de la cassette qui anéantit Harpagon et non pas la perte de l'argent qu'il avait *espéré* gagner en prêtant de l'argent à un jeune homme de bonne famille (son propre fils) et en épousant Mariane.

Comme nous l'avons dit, le problème d'Harpagon devient ici que c'est par la dépense, et donc par la dépossession, que la valeur de l'argent se réalise dans les biens et services susceptibles de produire le bien-être que nous associons à la richesse. Voilà pourquoi l'avarice consécutive telle que la pratique l'avare a pour effet paradoxal de faire du plus riche le plus pauvre, et d'obliger les personnes qui dépendent de sa bienveillance à vivre dans le plus grand dénuement. La pauvreté des avares est un thème cher à la littérature moraliste. Boileau, par exemple, écrit : « Vingt ans j'ai veû ce Couple, uni d'un mesme vice, / A tous mes Habitants montrer que l'avarice / Peut faire dans les biens trouver la pauvreté, / Et réduire à pis que la mendicité⁶⁶ ». Et La Bruyère : « Il y a des gens qui sont mal logés, mal couchés, mal habillés et plus mal nourris ; qui essuient les rigueurs des saisons [...] ce sont les avares⁶⁷ ». Chez Molière, l'avare est un personnage qui mange exclusivement pour vivre, qui vit pour subsister et non pas pour jouir de tout ce que l'usage de ses richesses lui permettrait d'obtenir. L'idée est pourtant la même que chez Boileau et La Bruyère : il y a peu de différence entre celui qui a de l'argent et celui qui n'en a pas tant que celui qui en a ne transforme pas les valeurs virtuelles qu'il possède en valeurs réelles. Molière montre en d'autres termes dans sa pièce que si l'argent est un moyen de la volonté et de l'action, ce moyen doit être mis en service justement, il doit être activé, pour que les besoins et désirs qui concrétisent la volonté puissent éventuellement être satisfaits.

Quelqu'un se rappelle peut-être que telle est également la leçon livrée par La Fontaine dans la première des fables qu'il a écrites sur le sujet de l'avarice. Inclus déjà dans la première édition des *Fables* parue en 1668 (l'année de la création de *L'Avare* donc), *L'Avare qui a perdu son trésor* se

⁶⁶ Boileau, « Satire X », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (La Pléiade), 1966, p. 71.

⁶⁷ La Bruyère, *Les Caractères* (« De l'homme », 114), *op. cit.*, p. 287.

donne à certains égards à lire comme un résumé de la pièce de Molière, et l'introduction et la conclusion insistent sur le même message : c'est la dépense qui réalise la valeur :

L'usage seulement fait la possession.
Je demande à ces gens de qui la passion
Est d'entasser toujours, mettre somme sur somme,
Quel avantage ils ont que n'ait pas un autre homme⁶⁸. (v. 1-4)

La première phrase, « l'usage seulement fait la possession », se présente comme la morale de la fable. La Fontaine veut dire que la possession de biens matériels est strictement inutile à moins qu'elle ne se convertisse, à un moment ou à un autre, en consommation. Aristote disait pour sa part que « l'usage de l'argent apparaît consister dans la dépense et dans le don tandis que l'acquisition et la conservation intéressent de préférence la possession⁶⁹. » Aristote fait donc la différence entre possession et usage, alors que La Fontaine exprime la même pensée en disant que la véritable possession consiste dans l'usage. L'important est pourtant que tous les deux affirment que la valeur de l'argent ne se réalise que par l'« usage », c'est-à-dire par la dépense.

C'est du moins l'idée que La Fontaine explicite à la fin de sa fable. Après avoir fait le portrait d'un avare qui pleure un argent qu'il avait enfoui et que maintenant on lui a volé, La Fontaine raconte comment son Harpagon à lui est scandalisé par le commentaire d'un passant qui lui explique qu'il aurait dû cacher son argent chez lui pour s'en servir quand il en avait besoin. « Je n'y touchais jamais » (v. 34), dit l'avare, et le passant de remarquer :

- Dites-moi donc, de grâce,
Reprit l'autre, pourquoi vous vous affligez tant,
Puisque vous ne touchiez jamais à cet argent :
Mettez une pierre à la place,
Elle vous vaudra tout autant⁷⁰. (v. 34-38)

⁶⁸ La Fontaine, « L'avare qui a perdu son trésor », *Fables* (IV, 20), Paris, Garnier, 1962, p. 126.

⁶⁹ *L'Éthique à Nicomaque* (IV, 1), *op. cit.*, p. 171.

⁷⁰ La Fontaine, « L'avare qui a perdu son trésor », *op. cit.*, p. 127. Dans « L'enfouisseur et son compère », La Fontaine écrit de même : « Le bien [il s'agit de l'argent] n'est un bien qu'en tant que l'on peut s'en défaire » (*Fables, op. cit.* (X, 14), p. 280).

LE TEMPS FAIT TOUT A L'AFFAIRE

La valeur d'un trésor enfoui et destiné à être gardé, à rester à tout jamais en réserve, est la même que celle d'un morceau de pierre. Ni l'avare de Molière, ni celui de La Fontaine n'ont compris que la valeur de l'argent est une valeur d'échange, c'est-à-dire une valeur se concrétisant par la dépense et la dépossession.

Ouvrons ici une parenthèse pour signaler que les termes exprimant, sur un plan abstrait et général, tout ce qui est envisagé chez Molière comme des objectifs du désir et de l'action, peuvent être divisés en trois catégories principales. Premièrement, il y a les termes qui dénomment tout ce qui est envisagé comme valeurs et richesses. Cette première catégorie comprend par exemple les mots qui marquent la valeur que les personnages de l'auteur représentent ou veulent représenter sur différents marchés d'amour et de distinction : *mérite* (102 occurrences), *estime* (46) et *prix* (41). Elle comprend aussi un adjectif fréquent comme *cher* (126) ainsi que des termes désignant ce que les personnages espèrent trouver ou obtenir sous forme de *conquêtes* (27), *trésors* (15), *fortunes* (68) (parmi lesquelles il y a pourtant aussi les *mauvaises* fortunes ainsi que la « fortune » en tant que *distributeur* de biens) et *gains* (5). Finalement elle comprend des termes exprimant d'une façon plus neutre ce que les personnages peuvent posséder ou peuvent souhaiter posséder sous forme d'*objets* (92) et de *biens* (238). D'un point de vue lexical, c'est entre autres l'emploi fait par Molière de cette terminologie qui invite à parler d'une économie de l'action individuelle chez l'auteur⁷¹ : les personnages désirent acquérir, posséder et représenter des mérites, des estimations, des prix, des conquêtes, des trésors, des fortunes et des biens.

Or, pour parler de ce qu'il faut comprendre comme le véritable objectif de l'action dans la mesure où les valeurs relèvent peut-être plutôt des moyens que des véritables fins (puisque la valeur serait un concept attribué à tout ce qui peut *contribuer* à la réalisation de la volonté et non pas à la réalisation elle-même⁷²), cette première catégorie doit être complétée par une

⁷¹ Et dans la comédie en général probablement puisque beaucoup de ces termes sont en réalité encore plus fréquents dans les comédies de Corneille. La fréquence proportionnelle de *mérite* par exemple est chez Molière 0,27/1000 alors que c'est 0,49/1000 chez Corneille (dans les comédies) ; *prix* : 0,11/1000 (Molière), 0,30/1000 (com. Corneille) ; *cher* : 0,34/1000 (Molière), 0,54/1000 (com. Corneille).

⁷² Jules Lavelle écrit à ce sujet : « Le mot même de fin semble impliquer une activité qui viendrait pour ainsi dire se terminer et mourir en elle, au lieu que l'originalité de la valeur est d'exprimer, dans la fin elle-même, cet élan même qui la soulève et qui la dépasse, mais que la fin emprisonne et immobilise » (Jules Lavelle, *Traité des valeurs*, t. I : « Théorie générale de la valeur », *op. cit.*, p. 20-21).

deuxième – plus réduite quant au nombre de vocables – dont les termes désignent cette fois non les richesses ou les valeurs elles-mêmes, mais la satisfaction ou la délectation que l'on espère réaliser au moyen de leur acquisition. Il s'agit des substantifs *satisfaction* (10) et *contentement* (18), et de leurs variantes verbales bien sûr : *satisfaire* (69), *contenter* (67), mais aussi de *bonheur*⁷³ (93), et de l'adjectif *heureux* (136), ainsi que de *plaisir* (174) et de termes moins fréquents comme *félicité* (9), *béatitude* (2) et *jouissance* (2).

Nous aurons lieu de discuter l'importance du plaisir chez Molière, mais pour comprendre en quoi cette question de la fin de l'action est vraiment pertinente pour notre lecture de *L'Avare*, c'est le tout dernier terme que nous venons de signaler qui doit retenir notre intérêt pour le moment. Il est vrai que *jouissance* n'apparaît que deux fois dans les textes⁷⁴, mais le verbe *jouir* est plus fréquent : 43 occurrences (avec 7 pour l'impératif *jouissons*). Ce n'est toutefois pas la fréquence du mot qui importe ici, mais son contenu sémantique. Et ce que nous devons prendre en considération est le fait que les termes *jouir* et *jouissance* désignent non seulement un « plaisir que l'on goûte pleinement », mais encore l'*usufruit* et l'*usage* eux-mêmes de tout bien dont il est possible de tirer quelque profit. « La *jouissance* d'un bien », c'est le plaisir qu'on en tire, mais c'est aussi le droit d'en user ainsi que l'action elle-même d'en user. Nous avons vu précédemment que le fils de l'avare dit à sa sœur qu'il veut avoir accès à l'argent de son père pour en jouir justement⁷⁵, et il semble patent qu'une pièce comme *L'Avare* pose la question du bon usage des richesses en tant que « jouissance » de ces richesses. Ce que le

⁷³ Pour Aristote, c'est justement le bonheur qu'il faut comprendre comme le véritable « bien suprême » de la volonté et de l'action, c'est-à-dire comme le seul bien désiré pour lui-même : « L'honneur, le plaisir, l'intelligence ou toute vertu quelconque, sont des biens que nous choisissons assurément pour eux-mêmes (puisque, même si aucun avantage n'en découlait pour nous, nous les choisirions encore), mais nous les choisissons aussi en vue du bonheur, car c'est par leur intermédiaire que nous pensons devenir heureux. Par contre, le bonheur n'est jamais choisi en vue d'autre chose que de lui-même » (Aristote, *La Morale à Nicomaque*, op. cit. (I, 5), p. 55-56). De même Sénèque ouvre son livre sur le bonheur (*De vita beata*) en déclarant : « Vivre heureux, Gallion, mon frère, est le désir de tous, mais tous ne voient pas clairement ce qui fait le bonheur » (Sénèque, *Le Bonheur*, op. cit. (I), p. 225). L'idée du bonheur comme objet ultime de la volonté est également celle de saint Augustin quand il écrit dans son texte *De beata vita* que le bonheur, ou la vie heureuse, est le corollaire d'une « parfaite satiété de l'âme » (Augustin, *Du Bonheur*, *Œuvres de Saint Augustin*, 1^{re} série : *Opuscules*, IV : *Dialogues philosophiques*, 1: Problèmes fondamentaux, Paris Desclée, de Brouwer et Cie, 1958, p. 285).

⁷⁴ Dans *L'Étourdi* (IV, 3, 1476) et dans *Les Précieuses ridicules* (sc. IX). Nous nous référerons plus loin au passage de *L'Étourdi*.

⁷⁵ « Que nous servira d'avoir du bien, s'il ne nous vient que dans le temps que nous ne serons plus dans le bel âge d'en jouir ? » (I, 2)

LE TEMPS FAIT TOUT A L'AFFAIRE

très riche sémantisme du terme *jouissance* invite à penser à ce propos – et c'est important pour la lecture de *L'Avare* –, c'est qu'il n'y a pas d'usage et donc de jouissance possibles sans consommation et destruction, c'est-à-dire que toute consommation est en même temps une destruction paradoxale de ce qui fait l'objet de la jouissance.

Restons encore un peu dans *Le Médecin malgré lui* que nous venons de citer à propos du contentement et du plaisir pour y lire une petite chanson que Sganarelle, le protagoniste, se met à chanter lorsqu'il entre en scène pour la première fois. Ayant peu envie de travailler – il est fagoteur –, Sganarelle boit une gorgée de vin et adresse en chantant les vers suivants à sa bouteille :

*Qu'ils sont doux,
Bouteille jolie,
Qu'ils sont doux
Vos petits glouglous !
Mais mon Sort ferait bien des Jaloux,
Si vous étiez toujours remplie.
Ah ! Bouteille ma mie,
Pourquoi vous videz-vous ? (I, 5)*

Il serait merveilleux, se dit Sganarelle, de pouvoir jouir du contenu d'une bouteille de vin sans pour autant être obligé de l'épuiser. Le sujet en apparence si banal de cette chanson est au fond celui d'un « paradoxe de la jouissance », selon lequel toute jouissance produite par la consommation a pour condition tout d'abord la privation, ou parfois peut-être seulement l'altération, de ce qui fait l'objet de la jouissance, mais en plus, dirait-on puisque Sganarelle exprime une plainte, l'acceptation de la part du consommateur de la destruction impliquée dans son acte. Nous avons dit que la valeur virtuelle contenue dans l'argent ne se réalise que par la dépense. Au fond, nous avons toujours affaire au même problème : les moyens de jouissance doivent être consommés, utilisés, usés, afin que la valeur qu'ils représentent pour le sujet qui désire la satisfaction puisse se réaliser. C'est-à-dire que si l'on vit pour manger, si l'on vit pour jouir de la consommation, on est en même temps obligé de vivre pour détruire, pour anéantir, pour *se déposséder* de ses ressources, puisque c'est essentiellement par leur destruction que les ressources peuvent produire la satisfaction.

On peut trouver de quoi nourrir cette pensée dans des écrits bien postérieurs au théâtre de Molière. Par exemple, dans son *Introduction à la lecture de*

Hegel, Alexandre Kojève, voulant mettre en évidence que l'être humain est un être de désir et d'action et non pas un être de substance identique à lui-même, écrit au sujet de ce qu'il envisage comme un effet véritablement destructeur de l'action humaine : « À l'encontre de la connaissance qui maintient l'homme dans une quiétude passive, le Désir le rend inquiet et le pousse à l'action. Étant née du désir, l'action tend à le satisfaire, et elle ne peut le faire que par la "négation", la destruction ou tout au moins la transformation de l'objet désiré : pour satisfaire la faim par exemple, il faut détruire ou en tout cas transformer la nourriture. Ainsi, toute action est "négatrice". Loin de laisser le donné tel qu'il est, l'action le détruit ; sinon dans son être, du moins dans sa forme donnée⁷⁶ ». À la lumière de ce que nous avons dit sur *L'Avare*, ces propos de Kojève se donnent à lire comme une explication de texte⁷⁷ du passage du *Médecin malgré lui* où Sganarelle chante qu'il voudrait bien pouvoir en même temps consommer et garder le contenu de sa bouteille. Affirmant que la jouissance consummative passe d'ordinaire par la destruction de ce qui fait son objet et moyen, Kojève explique qu'agir pour se donner la possibilité de jouir, c'est en même temps agir pour transformer, pour détruire, pour anéantir. Il ne faut certes pas oublier que la destruction de nos biens se fait à des rythmes différents : on ne consomme pas une voiture ou une maison comme on mange un dîner ou boit une bouteille de vin. Il n'en est pas moins que tout *usage* implique un processus d'*usure*, qu'*user* d'un objet c'est en même temps dans une certaine mesure l'*user*, tout comme *consommer* est en même temps *consumer*.

La Fontaine disait que l'*usage* fait la possession, c'est donc dire implicitement que la *destruction* fait la possession. Nous avons déjà suggéré qu'il faut peut-être corriger La Fontaine en précisant que l'*usage* ne fait certes pas la possession, mais qu'il fait la *jouissance* ; et que la possession *prépare*, sans pour autant la réaliser, la jouissance. Cela n'empêche pas, et en cela il faut donner raison à La Fontaine, que le paradoxe de la jouissance est en même temps un paradoxe de la possession en tant que telle du fait que la possession peut être comprise comme un *moyen de la dépossession*, et que l'acquisition peut être dit avoir pour fonction de préparer la destruction. Faire tout ce qu'il y a « à faire » pour que la volonté puisse se réaliser, c'est non seulement produire, accumuler et préparer les moyens de la jouissance,

⁷⁶ Alexandre Kojève, *Introduction à la lecture de Hegel*, Paris, Gallimard, 1947, p. 11-12.

⁷⁷ Entendue comme mise en rapport du texte particulier à une régularité d'application générale.

mais encore « dé-faire », détruire ces moyens pour qu'ils puissent accomplir leur fonction.

Récapitulons ce qu'il y avait d'important dans cette discussion sur l'argent et son usage. Pour comprendre certains aspects importants de *L'Avare* de Molière, il faut savoir que l'argent est mis en jeu dans le monde de la comédie non seulement en tant que facteur de corruption, mais encore en tant que moyen de la volonté et de l'action. Ce que Molière met en évidence dans sa pièce est entre autres que l'argent ne peut remplir cette fonction de moyen d'action qu'à condition d'être employé par la dépense. Mais le problème posé par la dépense de l'argent est aussi celui de la jouissance, de l'usage et de l'usure de *tout* objet destiné à être employé ou consommé. Il est ici motivé de faire état d'un « paradoxe de la jouissance » selon lequel la jouissance consummative ne se réalise qu'au prix de la destruction des moyens – et non seulement financiers donc – permettant de la produire. Dans cette perspective, la possession n'est qu'un stade préparatoire de la dépossession, et le problème est quelque part que tout être humain s'efforçant de faire aboutir le calcul des fins et des moyens doit agir non seulement en vue d'une possession future de richesses utiles, mais encore en vue de leur dépossession.

On aura compris que l'action générale de l'avare apparaît comme largement motivée par une volonté de résistance à ces principes. Harpagon veut gagner de l'argent, mais il ne veut pas le dépenser. Il veut posséder de l'argent, mais il ne veut pas s'en déposséder. Il veut détenir la puissance d'action, la valeur virtuelle, contenue dans l'argent, mais il ne veut pas réaliser cette puissance et cette valeur au moyen de la dépense destructrice. Harpagon ne se défait de rien au-delà d'un minimum nécessaire à sa subsistance : il mange uniquement pour survivre et ne vit jamais pour consommer ce qu'il possède.

4. Économie et finitude

Ne croyons pas pour autant que le pourquoi de l'avarice soit à chercher uniquement dans une volonté de résistance à la dépense et que le problème essentiel d'Harpagon soit qu'il s'interdit de jouir de la vie du fait qu'il s'interdit de se déposséder de ce qui n'est qu'un moyen du bonheur et non pas le bonheur lui-même. En effet, pour saisir d'une manière plus complète les vraies motivations du protagoniste de *L'Avare*, il faut également prendre

en compte que sa relation à l'argent est en même temps une relation au *temps* et à l'*avenir*.

Dans un des textes fondateurs des sciences économiques modernes, *The General Theory of Employment, Interest and Money*, John Maynard Keynes écrivait en mettant lui-même ses paroles en italiques pour souligner leur importance : « *The importance of money essentially flows from its being a link between present and future*⁷⁸ » : l'importance de l'argent provient essentiellement d'être un lien entre le présent et l'avenir. Si cela est vrai, c'est bien, dirons-nous dans notre perspective, parce que l'argent est l'un des instruments les plus importants d'une action portant justement sur l'avenir de l'individu. L'action est elle aussi un lien entre le présent et l'avenir dans la mesure où elle est par définition motivée par des objectifs posés dans une réalité non encore actualisée. Pour ce qui est de l'argent, il est facile de voir, en fait, que deux stratégies économiques diamétralement opposées comme la prodigalité et l'épargne dénoncent deux manières non moins opposées de valoriser le présent par rapport à l'avenir.

La plupart des théoriciens modernes de l'épargne se réfèrent à un moment ou autre à Keynes et au passage du *General Theory* justement où l'auteur affirme qu'il existe huit motifs différents pour lesquels un individu peut choisir d'économiser ses ressources. Selon Keynes, l'homme individuel épargne pour 1) accumuler une réserve permettant d'agir en cas d'imprévu 2) se préparer pour des besoins futurs mais *prévus* de financement (vieillesse, études des enfants) 3) bénéficier d'un taux d'intérêt permettant des consommations futures plus importantes que celles possibles de se permettre actuellement 4) jouir d'une augmentation graduelle de la dépense qui satisfait un instinct commun de regarder en avant dans la vie plutôt qu'en arrière même si la capacité de jouissance diminue avec le temps 5) jouir d'un sentiment d'indépendance et de pouvoir d'action (« power to do things »), sans avoir une idée claire de ce qu'on veut en faire 6) garantir une « masse de manœuvre⁷⁹ » permettant de réaliser des projets de spéculation ou de financement 7) léguer une fortune 8) satisfaire une pure avarice (« pure miserliness ») caractérisée par des inhibitions irrationnelles mais obstinées contre les actes de dépense en tant que tels. Keynes

⁷⁸ John Maynard Keynes, *The General Theory of Employment, Interest and Money*, dans *The Collected Writings of John Maynard Keynes*, t. VII, Londres et Basingstoke, The Macmillan Press LTD, 1973 [1936], p. 293.

⁷⁹ En français dans le texte original.

appelle ces huit motifs les motifs de Précaution, Prévoyance, Calcul, Amélioration, Indépendance, Esprit entreprenant, Fierté et Avarice⁸⁰. La conclusion, peut-être évidente mais quand-même importante, que nous tirerons de cet inventaire est que les différentes raisons pour lesquelles un individu peut choisir de mettre en réserve ses ressources au lieu de les consommer impliquent toutes – à une exception près peut-être – une même intention fondamentale : concéder à soi-même ou à quelqu'un d'autre un pouvoir *futur* d'action et de jouissance.

Les économistes en général approfondissent peu, semble-t-il, cette question de la relation entre l'argent et le temps (même si elle est mentionnée⁸¹). Henri Guitton – qui ne cesse de nous accompagner dans nos raisonnements – représente à cet égard une exception lorsqu'il fait état des trois fonctions de l'argent signalées plus haut et qu'il avance que les deux premières (moyen d'échange et étalon de valeurs) sont des « fonctions dans l'espace⁸² » alors que la troisième (réserve de valeurs) est une « fonction dans le temps⁸³ ». Selon Guitton, cette fonction dans le temps est en réalité double. L'argent nous permet d'abord de conserver le *passé* : « On ne vit pas seulement à l'instant, on vit dans la durée, dans la continuité. Or, dans la continuité, il y a des surplus, des restes qu'on ne va pas détruire, qu'on va conserver. Cet élément que nous appelons la monnaie aura comme fonction de récapituler, de conserver, d'incarner les valeurs anciennes non consommées, et nous sentons bien là que cette fonction correspond à un besoin éternel⁸⁴ ». Mais cette conservation des valeurs du passé est en même temps une anticipation de l'*avenir* : « Il faut pouvoir réaliser dès aujourd'hui des valeurs qui ne seront créées que demain. Lorsqu'un entrepreneur va construire une usine, c'est bien pour améliorer les rendements futurs ; mais

⁸⁰ Voir J.M. Keynes, *The General Theory of Employment, Interest and Money*, *op. cit.*, p. 107-108. Précisons que cette liste ne couvre que les raisons *logiques* de l'épargne possibles à discerner pour un économiste. Des enquêtes menées par des spécialistes en *psychologie économique* nous apprennent que les raisons concrètes peuvent varier en fonction de facteurs historiques, sociaux et psychologiques. Dans des enquêtes menées au XX^e siècle aux Etats-Unis, par exemple, ce sont surtout les deux premiers motifs nommés par Keynes qui ont incité des individus à épargner tandis que d'autres enquêtes menées ailleurs ont pu produire des résultats différents (voir Adrian Furnham et Michael Argyle, *The Psychology of Money*, Londres et New York, Routledge, 1998, p. 105-113).

⁸¹ « The process for making decisions regarding your future is similar to the process for making reasonable economic decisions » (David E. O'Connor et Christopher C. Faille, *Basic Economic Principles : A Guide for Students*, *op. cit.*, p. 3).

⁸² Henri Guitton, *La Monnaie*, *op. cit.*, p. 15.

⁸³ *Ibid.*, p. 17.

⁸⁴ *Id.*

aujourd'hui on ne dispose pas encore des valeurs futures. Cependant, on aurait besoin d'en disposer, car on ne commence pas avec rien. On utilisera sans doute les surplus du passé⁸⁵ ». Guitton conclut en affirmant : « Nous avons besoin de continuité, pour assurer l'harmonie et la progression de notre existence. S'il n'y avait pas cet élément qui s'appelle la monnaie, nous serions sujets à de perpétuelles ruptures, à de perpétuelles discontinuités. La monnaie permet de retrouver de la continuité dans la durée par les deux fonctions qui viennent d'être exposées⁸⁶ ».

L'on peut très bien comprendre cette continuité dont parle Guitton comme la continuité indispensable à une gestion efficace par un individu – si nous restons au niveau micro-économique de l'individu – des moyens et des fins de son action. Nuançons ainsi ce que nous avons dit précédemment au sujet de la fonction de l'argent en ajoutant que l'argent est certes un moyen d'action et de jouissance, mais qu'il peut aussi être un moyen de *suspension* de l'action et de la jouissance du fait qu'il permet la conservation d'un pouvoir d'action jugé plus utile à déployer ultérieurement. L'épargne permet à l'homme d'anticiper l'avenir par le fait de *retarder* la consommation et de *suspendre* la jouissance, ce qui nous oblige à reconnaître, en tant que lecteurs de *L'Avare*, que la vie ne se présente certes pas à tout instant comme une opposition absolue entre consommation et conservation : l'homme a la capacité de *différer* la jouissance et pas seulement de la réaliser immédiatement ou de se la refuser à tout jamais.

Aussi faut-il noter que lorsque Cléante dit à son père qu'il a payé ses nouveaux vêtements avec un argent qu'il a gagné en jouant, Harpagon explique sagement, paraît-il, à son fils que celui-ci ne devrait pas dépenser tout de suite ce qu'il gagne, mais le mettre « à honnête intérêt [...] afin de le *trouver un jour*⁸⁷ » (I, 4). C'est ce que Keynes appelait le motif du calcul : on met en réserve une partie de ses ressources afin de bénéficier d'un taux d'intérêt. Et quoi de plus rationnel, en fait, si on a eu la chance de mettre la main sur une somme d'argent que de disposer au moins d'une partie de cette somme de manière qu'elle se multiplie ? Il y aurait donc lieu ici de se demander si Harpagon n'est pas lui aussi engagé dans un projet rationnel d'accroissement de ses moyens même s'il tend sans doute à exagérer les

⁸⁵ *Ibid.*, p. 18.

⁸⁶ *Id.*

⁸⁷ Nous soulignons.

privations qu'il s'impose : Harpagon n'a-t-il pas raison de ne pas manger tout son bien et d'être plus prévoyant que ses enfants impatients ?

Si, bien sûr. La vie consiste largement à chercher un équilibre entre dispersion et mise en réserve, et l'économisation de nos ressources monétaires est l'un des instruments les plus efficaces pour gérer de manière rationnelle l'économie de notre agir. Or, le problème avec Harpagon – et c'est l'un des points les plus déterminants de tout notre raisonnement –, c'est qu'il n'y a rien dans le texte qui invite à penser que ce « jour » dont il parle – où il retrouverait son argent pour en profiter et où il se mettrait finalement à vivre pour manger au lieu de manger pour vivre – va jamais se présenter. L'épargne d'Harpagon ne peut pas être comprise comme une rationalisation de la jouissance du fait que la manière dont le personnage fonctionne par rapport à l'argent trahit qu'il s'est en réalité engagé dans un projet d'ajournement *infini* de la consommation.

Il importe en d'autres termes de faire la différence, quand on lit *L'Avare*, entre d'un côté l'économisation rationnelle, souvent indispensable à un accroissement souhaitable de notre puissance d'action, et de l'autre l'*avarice conséquente*, consistant à renvoyer indéfiniment dans un avenir indéterminé (« le retrouver un jour ») le moment de l'usage. C'est cette différence qu'établit Keynes en distinguant « l'avarice pure » des raisons de l'épargne pouvant toutes en principe être rationnellement justifiées. Pour comprendre les vrais motifs de l'action de l'avare, il faut donc penser que ce jour dont parle le personnage n'est qu'un lendemain fantasmagorique infiniment projeté en avant.

Et c'est ici que se manifeste avec le plus d'évidence l'impasse dans laquelle Harpagon s'est engagé en choisissant de manger pour vivre au lieu de vivre pour manger. La stratégie d'action adoptée par l'avare se heurte en effet à un obstacle dont le personnage ne veut tout visiblement rien savoir : la finitude de la vie. Il faut garder son argent, dit Harpagon, et le mettre à honnête intérêt afin de le retrouver un jour, mais il ne semble pas avoir compris que l'un de tous ces innombrables⁸⁸ jours qui scandent notre existence sera inexorablement le tout dernier, et que nous arriverons tous un jour à un point de l'existence où l'économisation de nos ressources en vue d'une jouissance future *n'aura plus de sens* (à moins que l'on n'épargne pour quelqu'un d'autre bien sûr, nous en reparlerons). « L'homme porte en soi

⁸⁸ En réalité pas du tout innombrables. Une personne qui meurt à l'âge de 80 ans aura vu le soleil se lever environ 29220 fois.

un besoin d'infini, et il bute constamment sur le fini de la création », écrit Henri Guitton. C'est-à-dire que l'homme en tant qu'être d'action et agent économique peut certes tout désirer, tout vouloir, mais il n'en demeure pas moins qu'il dispose d'un temps limité – et non seulement de ressources matérielles limitées – pour réaliser sa volonté, et qu'il ne lui est pas possible de parcourir l'ensemble de sa vie à seulement *accumuler* des ressources si jamais il veut jouir de quelque consommation. Si Keynes avait raison de dire que l'argent tire son importance du lien qu'il permet d'établir entre le présent et l'avenir, la conclusion s'impose que l'argent n'a plus d'importance, plus de sens, plus de fonction à remplir, à partir du moment où un avenir n'est plus envisageable.

Le dysfonctionnement économique d'Harpagon se donne sous ce jour à comprendre comme le corollaire d'une incapacité chez le personnage à ajuster ses visées à cette condition fatale et inéluctable de l'existence humaine que constitue la *rareté du temps disponible*. Si l'on veut, c'est un problème d'ordre existentiel : comment employer notre liberté étant donné que nous ne sommes pas des êtres éternels ? Formulé en termes économiques, le problème prend la forme d'une interrogation sur le choix de fins et de moyens en tant qu'adaptation obligée à certaines limites imposées par la réalité. Henri Guitton écrit à ce sujet dans un passage que nous avons déjà cité mais qui mérite d'être relu : « Avoir une attitude économique, c'est savoir choisir, et d'abord la fin à réaliser de préférence à une autre. Une fois celle-ci choisie, on doit décider du moyen le plus efficace parmi tous les moyens possibles. On parle du principe d'alternativité. Ainsi, lorsqu'il est possible de mettre les fins en ordre de préférence [...], lorsque les moyens de parvenir aux fins sont limités et susceptibles d'application alternative, lorsque enfin la durée de la réalisation est aussi limitée, le comportement prend-il la forme d'un choix qui est l'acte économique par excellence⁸⁹ ». La gestion de l'économie de la volonté prend donc concrètement la forme d'une série de choix entre des possibilités différentes mais aucunement illimitées. L'homme rationnel règle ses désirs sur les possibilités de remplissement qui lui sont offertes, ce qui veut dire que tout individu doit comprendre ce qui est possible dans la vie, mais aussi ce qui n'est pas possible. Et c'est ici que la reconnaissance par l'individu de la rareté du temps disponible apparaît comme une condition indispensable à une gestion réussie du

⁸⁹ *Id.*

désir. C'est-à-dire que la durée de la vie, ou la « continuité » comme le disait Henri Guitton, nous invite bien sûr à rationaliser l'usage de nos ressources et parfois à mettre en réserve ce que nous ne sommes pas contraints de consommer tout de suite, mais c'est aussi un fait que la *finitude* de cette durée, la réalité de la mort tout simplement, nous incite à réaliser la jouissance avant qu'il ne soit trop tard pour le faire. Celui qui choisit de vivre pour manger, de vivre pour consommer, pour jouir de la vie et de la consommation, le fait donc parce qu'il a peut-être compris qu'il est fondamentalement inutile, à la longue, de manger pour (sur)vivre.

Ainsi se pose la question de savoir si l'avarice n'est pas chez Molière en dernier ressort le corollaire d'un oubli, ou d'un déni, de la mort : est-ce que Harpagon a caché son argent pour ne pas mourir ? Rappelons que Molière n'est pas seul à avoir vu un lien entre avarice et négligence de la mort, car il existe une tradition chrétienne remontant au Nouveau Testament selon laquelle l'amour pour les richesses de la terre est incompatible avec le triomphe du croyant sur la finitude de la vie. Il faut néanmoins se demander si l'avarice de la tradition chrétienne est vraiment la même que celle décrite par Molière.

En effet, chez les auteurs religieux, l'avarice est certes envisagée comme un amour excessif pour l'argent, mais aussi comme un amour excessif pour tout ce que l'argent permet d'acheter. Sur la base de toute une série de condamnations de l'attachement aux richesses matérielles et terrestres prononcées dans les Évangiles et les Épîtres de saint Paul⁹⁰, les Pères de l'Église ont voulu préciser une doctrine chrétienne de l'avarice d'après laquelle les richesses ne sont pas mauvaises en elles-mêmes mais présentent un danger mortel du moment qu'elles sont désirées avec excès. Le problème est en effet que le désir excessif pour les richesses de la terre a pour conséquence une négligence des vertus chrétiennes et un oubli du soin du salut spirituel : « Ce qui est condamnable, ce sont l'attachement de cœur aux biens de la terre, l'avidité dans la recherche de ces biens (*cupidité*), l'opiniâtreté dans leur possession. Ces trois éléments constituent l'*avarice*⁹¹ ».

C'est un fait que l'avarice fut considérée, dans la France dévote du XVII^e siècle, comme un obstacle redoutable au salut spirituel. Bossuet pro-

⁹⁰ Voir Matth VI, 24 ; XIX, 23-24 ; Marc X, 25 ; Luc VI, 24 ; XII, 13-21 ; XVI, 13, 19-26 ; Rom I, 29 ; Cor V, 10 ; Colos III, 5 ; I Tim VI, 9-10, 17-19 ; Hébr XIII, 5 ; Jac V, 1-6.

⁹¹ René Brouillard, « Avarice », *Catholicisme, hier, aujourd'hui, demain* (Encyclopédie dirigée par G. Jacquemart), Paris, Letouzey et Ané, t. I, 1948, p. 1108.

nonce, en 1662, un *Sermon du mauvais riche*, où il explique à ses auditeurs que l'homme de bon sens est celui qui méprise les richesses de la terre et qui n'aspire qu'à la vie éternelle. C'est l'obtention de notre salut qui devrait constituer, selon Bossuet, la « grande affaire » de la vie humaine. S'adressant directement à un homme du monde ayant découvert qu'il n'a plus de quoi gagner dans ce monde puisqu'il va bientôt mourir, Bossuet s'écrie : « Que faites-vous cependant, grand homme d'affaires, homme qui êtes de tous les secrets, et sans lequel cette grande comédie du monde manquerait d'un personnage nécessaire ; que faites-vous pour la grande affaire, pour l'affaire de l'éternité ? C'est à l'affaire de l'éternité que doivent céder tous les emplois ; c'est à l'affaire de l'éternité que doivent servir tous les temps. Dites-moi, en quel état est donc cette affaire ? – Ha ! pensons-y, direz-vous. – Vous êtes donc averti que vous êtes malade dangereusement, puisque vous songez finalement à votre salut. Mais, hélas ! que le temps est court pour démêler une affaire si enveloppée que celle de vos comptes et de votre vie⁹² ! » Autrement dit, l'engagement dans la vie terrestre, l'attachement aux affaires et aux plaisirs de ce monde, aux satisfactions susceptibles d'y être obtenues, nous font oublier, selon Bossuet, que nous sommes tous mortels et que les richesses matérielles sont aussi éphémères que la vie elle-même. L'avarice telle que la conçoivent les moralistes chrétiens est donc bel et bien le corollaire d'un oubli de la mort, car c'est par le fait d'exclure la propre finitude de ses « comptes », comme Bossuet le dit, que la vie devient une affaire manquée.

Il est évident, cependant, qu'il y a quelque chose dans cette mise en parallèle entre l'avare de Molière et le mauvais riche de Bossuet qui dérange. Car même si l'on peut dire qu'Harpagon est amoureux de son argent et qu'il semble avoir oublié que cet argent lui sera bientôt complètement inutile, nous savons que la vie de notre héros est très différente de celle de l'homme du monde jouissant des richesses de la terre. Nous pouvons ici nous rapporter à l'ouvrage encyclopédique *Catholicisme, hier, aujourd'hui, demain*, que nous venons de citer, où René Brouillard fait explicitement la différence entre deux formes d'avarice justement. La première est celle dont s'occupe la tradition chrétienne, et qu'il faut comprendre comme un amour excessif pour les richesses matérielles en général. La deuxième forme d'avarice, affirme-t-on, est celle à laquelle se réfère habituellement le lan-

⁹² Bossuet, « Sermon du mauvais riche » (5 mars, 1662), *Œuvres oratoires*, Paris, Desclée de Brouwe et Cie, 1927, t. IV, p. 206. *Affaire* apparaît 17 fois dans ce texte de 21 pages.

gage (français) courant, et cette fois le terme connaît un sens plus restreint désignant « bien un amour excessif, une recherche déraisonnable des richesses, mais l'un et l'autre marqués de ce caractère que les richesses sont aimées et avidement poursuivies *pour elles-mêmes*. Ainsi la notion courante d'avarice met, chez nous, l'accent sur le troisième élément que lui reconnaît la doctrine chrétienne, à savoir *l'obstination passionnée à garder ce qu'on sède*⁹³ ». Quelques lignes plus loin, Brouillard écrit en plus : « C'est dans ce sens restreint que notre littérature a entendu l'avarice quand elle l'a étudiée et décrite. Ainsi nos moralistes, par ex. La Bruyère (ch. *De l'homme*, n. 113 et 114). Ainsi le théâtre et le roman, dans les deux œuvres les plus célèbres sur ce sujet que nous possédions : *l'Avare* de Molière et *l'Eugénie Grandet* de Balzac⁹⁴ ».

René Brouillard a donc vu que l'avarice de Molière est différente de celle des moralistes chrétiens. Ce qu'ils n'a pas vu – ou ce qu'il a choisi de ne pas soulever –, c'est que cette forme de passion pour l'argent implique elle aussi une certaine prise de position par rapport à la mort. On repère en effet également chez Molière une étroite corrélation entre affection pour l'argent et oubli, ou refus, de la mort, mais la relation d'Harpagon à la mort n'est pour autant assimilable ni à celle de l'homme du monde jouissant des biens temporaires pour avoir oublié qu'il va mourir, ni à celle du chrétien ascétique espérant une satisfaction future en récompense de ses sacrifices. En effet, le comportement d'Harpagon permet de dégager une logique de fonctionnement bien différente de l'homme du monde des moralistes chrétiens, car le problème d'Harpagon n'est pas qu'il dédaigne les biens éternels pour avoir oublié qu'il doit mourir, mais qu'il dédaigne les biens *temporels* pour avoir oublié qu'il doit mourir (il ne vit pas pour manger puisqu'il croit qu'il est possible de manger pour vivre). C'est un fait que la question d'une éventuelle existence spirituelle après la mort n'est jamais abordée dans *L'Avare*⁹⁵ : il s'agit uniquement de savoir comment il faut organiser la jouissance des biens terrestres. Harpagon fonctionne sous cet aspect comme si la finitude n'était pas une réalité, comme si la mort n'existait pas, comme s'il y avait toujours un lendemain qui attende.

⁹³ René Brouillard, « Avarice », *op. cit.*, p. 1109. L'auteur souligne.

⁹⁴ *Id.*

⁹⁵ Ni dans *Le Malade imaginaire*, comme le montre Élisabeth Fichet-Magnan dans son étude « Argan et Louison, Molière, l'enfant et la mort » (*Romanische Zeitschrift für Literaturgeschichte/Cahiers d'Histoire des Littératures Romanes*, Heidelberg, 3-1982).

Mais qu'est-ce qui nous autorise à dire qu'Harpagon a oublié qu'il doit mourir, ou qu'il cherche à oublier qu'il doit mourir ? Est-ce une conclusion qui s'impose uniquement sur la base d'une identification inductive des motifs de son avarice ? Aucunement. Il est vrai qu'il n'est jamais explicitement énoncé dans la pièce qu'Harpagon veut se dérober à la mort, mais c'est néanmoins un élément du personnage que plusieurs passages font bien apparaître.

Rappelons par exemple que l'entremetteuse Frosine cherche à faire marier Harpagon à la jeune Mariane et qu'elle espère obtenir une récompense monétaire en paiement de ses services. Lorsque le valet La Flèche avertit Frosine qu'il n'y a rien à gagner à travailler pour Harpagon : « Il n'est point de service qui pousse sa reconnaissance jusqu'à lui faire ouvrir les mains. De la louange, de l'estime, de la bienveillance en paroles, et de l'amitié tant qu'il vous plaira ; mais de l'argent, point d'affaires », Frosine répond : « Mon Dieu ! je sais l'art de traire les Hommes. J'ai le secret de m'ouvrir leur tendresse, de chatouiller leurs cœurs, de trouver les endroits par où ils sont sensibles ». (II, 5) À l'instar de Valère donc, Frosine tente d'obtenir ce qu'elle convoite par le moyen de la flatterie. « Pour gagner les Hommes, disait Valère, 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 ». (I, 1) C'est-à-dire que si la flatterie de Valère consiste à donner dans les maximes de l'avare et si celle de Frosine consiste à trouver les endroits où il est le plus sensible, il s'ensuit que leurs flatteries peuvent à bon droit être considérées comme révélatrices des ressorts psychologiques de leur victime : les flatteries font connaître la vérité d'Harpagon. Et ce que dit Frosine à Harpagon pour « chatouiller son cœur », c'est entre autres qu'il ne doit pas du tout penser qu'il soit trop vieux pour Mariane ou qu'il doive bientôt mourir, car il y a des signes qui suggèrent qu'il lui reste bien du temps à vivre :

FROSINE : Hé bien, qu'est-ce que cela, soixante ans ? Voilà bien de quoi ! C'est la fleur de l'âge cela ; et vous entrez maintenant dans la belle saison de l'Homme.

HARPAGON : Il est vrai ; mais vingt ans de moins pourtant ne me feraient point de mal, que je crois.

FROSINE : Vous moquez-vous ? Vous n'avez pas besoin de cela ; et vous êtes d'une pâte à vivre jusques à cent ans.

LE TEMPS FAIT TOUT A L'AFFAIRE

HARPAGON : Tu le crois !

FROSINE : Assurément. Vous en avez toutes les marques. Tenez-vous un peu. Ô que voilà bien là entre vos deux yeux un signe de longue vie !

HARPAGON : Tu te connais à cela ?

FROSINE : Sans doute. Montrez-moi votre main. Ah mon Dieu ! quelle ligne de vie !

HARPAGON : Comment ?

FROSINE : Ne voyez-vous pas jusqu'où va cette ligne-là ?

HARPAGON : Hé bien, qu'est-ce que cela veut dire ?

FROSINE : Par ma foi, je disais cent ans, mais vous passerez les six-vingts.

HARPAGON : Est-il possible ?

FROSINE : Il faudra vous assommer, vous dis-je ; et vous mettez en terre, et vos Enfants, et les Enfants de vos Enfants.

HARPAGON : Tant mieux. Comment va notre affaire ? (II, 5)

Ainsi, Frosine chatouille le cœur d'Harpagon, elle le touche par les endroits où *il est le plus sensible*, en lui faisant savoir qu'il porte toutes les marques imaginables d'avoir une longue vie devant lui. De surcroît, il faudra même un jour l'assommer pour qu'il meure et il aura le privilège (« tant mieux », dit Harpagon) de survivre aussi bien à ses enfants qu'à ses petits-enfants.

Cette tendance à ne pas vouloir faire de la mort une composante de la vie apparaît comme la véritable clé de voûte du fonctionnement d'Harpagon par rapport à l'argent⁹⁶. Le fait de rapporter l'avarice à ce refus ou à cette résistance opposée à la mort nous permet ainsi de donner un sens à l'avarice du personnage, c'est-à-dire d'en rendre raison, de l'expliquer tout simplement : l'avarice d'Harpagon s'inscrit dans un projet d'annulation de la mort. Nous avons dit que toute épargne implique une projection de l'existence dans l'avenir. Il s'ensuit que l'avarice conséquente telle que la

⁹⁶ Dommage à ce titre que l'auteur d'une thèse sur *L'Avare* parue à Brême en 1856 n'ait pas développé sa pensée quand il écrivait qu'Harpagon est tourmenté par une peur *perpétuelle* (« perpetuoque metu ») de perdre ses trésors (voir Engelbertus Saegelken, *De Mollierii Fabula Avari nomine inscripta*, Brême, F. C. Dubbersianis, 1856, p. 7).

ECONOMIES

pratique Harpagon se laisse comprendre comme une stratégie de suspension continuelle de ce moment de toute vie où cette projection ne sera plus possible. Ce n'est donc pas tellement le refus de la dépense, c'est-à-dire de l'usage et par là de la jouissance qui apparaît comme constitutif du comportement économique du personnage puisqu'il s'agit moins d'un refus que d'une *suspension* de l'usage : un jour, se dit Harpagon, je toucherai l'argent que j'ai mis à côté ; un jour, je me servirai de la puissance d'action contenue dans les ressources que j'ai gardées ; un jour, je vivrai pour manger au lieu de manger pour vivre. Or, comme la fin de la pièce n'invite pas à penser que les principes qui définissent le fonctionnement général du personnage ne pourront jamais se modifier, il est difficile de voir que ce jour de la dépense soit autre chose qu'un jour indéfiniment différé. Il n'y a donc guère de quoi s'étonner que le personnage se réjouisse à la pensée de survivre à ses propres enfants : l'objectif principal qui motive les actions de l'avare est une annulation de la mort.

II. Parents et Enfants

Or, à propos des enfants justement : la question se pose de savoir si l'accumulation de l'argent est vraiment la seule et unique affaire de la vie de l'avare. Lorsque Harpagon demande à Frosine (à la fin du passage que nous venons de citer) : « Comment va notre affaire ? » (II, 5), il ne s'agit pas d'une affaire d'argent mais d'une affaire d'amour et de mariage. Comme Michael S. Koppisch écrit à propos de notre pièce : « The rivalry between father and son has a powerful impact upon affairs of the purse, as well as affairs of the heart¹ ».

Ce qui va retenir notre intérêt dans ce chapitre, c'est le fait que le conflit le plus amer entre Harpagon et son fils ne porte pas sur l'argent du premier, mais sur la jeune Mariane, que tous les deux veulent épouser. C'est une dimension de la pièce de Molière que l'on repère également dans *L'Anululaire* de Plaute², mais qui n'y joue pas du tout un rôle aussi important. Le fait que le vieil avare s'est mis dans la tête de se marier – « l'amour a-t-il été fait pour des gens bâtis comme lui ? » (II, 1) – semble à première vue rendre plus compliquée la description d'une éventuelle cohérence du protagoniste³. Nous verrons cependant que c'est encore une fois le rapport d'Harpagon à la dépossession, au temps et à la mort qui s'impose comme le principe unifiant de ce que l'on rencontre dans le texte. Nous dirons, en

¹ Michael S. Koppisch, « "Til Death Do Them Part : Love, Greed, and Rivalry in Molière's *L'Avare* », *op. cit.*, p. 37. Koppisch ne commente pas explicitement l'emploi fait par Molière du terme *affaire*.

² Pièce dans laquelle c'est un oncle et non pas le père qui rivalise avec le jeune amoureux, ce qui est le cas également dans *La Dame d'intrigue ou le Riche vilain* par Samuel Chappuzeau, autre pièce souvent nommée comme source d'inspiration pour la création de *L'Avare*.

³ À moins que l'on ne cherche cette cohérence dans les sources théâtrales et les conventions du théâtre comique, puisqu'on peut alors faire remarquer que même si le thème de l'amour s'accorde mal, en apparence, avec celui de l'avarice, « c'est un classique de la *commedia dell'arte*, le vieillard Pantalón présentant dans de nombreux scénarios la double caractéristique d'être à la fois avare et amoureux d'une jeune fille – introduite par une entremetteuse intéressée, où l'on reconnaît le personnage de Frosine –, et quelquefois de l'amante de son fils » (Georges Forestier et Claude Bourqui, « Notice » à *L'Avare* dans Molière, *Œuvres complètes*, 2010, *op. cit.*, t. II, p. 1321). Ces informations, pour précieuses qu'elles puissent être, ne rendent cependant pas compte du sens d'application générale des pièces de Molière, et ne font que renvoyer le lecteur du texte à d'autres textes où les éléments qu'il s'agit de comprendre avaient déjà paru.

effet, que *L'Avare* invite à réfléchir sur les dons *sans retour possible* que tout parent est appelé à faire à ses enfants, ainsi que sur la reconnaissance que ces dons impliquent, de la part du parent, de sa propre finitude.

1. Obéissance et devoir

Dans une comédie pastorale inachevée jouée devant la cour en décembre 1666 que l'auteur ne fit jamais lui-même imprimer, *Mélicerte*, Molière raconte l'histoire du jeune berger Myrtil, qui grâce à ses attraits physiques fait l'objet de l'amour de deux belles « nymphes » de haute naissance. Les deux femmes se présentent chez le père de Myrtil, Lycarsis, pour demander la permission à l'une d'entre elles d'épouser son fils. Lycarsis, qui n'est qu'un pauvre pâtre, est ravi à l'idée de pouvoir contracter une alliance si prestigieuse, et propose que Myrtil prenne la dame qui lui plaît le plus tandis qu'il prendra lui-même celle que son fils n'aura pas voulue. Il se révèle cependant que Myrtil s'est déjà épris d'une autre personne : la jeune, mais pauvre, Mélicerte. Lycarsis s'indigne du refus de son fils en déclarant que « ce cœur [lui] doit obéissance ». (I, 5, 291) « Oui », répond Myrtil, « lorsque d'obéir il est en sa puissance ». (292) Répliquant : « Quoi, les pères n'ont pas des droits supérieurs ? » (298), Lycarsis menace son fils de lui « donner le fouet » (302) et de lui faire « sentir [qu'il est] père » (303), c'est-à-dire qu'il est père dans ce qui est pour lui le sens propre du mot : un homme capable de se faire inconditionnellement obéir par ses enfants.

Lycarsis s'inscrit ainsi dans la longue série des pères tyranniques de Molière qui demandent à leurs enfants de sacrifier leur bonheur au profit de l'intérêt de leurs parents. Que ce soit de manière explicite ou implicite, ces pères – la mère dans *Les Femmes savantes* – revendiquent en général le privilège de posséder un pouvoir *absolu* ou *total* à l'endroit de leurs enfants⁴, privilège dont ils parlent couramment en termes d'un droit légitime et équitable⁵. D'un point de vue légal et formel, cette prétendue légitimité fut

⁴ Dans *Les Précieuses ridicules*, Gorgibus veut être « maître absolu » (sc. 4) des deux précieuses. Dans *Sganarelle*, la même figure demande à sa fille : « Vous prétendez choquer ce que j'ai résolu, / Je n'aurai pas sur vous un pouvoir absolu ? » (sc. 1, 3-4) Dans *Le Tartuffe*, Orgon dit à Mariane : « Enfin, ma Fille, il faut payer d'obéissance, / Et montrer, pour mon choix, entière déférence ». (II, 2, 577-578)

⁵ Lycarsis parle de ses « droits supérieurs » (I, 5, 297) ; Gorgibus demande, dans *Sganarelle*, à sa fille qui des deux « a droit de faire loi » (sc.1, 7), et assure que « de droit absolu [il a] pouvoir d'ordonner ». (sc. 1, 56)

partiellement une réalité dans la France du XVII^e siècle⁶, mais ce qui va retenir notre intérêt ici, c'est le fait que dans le monde fictionnel du théâtre de Molière, le droit parental de décider sur la vie des enfants est en dernier ressort revendiqué sur la base d'un argument économique.

En fait, si nous avons voulu porter nos regards pour un moment sur *Mélicerte*, c'est parce que cette pièce met clairement au jour un composant important du conflit moliéresque entre parents et enfants qui n'apparaît ailleurs que de façon implicite. Il y a un passage de la pièce où le jeune Myrtil explique à son père que le devoir filial – dont il admet la validité dans cette scène – repose sur la *reconnaissance d'une dette*, mais que cette dette risque de s'annuler si l'enfant n'a plus de quoi être reconnaissant :

Pour rentrer au devoir, je change de langage,
Et je vous prie ici, mon Père, au nom des Dieux,
Et par tout ce qui peut vous être précieux,
De ne vous point servir dans cette conjoncture,
Des fiers droits que sur moi vous donne la nature :
Ne m'empoisonnez point vos bienfaits les plus doux.
Le jour est un présent que j'ai reçu de vous ;
Mais de quoi vous serai-je aujourd'hui redevable,
Si vous me l'allez rendre, hélas ! insupportable ?
Il est sans Mélicerte un supplice à mes yeux :
Sans ses divins appas, rien ne m'est précieux,

⁶ Dans le *Dictionnaire du Grand Siècle*, Jean Hilaire écrit sous la rubrique « autorité paternelle » : « Le XVII^e siècle s'est plu à renforcer l'autorité du père, chef de famille qui décidait, gouvernait et jugeait. Le droit plaçait sous ce pouvoir tous les membres du cercle familial, la femme aussi bien que les enfants ; la fille en se mariant passait simplement d'une autorité sous une autre. » Cela ne signifie cependant pas, d'après Hilaire, que les pères de famille du XVII^e siècle faisaient impunément tout ce qu'ils voulaient, car la manière dont ils devaient réellement exercer leur autorité était largement une question de coutume publique : « Tandis que des règles coutumières et législatives fixaient les principes de cette puissance, la jurisprudence avait la charge d'en sanctionner les excès. En fait, l'exercice ordinaire de l'autorité sur les enfants demeurait surtout affaire de mœurs. La mère, bien que soumise en principe à la puissance maritale, y était inévitablement associée. A fortiori ne pouvait-elle être totalement écartée quand le sort des enfants était en jeu. » Hilaire constate en plus que le problème en question joue un rôle prépondérant dans le théâtre de Molière : « Molière nous a laissé une caricature aiguë des heurts entre parents à propos de l'autorité paternelle. Mais en construisant une part de son théâtre sur cet éternel humain, il a également mis en cause le système juridique de son temps » (Jean Hilaire, « autorité paternelle », *Dictionnaire du Grand Siècle*, Paris, Fayard, 2005 [1990], p. 139). Le théâtre de Molière conteste donc le système juridique formel du XVII^e siècle largement tourné vers un renforcement de l'autorité paternelle, mais cela ne veut pas dire que les valeurs qu'il préconise soient étrangères à la majorité des Français de l'époque : il ne fut toujours pas bien vu qu'un père forçât ses enfants à renoncer à leur propre bonheur en faveur de celui de leurs parents.

LE TEMPS FAIT TOUT A L'AFFAIRE

Ils font tout mon bonheur, et toute mon envie ;
Et si vous me l'ôtez, vous m'arrachez la vie. (II, 5, 512-524)

Ce que ce passage met si bien en évidence est que le « devoir » que tout enfant est traditionnellement considéré comme moralement obligé d'accomplir envers ses parents (Harpagon à Cléante : « Ne suis-je pas ton Père ? et ne me dois-tu pas respect ? » ; IV, 3) est le corrélat d'une *dette* que l'enfant aurait contractée au moment de recevoir le don de la vie. Rappelons que le *substantif* « devoir », au sens d'obligation morale, provient du *verbe* « devoir », et que la racine latine du mot, « *debere* », a été composée de « *de-habere* », ce qui laisse entendre que c'est pour avoir eu que l'on est redevable. Myrtil explique donc que c'est pour avoir reçu le don de la vie que les enfants se trouvent détenteurs d'un certain « devoir » à remplir à l'endroit de leurs parents. Le devoir filial s'inscrit ainsi dans un système d'échange entre générations, et c'est tout visiblement au nom du principe bien connu de l'*équilibre* de l'échange (tout don en apparence gratuit oblige en réalité le donataire à rendre la pareille⁷) que les pères autoritaires cherchent à se faire inconditionnellement obéir par leurs filles et fils : « Je t'ai donné la vie, tu dois donc me donner quelque chose en retour ». Le problème est toutefois que l'échange entre générations *ne peut pas* toujours impliquer une remise en équilibre absolue entre donateurs et donataires, car la question est bien sûr de savoir ce qu'un enfant peut raisonnablement être tenu pour obligé de rendre comme compensation d'un don comme celui de la vie.

Dans son *Histoire de la littérature française*, Gustave Lanson résumait ce qu'il voyait comme une leçon importante de l'œuvre de Molière en affirmant : « Tous les individus ont droit au plein développement de leur nature, en sorte que le droit de chacun a pour borne le droit d'autrui, et le borne à son tour. Il n'est pas permis de se subordonner une personne humaine, jusqu'à la supprimer : un philosophe dirait, de traiter comme moyen ce qui est une fin en soi⁸ ». En fait, si nous revenons au vocabulaire que nous avons employé dans notre chapitre précédent, nous dirons, avec Lanson, que bien des parents dans l'œuvre de Molière regardent leurs enfants comme des moyens de leur propre volonté et non pas comme des « fins en

⁷ Comme l'explique Philinte dans *Le Misanthrope* à propos du commerce social : « Lorsqu'un homme vous vient embrasser avec joie, / Il faut bien le payer de la même monnaie, / Répondre, comme on peut, à ses empressements, / Et rendre offre pour offre, et serments pour serments ». (I, 1, 37-40)

⁸ Gustave Lanson, *Histoire de la littérature française*, Paris, Hachette, 1902, p. 521.

soi ». Pour des personnages comme Arnolphe, Orgon, Harpagon, Monsieur Jourdain, Philaminte et Argan, pour ne prendre que les exemples les plus connus, les enfants ne sont pas des individus ayant le droit d'agir sur la base de leurs propres motivations, mais des instruments de la volonté et de l'action de leurs parents⁹. Ce que Molière suggère dans la scène de *Mélicerte* que nous venons de lire, c'est que l'exigence adressée aux enfants de renoncer à leur propre volonté et de n'exister que sous forme d'instruments de la volonté de leurs parents est vécue par les enfants comme une exigence de renoncer à la vie : « Le jour est un présent », disait Myrtil à son père, « que j'ai reçu de vous ; / Mais de quoi vous serai-je aujourd'hui redevable, / Si vous me l'allez rendre, hélas ! insupportable ? » (II, 5, 518-520) « Si vous me l'ôtez [Mélicerte] » disait-il aussi, « vous m'arrachez la vie ». (II, 5, 524) Lanson exprime la même pensée en disant pour sa part que subordonner absolument un être humain consiste au bout du compte à le *supprimer*. Ce n'est donc pas, dirons-nous, le fait que les enfants doivent une certaine reconnaissance à leurs parents qui est problématique chez Molière, mais que les parents demandent trop, et qu'ils renvoient même au principe du don et du contre-don pour exiger que les enfants *rendent autant qu'ils ont reçu* : ayant reçu la vie des parents, les enfants doivent être prêts à mettre cette vie à leur disposition.

On évitera donc d'affirmer trop vite que tout échange fonctionne chez Molière selon un principe d'équivalence et d'équilibre¹⁰. Le don de la vie oblige certainement les enfants à la reconnaissance, mais les parents n'ont pas le droit de demander aux enfants de rendre l'équivalent de ce qu'ils ont reçu. Dans le théâtre de Corneille, un Don Rodrigue peut affirmer qu'il doit tout à son père et non pas à sa maîtresse¹¹, mais cette logique de soumission totale devant les impératifs du sang et du devoir n'est plus de mise dans le monde de Molière. Chez le poète comique, l'échange entre générations n'est pas régi par un principe d'homologie absolue, car tout parent doit y faire certains dons qu'il ne peut pas demander en retour.

⁹ Argan fait savoir que c'est lui qui « a affaire » au médecin à qui il veut marier sa fille : « TOINETTE : Votre fille. Elle vous dira qu'elle n'a que faire de Monsieur Diafoirus, ni de son fils Thomas Diafoirus, ni de tous les Diafoirus du monde. ARGAN : J'en ai affaire, moi ». (*Le Malade imaginaire*, I, 5) Ce passage est identique dans les deux versions respectives de 1675 (retenue par Forestier et Bourqui comme la plus authentique) et de 1682 (préférée par Couton).

¹⁰ Thèse soutenue notamment par Michel Serres (« Le don de Dom Juan ou la naissance de la comédie », *op. cit.*) et Pierre Force (*Molière ou Le Prix des choses, op. cit.*).

¹¹ Voir *Le Cid*, I, 6, 342-4.

2. Épouser la femme de son fils

Rappelons à propos des conflits entre générations chez Molière la thèse de Charles Mauron, exposée dans son ouvrage *Psychocritique du genre comique* de 1964, selon laquelle la comédie est un genre qui met en scène des mécanismes de défense contre des situations angoissantes. À en croire Mauron, la plus importante de ces situations est celle d'une punition infligée par un père à l'endroit de son fils incestueux. Ayant rappelé que le triomphe du « blondin » sur le « barbon » est un lieu commun presque omniprésent dans la comédie, Mauron avance que la permanence de ce motif ne s'explique que si l'on fait l'hypothèse d'une présence universelle dans la psyché humaine d'une angoisse de punition par une figure paternelle : « À bon droit, nous soupçonnerons, dans ce triomphe trop constant des fils, l'effet d'une défense spécifique contre une anxiété qui ne l'est pas moins. Recherchons donc dans les mythes tragiques, la situation angoissante ainsi inversée. Nous la retrouverons en Prométhée ou en Œdipe. Le cauchemar originel est celui du rebelle ou parricide châtié. Inversé [dans la comédie] par le mécanisme de défense qui transforme la mélancolie en manie, il est devenu [...] fantaisie de victoire¹² ». Si la validité de cette théorie est particulièrement vérifiable dans *L'Avare*, comme le veut Mauron, c'est parce que cette pièce est « sans doute la comédie qui s'approche le plus du mythe originel [d'Œdipe], puisque le fils, non content de convoiter la jeune personne que son père va épouser, souhaite presque ouvertement sa mort¹³ ». Mauron précise qu'inceste et parricide ne peuvent pas avoir d'expression directe dans le monde enjoué et réaliste de la comédie, et qu'ils n'y apparaissent donc que de façon indirecte : aucun père n'y est réellement tué, et il n'est jamais explicitement énoncé que l'on convoite la femme de son père *parce que* c'est la femme de son père. « L'inceste, écrit Mauron, est représenté tout au plus par une rivalité amoureuse entre père et fils¹⁴ ».

Ce qui est pourtant problématique avec la thèse de Mauron, c'est qu'elle fait de la comédie un genre où c'est le gagnant qui contrevient à une norme et non pas le perdant, ce qui a pour conséquence que la comédie devient un lieu où le désir incestueux *triomphe*¹⁵. Il faut bien noter que Mauron écrit,

¹² Charles Mauron, *Psychocritique du genre comique*, Paris, José Corti, 1985 [1964], p. 58.

¹³ *Ibid.*, p. 61.

¹⁴ *Id.*

¹⁵ Nous avons formulée une critique pareille à l'endroit de la thèse de Mauron dans Richard Sörman, *Savoir et économie dans l'œuvre de Molière*, *op. cit.*, p. 164.

dans l'extrait que nous venons de lire, que c'est le fils qui convoite « la jeune personne que son *père va épouser* » et non pas le père qui convoite la jeune personne que son *fils va épouser*, même si c'est en réalité le cas. À la fin de l'histoire, c'est Cléante qui épouse Mariane et non pas Harpagon, et c'est un mariage que tout dans la pièce invite à considérer comme légitime et naturel. Anselme dit à propos du choix que feraient la plupart des jeunes filles entre père et fils : « Seigneur Harpagon, vous jugez bien que le choix d'une jeune personne tombera sur le fils plutôt que sur le père¹⁶ ». C'est donc Harpagon qui agit par rapport à des motifs condamnables dans la pièce et non pas Cléante, ce qui annule le besoin de recourir à l'hypothèse d'une « fantaisie de triomphe » pour expliquer que la victoire du fils sur son rival paternel est décrite comme légitime et souhaitable¹⁷.

Cela revient-il à dire qu'il n'y a pas de thématique incestueuse à repérer dans *L'Avare* ? Pas du tout. Cherchant à invalider la thèse de Freud selon laquelle la force de l'interdit universel de l'inceste s'expliquerait par la persistance d'une expérience infantile angoissante – thèse appliquée par Mauron à la comédie –, Bronislaw Malinowski affirmait, dès les années vingt, que chaque société se voit inconditionnellement obligée d'interdire certaines alliances et unions – et non seulement celles entre enfants et parents – pour la raison concrète qu'elles impliqueraient une atteinte portée aux parties les plus vitales de l'organisation sociale. Selon Malinowski, l'interdit universel de l'inceste s'explique non pas par un mécanisme psychologique de défense au niveau de l'individu, mais par un besoin collectif de maintenir une distinction transparente entre différentes générations. Les effets d'une éventuelle réalisation de l'inceste ne doivent pas être cherchés, disait Malinowski, uniquement du côté de l'état psychologique et affectif de l'individu,

¹⁶ Dans *La Dame d'intrigue ou le Riche vilain*, le valet Crispin dit : « Géronte à son neveu doit céder la place. / Le feu mal aisément s'accorde avec la glace : / Vostre fille est fort jeune et l'oncle fort âgé ; / Le tout entre elle et vous [le jeune amoureux] doit estre partagé » (Samuel Chappuzeau, *La Dame d'intrigue ou le Riche vilain*, III, 5, dans Victor Fournel, *Les Contemporains de Molière*, op. cit. t. III, p. 399).

¹⁷ À suivre la lecture proposée par Mauron, les jeunes filles amoureuses devraient être comprises comme des figures maternelles, ce qu'une analyse concrète des détails du texte ne permet guère de vérifier. Ce qui pourrait éventuellement justifier la lecture de Mauron est le fait que les mères elles-mêmes sont largement absentes des pièces de l'auteur (comme dans *L'Avare* par exemple), mais c'est curieusement un fait dont Mauron ne fait pas état. Signalons à ce propos que Larry Riggs, dans son *Molière and Modernity. Absent Mothers and Masculine Births* (Charlottesville, Rockwood Press, 2005), fait de cette absence de la mère l'un des points de départ de son argumentation en proposant de la comprendre comme le corrélat d'une domination masculine propre à la modernité occidentale.

mais également du côté du fonctionnement de la famille et de la société en tant qu'organismes collectifs. La réalisation de l'inceste impliquerait : « The upsetting of age distinctions, the mixing up of generations, the disorganization of sentiments and a violent exchange of roles¹⁸ ».

La façon dont Malinowski explique l'universalité de l'interdit de l'inceste semble plus pertinente pour notre lecture de *L'Avare* que celle proposée par Charles Mauron. Si le conflit entre Cléante et Harpagon peut être compris comme un conflit incestueux, ce n'est pas parce que Cléante désire « la femme de son père », mais parce que l'avare – ou « l'avaricieux », c'est-à-dire à la fois l'avare, le *vieux* et le *vicioux*¹⁹ – désire la femme de son fils, et parce que ce désir implique de toute évidence une volonté de *confusion d'un principe de différenciation entre générations*. Il faut noter qu'Harpagon a pour intention non seulement d'épouser la jeune Mariane, mais en plus de donner sa fille à un vieillard et son fils à une veuve, comme si le vrai motif de ses projets de mariage était de prendre la place occupée par ses enfants dans la suite des générations et de donner la sienne à ses enfants²⁰.

Il y a ainsi un aspect de *L'Avare* qui fait de cette pièce une mise en scène d'un moment de crise dans la distribution des places et des rôles dans une constellation familiale. Quand Mariane se rend à la maison d'Harpagon et qu'elle y découvre que le jeune homme dont elle est secrètement amoureuse est le fils du vieillard avec qui on va la marier, elle dit à ce fils : « Si vous auriez de la répugnance à me voir votre Belle-Mère [ce qu'il vient de déclarer], je n'en aurais pas moins sans doute à vous voir mon Beau-Fils ». (III, 7) Heureusement, les jeunes énamourés ne seront jamais obligés de vivre sous le même toit à titre de belle-mère et de beau-fils puisque Harpagon acceptera finalement d'accorder Mariane à son fils. Donc, s'il est vrai que la règle de l'interdit de l'inceste peut être considéré comme « la règle du don par excellence²¹ », comme le voulait Claude Lévi-Strauss, c'est non seu-

¹⁸ Bronislaw Malinowski, *Sex and Repression in Savage Society*, Londres-New York, 1927, p. 251.

¹⁹ Dans son édition de 1658, Michel de Marolles traduit le titre latin *Aulularia* par : « *L'Aululaire, ou L'Avaricieux* » (Plaute, *L'Aululaire* (1658), *op. cit.*, p. 121). Molière emploie le terme six fois dans sa pièce.

²⁰ M. J. McCarthy écrit : « [Harpagon] is pleased by the prospect of marrying off his children in circumstances where progeny would be unlikely and where he would outlast his own offspring ». L'explication qu'il en donne semble toutefois insuffisante : « so keeping his fortune intact » (M. J. McCarthy, *The Black Economy in Molière's L'Avare*, *op. cit.*, p. 9-10).

²¹ Claude Lévi-Strauss, *Les Structures élémentaires de la parenté*, Paris-La Haye, Mouton & CO, 1967 [1949], p. 552.

lement parce que chaque père doit un jour céder ses filles à quelqu'un d'autre et qu'il lui est interdit de les retenir pour lui-même – problème que Molière n'a pas manqué de soulever²² –, mais aussi parce qu'un père doit octroyer à son fils aussi bien la jeune femme qu'il désire que la place dans la succession de générations qui lui revient. Harpagon désire la femme destinée à son fils, mais il désire par là aussi une *ré-génération* de la vie au moyen d'un changement de place dans la suite des générations. Si les parents autoritaires demandent implicitement, dans le théâtre de Molière, à leurs enfants de donner en retour la vie qu'ils ont reçue, cette exigence passe dans *L'Avare* par une exigence adressée au fils de rendre la place dans la suite des générations à ce même parent dont il l'a une fois obtenue.

3. Vie des enfants et mort des parents

« Il est naturel, écrivait Lanson à propos des conflits entre parents et enfants chez Molière, que ceux qui ont eu part au bonheur laissent approcher les autres de la table : c'est la loi que les enfants aient leur tour après les parents²³ ». À en croire Lanson, le théâtre de Molière soulève donc le problème de la dépossession impliquée dans la transmission des moyens d'action et de jouissance en faveur des enfants – ou du moins en faveur de quelqu'un qui nous succède – : les parents doivent un jour renoncer à ce qu'ils possèdent au bénéfice de leurs enfants. « Eh mourez le plus tôt que vous pourrez », dit Dom Juan après avoir été admonesté par son père ; « c'est le mieux que vous puissiez faire ; il faut que chacun ait son tour, et j'enrage de voir des Pères qui vivent autant que leurs fils ». (IV, 5) Quoi que l'on puisse penser de la conduite de Dom Juan vis-à-vis de son père, la morale dont il se fait le porte-parole dans ce passage isolé²⁴ s'apparente à celle que Lanson voulait tirer de l'œuvre de Molière dans son ensemble : il faut

²² Dans les deux *Écoles* bien sûr, mais également dans *L'Amour médecin*, où Sganarelle se plaint de la coutume qui veut que les hommes élèvent leurs filles pour les donner à autrui : « A-t-on jamais rien vu de plus tyrannique que cette coutume où l'on veut assujettir les pères ? Rien de plus impertinent, et de plus ridicule, que d'amasser du bien avec de grands travaux, et élever une fille avec beaucoup de soin et de tendresse, pour se dépouiller de l'un et de l'autre entre les mains d'un homme qui ne nous touche de rien. Non, non, je me moque de cet usage, et je veux garder mon bien et ma fille pour moi ». (I, 5)

²³ Gustave Lanson, *Histoire de la littérature française*, op. cit., p. 521.

²⁴ Le motif d'une libération des enfants par la mort des parents se repère également dans *L'Étourdi* : « Votre père fait voir une paresse extrême / À rendre par sa mort tous vos désirs contents » (I, 1, 470-471) ; ainsi que dans *L'École des maris* : « Je ne suivrais jamais ces maximes sévères, / Qui font que les enfants comptent les jours des pères ». (I, 2, 211-212)

LE TEMPS FAIT TOUT A L'AFFAIRE

un jour se retirer de la vie pour faire place à ceux qui sont appelés à nous succéder.

Aussi bien dans le monde de la fiction que dans le monde réel, le problème des dons concédés par les parents à leurs enfants s'actualise et se concrétise lors des transmissions d'héritages. Rapportons-nous à ce propos à la seule scène de *L'Avare* où le protagoniste et son fils se disputent ouvertement la possession de Mariane :

HARPAGON : Qui est-ce qui parle de t'accorder Mariane ?

CLEANTE : Vous, mon Père.

HARPAGON : Moi !

CLEANTE : Sans doute.

HARPAGON : Comment ? c'est toi qui as promis d'y renoncer.

CLEANTE : Moi, y renoncer ?

HARPAGON : Oui.

CLEANTE : Point du tout.

HARPAGON : Tu ne t'es pas départi d'y prétendre ?

CLEANTE : Au contraire, j'y suis porté plus que jamais.

HARPAGON : Quoi, pendard, derechef ?

CLEANTE : Rien ne me peut changer.

HARPAGON : Laisse-moi faire, traître.

CLEANTE : Faites tout ce qu'il vous plaira.

HARPAGON : Je te défends de me jamais voir.

CLEANTE : À la bonne heure.

HARPAGON : Je t'abandonne.

CLEANTE : Abandonnez.

HARPAGON : Je te renonce pour mon Fils.

PARENTS ET ENFANTS

CLEANTE : Soit.

HARPAGON : Je te déshérite.

CLEANTE : Tout ce que vous voudrez.

HARPAGON : Et je te donne ma malédiction.

CLEANTE : Je n'ai que faire de vos dons. (IV, 5)

C'est sur la question de savoir ce qu'Harpagon est prêt à *donner* à son fils que prend fin la querelle, et Harpagon déclare donc avoir justement pour intention de *déshériter* son fils, c'est-à-dire de ne rien lui donner *même après sa mort*.

Nous avons déjà compris qu'Harpagon entretient une relation très particulière à la mort : il nie sa réalité et souhaite pouvoir enterrer aussi bien ses enfants que les enfants de ses enfants. Nous avons aussi avancé qu'il demande implicitement à son fils de rendre la vie qu'il a eue par le fait de céder à son père la place qui est la sienne dans la suite des générations. À cet égard, il est parfaitement logique que l'avare laisse entendre que ses descendants ne doivent s'attendre à aucune forme d'héritage. Le problème d'Harpagon est bien sûr que la succession des générations implique à l'ordinaire une succession *entre* générations, laquelle suppose et exige à son tour une reconnaissance souvent explicite de la part des donataires de la finitude de leur existence. Harpagon devrait accepter qu'il lui faudra un jour concéder ses richesses en héritage à ses enfants et par conséquent aussi accepter qu'il lui est impossible de se dérober indéfiniment à la mort. Le problème est en d'autres termes ici qu'il y a des dons qu'un parent doit faire à ses enfants qui impliquent une véritable *dépossession* de ce qui est non seulement offert ou fourni, mais en plus *transmis* ou *transféré* : rien ne peut être reçu en héritage qui n'a pas été donné, dont le parent ne s'est pas lui-même dépossédé. Certes, la succession des biens entre parents et enfants n'est effectuée que lors du décès des derniers, mais ces derniers doivent au préalable reconnaître leur mortalité afin de pouvoir désigner leurs enfants, ou quelqu'un d'autre, comme leurs héritiers. Déclarant qu'il a pour intention de renier Cléante comme son fils, qu'il veut le déshériter et qu'il ne lui accordera que sa malédiction, Harpagon laisse encore une fois entendre qu'il ne veut pas accepter la fin qui attend.

LE TEMPS FAIT TOUT A L'AFFAIRE

Cette question de la dépossession de la part des parents de leurs ressources (ou de leurs moyens d'action et de jouissance) en faveur des enfants est toutefois pas seulement une question des ressources quantifiables que l'on peut consommer ou mettre en réserve : c'est aussi une question de la vie elle-même, qui passe de génération en génération comme un bien temporaire impossible à retenir.

En effet, nous avons pu comprendre, entre autres grâce à Malinowski, que les relations affectives ou sexuelles entre personnes de différentes générations peuvent être comprises comme des atteintes portées à un axe *temporel* de l'organisation familiale. L'on se représente souvent cette organisation sous forme d'une disposition spatiale assignant à différents individus d'une même famille des places synchroniquement définies les unes par rapport aux autres : il faut qu'il y ait simultanément un époux pour qu'il y ait une épouse, des parents pour qu'il y ait des enfants, des grands-parents pour qu'il y ait des petits-enfants, etc. Ce que *L'Avare* nous invite à faire remarquer, c'est que l'organisation familiale connaît également une dimension temporelle dans la mesure où les individus occupant les différentes positions qui ensemble forment l'organisme familial doivent inévitablement se substituer les uns aux autres en fonction des alternances des générations. La conduite d'Harpagon vis-à-vis de ses enfants atteste que le personnage n'a pas accepté que cette règle de la substitution des générations implique qu'il doit non seulement occuper (au double sens) les différentes places dans la constellation familiale qui lui seront réparties au cours de son existence, mais également les *quitter* en faveur de ceux qui viennent après.

Il n'est donc pas hors de propos de faire observer ici que le voyage que tout être humain doit faire, en tant que membre d'une ou de plusieurs familles, à travers la vie et vers la mort est jalonné par ces tournants importants que constituent en premier lieu la mort des parents bien sûr, mais aussi la naissance et la maturation des enfants²⁵. Et pourtant sommes-nous

²⁵ Paul Ricœur écrit à propos de l'alternance des générations comme figure symbolique du temps et de la mort : « Le remplacement des générations est l'euphémisme par lequel nous signifions que les vivants prennent la place des morts, faisant de nous tous, les vivants, des survivants ; à la faveur de cette visée oblique [la mort en tant que terme de la vie], l'idée de génération rappelle avec insistance que l'histoire est l'histoire des mortels » (Paul Ricœur, *Temps et récit*. t. III : « Le temps raconté », Paris, Le Seuil, 1985, p. 209). Selon Ricœur, le remplacement des générations est donc l'une des figures de pensée permettant à l'homme individuel de se représenter subjectivement le passage du temps universel, c'est-à-dire du temps objectif par opposition au temps subjectivement vécu. Ce n'est pas le seul récit historique qui assure une connexion entre temps universel et temps vécu – thèse principale de

largement d'accord aujourd'hui pour dire que les naissances des enfants fournissent quelques-uns des moments de joie les plus intenses dans la vie d'un être humain. Dans notre perspective, cela s'explique sans doute par le fait que l'existence des enfants, et surtout leur survie à la mort des parents, implique une sorte de survie des parents eux-mêmes ou du moins une sorte de continuation de quelque chose dont ces derniers se regardent comme les détenteurs ou les représentants²⁶. La mort de l'individu n'implique donc pas nécessairement la disparition de tout ce que l'individu a été et représenté : s'il a des enfants, ceux-ci pourront hériter de ses ressources matérielles, mais aussi d'un nom de famille et de certains traits physiques et psychiques. Il existe effectivement une très belle scène dans le théâtre de Molière où l'auteur évoque la joie que connaissent la plupart des parents de voir leur propre existence se prolonger dans la vie de leurs descendants. Au début du *Mariage forcé*, Sganarelle explique à son voisin Geronimo pourquoi il souhaite si ardemment se marier et avoir des enfants :

Outre la joie que j'aurai de posséder une belle Femme, qui me fera mille caresses ; qui me dorlotera, et me viendra frotter, lorsque je serai las ; outre cette joie, dis-je, je considère qu'en demeurant comme je suis, je laisse périr dans le Monde la race des Sganarelles ; et qu'en me mariant, je pourrai me voir revivre dans d'autres moi-mêmes ; que j'aurai le plaisir de voir des Créatures qui seront sorties de moi ; de petites Figures qui me ressembleront comme des gouttes d'eau ; qui se joueront continuellement dans la Maison ; qui m'appelleront leur Papa, quand je reviendrai de la Ville, et me diront de petites folies les plus agréables du Monde. Tenez, il me semble déjà que j'y suis, et que j'en vois une demi-douzaine autour de moi. (sc. 1^{re})

Donc, s'il est vrai que chaque parent peut se consoler de sa disparition future en voyant ses enfants et ses petits-enfants perpétuer ce qu'il est et représente, il doit aussi être vrai que c'est parce qu'il sait que la vie est soumise à une limite temporelle qu'il éprouve le besoin d'avoir des enfants.

l'ouvrage –, mais aussi entre autres la pratique du calendrier et l'alternance des générations justement.

²⁶ Ce qu'Alexandre Kojève formule, dans sa perspective et son langage à lui, en déclarant : « L'enfant *éduqué* prolonge leur [des parents] action sociale et politique, qui est leur être même, et il leur assure ainsi une "survie" (d'ailleurs limitée dans le temps) compatible avec la liberté. Mais la survie historique conserve l'*universalité* de l'action individuelle, tout en anéantissant sa *particularité*, cet anéantissement étant précisément la mort de l'individu » (Alexandre Kojève, *Introduction à la lecture de Hegel*, op. cit., p. 556-7). Kojève souligne. Il écrit aussi : « En éduquant l'enfant, les parents préparent leur propre mort humaine ou historique, en passant volontairement du présent au passé » (*ibid.*, p. 557).

Affirmant que c'est pour ne pas faire périr « la race des Sganarelles » qu'il veut se marier, Sganarelle atteste qu'il a bien effectué la reconnaissance de sa propre finitude²⁷, et que cette reconnaissance l'enjoint de chercher à se « reproduire » dans « d'autres [lui]-mêmes²⁸ ».

C'est dans cette perspective que la volonté d'Harpagon de mettre en terre aussi bien ses enfants que les enfants de ses enfants prend sa pleine signification : le refus de la mort apparaissant comme si important pour le fonctionnement général du personnage se manifeste également comme un refus de la succession et de la filiation. Nous avons dit que le voyage d'un être humain vers la mort passe non seulement par le décès des parents, mais en plus par la naissance des enfants. Cela signifie que pour celui qui assimile la mort comme partie intégrante de la vie, qui choisit ses actions et ses stratégies de jouissance en fonction de la rareté du temps dont il dispose pour vivre, pour celui-là, la naissance des enfants, et surtout leur survie à la mort du parent, impliquera une victoire sur la mort et une prolongation des effets possibles de son action au-delà de sa propre disparition. En revanche, pour celui qui n'accepte pas la mort, qui choisit ses actions en fonction d'un refus d'intégration de la mort dans la vie, la naissance des enfants, et plus tard, c'est ce que nous décrit concrètement *L'Avare*, leur accession à la vie adulte et leur prétention à la succession des biens de jouissance dont dispose le parent, ne pourront apporter qu'un *rappel non voulu* de la mort, un avertissement de son approche.

Le fonctionnement d'Harpagon vis-à-vis de ses enfants peut ainsi être compris comme consistant à vouloir se débarrasser d'eux pour éviter qu'ils le dépossèdent de sa vie. Pour Harpagon, les enfants ne représentent pas une victoire sur la mort, mais une incarnation de la mort²⁹. L'avare est un

²⁷ Comme l'a fait également le protagoniste du *Docteur de verre* par Philippe Quinault de 1654 qui explique pourquoi il vaut mieux se marier en disant : « Mais, vivant ainsi seul je mourray sans lignée, / A qui pouvoir laisser ma richesse épargnée ; / Prenant femme, il naistra quelque héritier de nous, / Et j'en seray bien aise » (Philippe Quinault, *Le Docteur de verre*, sc. 6, dans Victor Fournel, *Les Contemporains de Molière*, op. cit., t. III, p. 101).

²⁸ Selon Élisabeth Fichet-Magnan, la présence, unique dans l'œuvre de Molière, d'un enfant (la petite Louison) dans *Le Malade imaginaire* a partiellement pour fonction de contrebalancer l'atmosphère de mort et de crainte qui domine la pièce : « L'enfant apparaît comme un symbole de vie : gage d'immortalité, sa conception donne à ses parents la possibilité de défier la mort inévitable. Monsieur Purgon ne l'ignore pas, qui avait promis à Argan la puissance sexuelle. Par sa seule présence, Louison écarte la pensée de la mort » (Élisabeth Fichet-Magnan, « Argan et Louison, Molière, l'enfant et la mort », op. cit., p. 307).

²⁹ Ralph Albanese a déjà fait remarquer : « Tout se passe enfin comme si ce vieillard cacochyme, au seuil de la mort – il a soixante ans, âge fort avancé à l'époque – haïssait ses enfants

homme qui manifestement a fait une fois des enfants avec sa femme, mais qui maintenant refuse de s'acquitter jusqu'au bout du rôle qu'il a assumé, c'est-à-dire de renoncer à la vie en faveur des enfants qu'il a faits³⁰. Il dit explicitement à Mariane, lorsque celle-ci lui rend visite dans sa maison, qu'il a l'intention de se « défaire » de Cléante et d'Élise : « Je vois que vous vous étonnez de me voir de si grands Enfants ; mais je serai bientôt défait et de l'un, et de l'autre ». (III, 6) Il est aussi important qu'Harpagon, à la différence du barbon que nous rencontrons dans *Le Mariage forcé*, qui lui aussi veut se marier avec une femme beaucoup plus jeune que lui, ne laisse jamais entendre que son mariage avec Mariane serait motivé par un désir d'avoir des enfants. Harpagon épouse une jeune femme pour changer de place dans la suite des générations et donc pour recommencer sa vie, mais il n'est pas pour autant question pour lui de s'engager dans un nouveau projet de filiation : Harpagon ne veut pas faire d'enfants, il veut se dé-faire de ceux qu'il a et même un jour les enterrer.

Pour revenir à la perspective de l'action motivée, nous dirons ainsi que *L'Avare* nous apprend que l'existence des enfants dans la vie d'un être humain permet à ce dernier, du moins dans un sens limité, d'élargir sa sphère d'intérêt et d'action au-delà de la propre disparition. Certes, si l'on veut, même les actions réalisées en vue de la satisfaction des enfants peuvent être envisagées comme motivées par un désir égocentrique de contenter la propre volonté : *je* veux que mes enfants soient heureux, et *je* veux m'assurer avant que *je* ne meure qu'ils auront les moyens de l'être ; mais il reste que le sujet de l'action est rarement lui-même le seul bénéficiaire des effets de ses actes, et que les enfants occupent à l'ordinaire une position privilégiée à cet égard en tant qu'héritiers principaux de tout ce que le sujet laissera derrière lui. S'il est vrai que la mort impose une limite à toute forme de jouissance pour l'individu lui-même, il est également vrai que le fait d'avoir des enfants, « d'autres moi-mêmes » selon Sganarelle, encourage une stratégie économique visant à des effets réalisés au-delà de la mort. Même si la rareté du temps disponible pour agir et jouir incite l'individu à agir et à jouir avant qu'il ne soit trop tard, elle ne signifie pas que la sphère de valori-

en raison de leur jeunesse même » (Ralph Albanese, « Argent et réification dans *L'Avare* », *op. cit.*, p. 36).

³⁰ La pièce est plutôt cohérente sur ce point en ceci que Molière laisse entendre que Cléante et Élise n'ont vraiment souffert de la passion qui habite leur père qu'après la mort de leur mère : « ELISE : Il est bien vrai que tous les jours il nous donne, de plus en plus, sujet de regretter la mort de notre Mère, et que... » (I, 2)

LE TEMPS FAIT TOUT A L'AFFAIRE

sation et d'action ne puisse pas être élargie au-delà de la propre existence individuelle. C'est d'ailleurs pour cette raison, probablement, que nous avons tendance à dire que les enfants donnent un sens à la vie : la survie des enfants à notre propre mort permet de rapporter la vie et les actes qui l'auront constituée à autre chose qu'à cette vie elle-même. Certes, celui qui vit pour manger peut dire que le sens de la vie, c'est la jouissance produite par la réalisation de ses désirs, mais si l'on considère la vie en tant que totalité, c'est souvent ce que cette vie aura permis de produire, ce qu'elle laissera derrière elle, qui sera compris comme porteur de son sens. C'est ainsi que le motif principal du vivre d'un individu peut être non pas la propre jouissance produite par les actions qu'il aura accomplies, mais la jouissance que ses enfants pourront tirer de la vie qu'il leur aura donnée (sans leur demander de donner un équivalent en retour) et des biens qu'il leur aura cédés y inclus une place dans la famille et la société.

Mais il ne faut pas oublier qu'à partir du moment où l'on reconnaît que les enfants donnent un sens à la vie, on reconnaît implicitement que la propre existence est soumise à une limitation temporelle. C'est parce que la stratégie de vie consistant à vivre pour manger, à vivre pour jouir de la vie et de la consommation de nos ressources, se heurte elle aussi à la limite de la finitude que l'on peut se dire qu'il vaut mieux vivre non seulement pour manger, mais encore pour faire manger ses propres enfants. Or, comme nous le savons, Harpagon ne vit pas pour manger, ni pour faire manger ses enfants, il mange pour *survivre*, même à ses enfants.

III. Narcissisme

Ce que nous avons relevé jusqu'ici sur la relation d'Harpagon à son argent et à ses enfants explique bien pourquoi le personnage est fréquemment décrit comme l'une des figures les plus égocentriques de toute l'œuvre de Molière¹. L'importance que prend dans la pièce la relation d'Harpagon à ses enfants indique que l'égoïsme du personnage ne doit guère être compris uniquement comme un corrélat évident de son avarice : « Harpagon est égoïste parce qu'il est avare », ou : « Harpagon est avare parce qu'il est égoïste ». Il est facile de croire, en effet, qu'Harpagon fonctionne comme s'il avait investi toutes ses énergies psychiques dans son argent (il renonce à Mariane pour récupérer sa cassette), et que l'essentiel de son action s'explique par le motif exclusif d'accumuler des richesses monétaires. Or, à prendre en compte ce que la pièce présente dans son ensemble, force est de constater qu'Harpagon semble avoir investi presque autant d'affection dans sa propre personne. Car malgré ce que fait penser le titre que Molière a choisi pour sa pièce, et malgré que le thème de l'argent y occupe une place si importante, il s'avère moins compliqué de donner un sens à l'ensemble des éléments du texte, si l'on se permet d'attribuer *deux* traits de caractère dominants au personnage : avarice et narcissisme.

C'est la relation d'Harpagon au moi, à sa propre personne qui va maintenant retenir notre intérêt. Cela ne nous obligera toutefois pas à nous écarter trop longtemps de la direction générale de notre discussion, car nous verrons que le narcissisme qui habite le personnage peut lui aussi être compris, en dernier ressort, comme un rempart dressé contre le temps et la mort.

¹ Pour Ramon Fernandez, Harpagon représentait l'aboutissement même du personnage monomaniacal de Molière : « Harpagon, c'est à quoi devait aboutir logiquement la psychologie moliéresque du personnage comique [...]. Isolé, sourd, aveugle, comblé par sa passion, mitraillant tout le monde et frappé inexorablement par tous les projectiles qu'il a lancés, le personnage comique s'achève ici dans la démence » (Ramon Fernandez, *Molière ou l'essence du génie comique*, Paris, Grasset, 1979 [1929], p. 212).

1. Amour paternel et amour de soi

Le sens général du terme « narcissisme » est celui d'une attention et d'une affection excessives portées à soi-même, et le terme provient, comme tout le monde le sait, du mythe antique qui raconte comment le jeune Narcisse tomba amoureux de sa propre image reflétée dans une fontaine. Selon la doctrine psychanalytique classique², tout enfant vit une période initiale de « narcissisme primaire » où son attention est focalisée sur le monde intérieur. Le développement normal de l'enfant consiste par la suite à se libérer de son égocentrisme et à diriger son attention et ses affections vers le monde extérieur. Une certaine quantité d'énergie doit cependant être réservée pour le moi lui-même puisque l'individu a besoin d'un minimum d'individualisme pour être motivé à agir dans son propre intérêt. Dénommant cette forme d'égocentrisme le « narcissisme secondaire normal », les psychanalystes ne la considèrent pas comme pathologique puisqu'elle est en réalité indispensable au fonctionnement de la vie individuelle. Là où le narcissisme devient problématique, c'est quand l'individu ne parvient pas à régler de manière fonctionnelle la distribution de ses énergies psychiques et qu'il se remet, ou persiste, à accorder trop d'intérêt au moi au détriment du monde extérieur. Le résultat en est que son moi devient, beaucoup plus qu'il ne devrait, le centre de son attention, et qu'il aura du mal à établir des relations harmonieuses avec d'autres personnes. Cette forme d'égocentrisme est parfois désignée comme le « narcissisme secondaire pathologique », et c'est habituellement à celui-ci que l'on se réfère quand on parle de « narcissisme » pour diagnostiquer un trouble mental³.

Dans le texte le plus important qu'il ait écrit sur le narcissisme, *Pour introduire le narcissisme*, Freud explique comment il est arrivé à formuler

² Qui ne détient pas toute la vérité sur le narcissisme, mais qui a introduit la notion dans la psychologie moderne et qui demeure un référent essentiel pour sa description.

³ Précisons à ce propos que lorsque les moralistes du XVII^e siècle parlent d'« intérêt » et d'« amour-propre », ils désignent en premier lieu un égocentrisme qu'ils veulent *universel* et qu'il faut par conséquent éviter d'identifier au narcissisme pathologique, mais plutôt (approximativement bien sûr) au narcissisme secondaire normal. Ce que La Rochefoucauld veut montrer dans ses *Maximes* est que *tout* acte est motivé par un soin égocentrique. Soyons donc prudents à nous servir d'une notion comme amour-propre pour mettre au jour les principes d'action d'un personnage comme l'avare puisque ce terme désigne un égocentrisme universel alors que le personnage de Molière se caractérise, comme les autres grands protagonistes de l'auteur, par la *différence* qu'il oppose à une règle générale. À suivre La Rochefoucauld, il n'y a aucun intérêt à montrer que les personnages ouvertement égoïstes ont un fond égocentrique, mais par contre à montrer que les personnages *vertueux* sont au fond égoïstes eux aussi.

l'hypothèse d'un narcissisme primaire de l'enfant. Selon Freud, l'existence d'une telle affection infantile pour le moi se laisse déduire de l'intensité avec laquelle la plupart des parents aiment et adorent ce que Sganarelle appelait, dans *Le Mariage forcé*, « d'autres moi-mêmes », c'est-à-dire leurs enfants : « Si l'on considère l'attitude de parents tendres envers leurs propres enfants, l'on est obligé d'y reconnaître la reviviscence et la reproduction de leur propre narcissisme qu'ils ont déjà depuis longtemps abandonné. Un bon indice que nous avons déjà apprécié, dans le choix d'objet, comme stigmate narcissique, la surestimation domine, c'est bien connu, cette relation affective. Il existe ainsi une compulsion à attribuer à l'enfant toutes les perfections, ce que ne permettrait pas la froide observation, et à cacher et oublier tous ses défauts⁴ ».

Sans pour autant accepter que nous serions *obligés* de reconnaître la reproduction d'un narcissisme primaire dans l'amour des parents pour leurs enfants, nous pouvons quand même retenir du raisonnement de Freud qu'il existe un contraste patent entre l'amour parental et l'amour narcissique. À l'encontre de l'individu narcissique en effet, le parent affectueux n'est guère concentré uniquement sur lui-même : c'est plutôt le petit enfant qui est au centre de l'univers et qui fait l'objet des espérances de bonheur et de jouissance que le parent peut nourrir. Disons que le parent affectueux ne voit guère de différence entre ses propres affaires et les affaires de ses enfants, puisque l'avenir de ces derniers compte autant que le sien – ce que nous venons de constater dans le chapitre précédent. Freud écrit même que les parents s'attendent souvent à ce que les enfants réalisent ce qu'ils n'ont pas pu réaliser eux-mêmes : « L'enfant aura la vie meilleure que ses parents, il ne sera pas soumis aux nécessités dont on a fait l'expérience qu'elles dominaient la vie. Maladie, mort, renonciation de jouissance, restriction à sa propre volonté ne vaudront pas pour l'enfant, les lois de la nature comme celle de la société s'arrêteront devant lui, il sera réellement à nouveau le centre et le cœur de la création. *His majesty the Baby*, comme on s'imaginait être jadis. Il accomplira les rêves de désir que les parents n'ont pas mis à exécution, il sera un grand homme, un héros, à la place du père ; elle épousera un prince, dédommagement tardif pour la mère⁵ ».

Cette espèce d'affection pour les enfants, que Freud regarde donc comme la résurrection d'un narcissisme primaire dépassé, est impossible à

⁴ Sigmund Freud, « Pour introduire le narcissisme », *La Vie sexuelle*, Paris, PUF, 1969, p. 96.

⁵ *Id.*

LE TEMPS FAIT TOUT A L'AFFAIRE

trouver chez l'avare. Son indifférence pour le sort de son fils et de sa fille se trahit bien sûr quand il accepte l'idée de pouvoir un jour les enterrer, mais aussi par exemple quand Élise, qui a failli se noyer lors d'un naufrage, lui raconte, vers la fin de la pièce, que c'est à Valère qu'il doit la vie de sa fille puisque c'est lui qui l'a sauvée de l'eau. Or, comme Harpagon croit que c'est Valère qui a volé sa cassette, il demande fermement qu'on fasse pendre le voleur. À ce moment, Élise, voyant toutes ses espérances s'effondrer, joue sa dernière carte : s'agenouillant devant son père, elle fait appel à son « amour paternel » :

ELISE, à genoux devant son père : Ah ! mon père, prenez des sentiments un peu plus humains, je vous prie, et n'allez point pousser les choses dans les dernières violences du pouvoir paternel : Ne vous laissez point entraîner aux premiers mouvements de votre passion, et donnez-vous le temps de considérer ce que vous voulez faire. Prenez la peine de mieux voir celui [Valère] dont vous vous offensez : il est tout autre que vos yeux ne le jugent ; et vous trouverez moins étrange que je me sois donnée à lui, lorsque vous saurez que sans lui vous ne m'auriez plus il y a longtemps. Oui, mon Père, c'est lui qui me sauva du grand péril que vous savez que je courus dans l'eau, et à qui vous devez la vie de cette même fille, dont...

HARPAGON : Tout cela n'est rien ; et il valait bien mieux pour moi, qu'il te laissât noyer, que de faire ce qu'il a fait.

ELISE : Mon père, je vous conjure, par l'amour paternel, de me...

HARPAGON : Non, non, je ne veux rien entendre ; et il faut que la Justice fasse son devoir. (V, 4)

Pour Harpagon, la vie d'une fille ne *vaut* donc rien au regard de l'argent, et le fait de *devoir* la vie de sa fille à quelqu'un qui l'a sauvée de la mort ne l'oblige, estime-t-il, à aucune gratitude. Élise en appelle à l'amour paternel d'Harpagon, mais c'est un amour que ce dernier, à la différence d'autres pères autoritaires de Molière⁶, semble incapable d'éprouver.

⁶ Dans *Le Malade imaginaire*, la servante Toinette dit au protagoniste qu'il n'aura pas le cœur de marier sa fille contre son gré à un médecin : « Mon Dieu je vous connais ; vous êtes bon naturellement ». (I, 5) Voir aussi par exemple *Le Tartuffe*, IV, 3 et *Les Fourberies de Scapin*, I, 4. Renvoyant à quelques-uns de ses passages justement, G. J. Malinson propose d'envisager l'indifférence totale d'Harpagon à l'endroit du bonheur de ses enfants comme un des traits les plus distinctifs de la pièce (voir G. J. Malinson, *Molière : L'Avare*, Londres, Grant & Cutler, 1989, p. 85-86).

La pièce apparaît comme assez cohérente sur ce point dans la mesure où Molière aurait pu créer un personnage motivant son obsession de l'épargne par une intention déclarée de tout léguer à ses enfants. L'un des motifs possibles de l'épargne était selon Keynes de laisser une fortune en héritage aux descendants, et l'on s'imagine facilement un avare s'interdisant de jouir de la vie et contraignant ses enfants à renoncer aux jouissances qu'ils désirent sous prétexte qu'ils vont tout obtenir à sa mort. Harpagon dit effectivement à son fils, après avoir découvert que celui-ci emprunte de l'argent pour acheter des vêtements, qu'il fait « une honteuse dissipation du bien que [s]es Parents [lui] ont amassé avec tant de sueurs ». (II, 2) C'est la seule fois dans la pièce où il est suggéré qu'il serait question pour l'avare de faire des économies pour avoir quelque chose à léguer à ses enfants. Nous savons pourtant qu'Harpagon est très peu porté à l'amour parental : il ne veut pas pourvoir sa fille d'une dot et déclare avoir pour intention de déshériter son fils. Aussi ces propos d'Harpagon, affirmant qu'il amasse du bien pour le donner à son fils, sonnent-ils aussi faux, dirons-nous, que lorsqu'il déclare, dans la même scène d'ailleurs, qu'il prête de l'argent (à usure) pour faire de la charité.

Harpagon apparaît ainsi comme un contre-exemple du parent affectueux dont Freud propose d'expliquer l'intensité de l'amour pour les enfants par le déplacement d'un narcissisme primaire. Harpagon ne nourrit aucun rêve au sujet du bonheur de ses enfants : sa fille n'épousera pas le prince qu'elle désire, mais un vieillard qui la prend sans dot ; son fils n'épousera pas sa jeune amante, mais une veuve qu'il n'a jamais rencontrée. Il semble ainsi logique que lorsque Harpagon fait savoir à Cléante et à Élise qu'il ne possède pas du tout les dix mille écus dont il vient de se parler à lui-même – et qu'il a donc enfouis dans son jardin –, Cléante lui répond effectivement : « Nous n'entrons point dans vos affaires ». (I, 4) Au niveau manifeste de la pièce, cette réplique signifie bien sûr que les enfants ne se mêlent pas des affaires personnelles de leur père, mais au niveau de la cohérence sémantique qui nous intéresse, la réplique se réfère plutôt à l'indifférence fondamentale d'Harpagon à l'endroit de ses enfants. Au contraire du parent affectueux, Harpagon n'inclut pas ses enfants dans ses affaires personnelles et reste indifférent au bonheur que ces derniers pourraient éventuellement réaliser à l'aide de ses richesses⁷.

⁷ C'est entre autres en tant que résultat d'une incapacité d'aimer autrui que Joseph Pineau envisage ce qu'il décrit lui aussi comme une sorte de narcissisme d'Harpagon : « Incapable de

Reste à montrer que ce manque d'attention et d'affection chez Harpagon pour les enfants est le corollaire d'une attention et d'une affection portées à lui-même.

2. Symptomatologie du narcissisme

Rappelons pour commencer que c'est justement à lui-même qu'Harpagon destine la jeune femme qu'il refuse à son fils : c'est l'avare qui doit jouir de l'amour de Mariane et non pas Cléante. Rappelons aussi la faiblesse pour la flatterie qui habite Harpagon, et que la flatterie est un élément si important de la pièce que Molière a même inséré une tirade là-dessus dans la scène d'ouverture. Qu'il existe une corrélation générale entre flatterie et narcissisme apparaît comme évident, et il n'y a guère besoin d'y insister : comment les narcissiques pourraient-ils être autre chose que des victimes idéales des flatteurs ? Examinons en revanche ce que disent plus précisément les deux flatteurs Valère et Frosine pour profiter des confirmations narcissiques dont Harpagon semble avoir tant de soif.

Frosine a bien compris, nous l'avons vu, qu'Harpagon nourrit un désir secret de ne jamais mourir. Ce que nous n'avons pas fait remarquer jusqu'ici, c'est qu'elle a pareillement compris qu'Harpagon désire inspirer de l'amour. On pourrait croire qu'Harpagon, en tant que vieillard amoureux *et* vieillard contraignant, ne pense qu'à s'approprier la femme qu'il convoite sans se soucier de ce que celle-ci pense en réalité de lui. La vérité est qu'Harpagon ne manque pas de s'inquiéter au sujet des sentiments que Mariane peut éprouver à son égard :

Mais, Frosine, il y a encore une chose qui m'inquiète. La Fille est jeune, comme tu vois ; et les jeunes gens d'ordinaire n'aiment que leurs semblables, ne cherchent que leur compagnie. J'ai peur qu'un Homme de mon âge ne soit pas de son goût ; et que cela ne vienne à produire chez moi certains petits désordres qui ne m'accommoderaient pas. (II, 5)

À partir de ce moment, Frosine ne parle plus de la prétendue immortalité d'Harpagon ou des épargnes considérables qu'il ferait en épousant une

vivre, d'apprécier les choses de la vie, d'aimer les autres et de régler ses actes en fonction d'appels humains, Harpagon ne renie pas pour autant les valeurs reconnues, mais il les met au service d'un moi affectivement débile et de l'idole vide à laquelle il est réduit à vouer toutes les aspirations de son être. Voilà ce qui donne à la comédie de Molière son extraordinaire force de pénétration » (Joseph Pineau, « Harpagon ou la terre aride », *Revue d'Histoire de la Société d'Histoire du Théâtre*, 4-1996, p. 413).

femme qui ne mange pas⁸. Désormais, sa stratégie consistera à faire croire à l'avare que Mariane n'aime que les vieillards et que l'avare lui-même est en réalité irrésistible pour les femmes.

Dans un passage qui est sans doute le plus grotesque de toute la pièce, Frosine demande au vieux ladre, dont Molière souligne à plusieurs reprises le caractère disgracieux, qu'il lui expose ses attraits pour qu'elle – et le public – puisse les admirer :

FROSINE : Eh ! cela [les jeunes hommes] est bien bâti auprès d'une Personne comme vous. Voilà un Homme cela. Il y a là de quoi satisfaire à la vue ; et c'est ainsi qu'il faut être fait, et vêtu, pour donner de l'amour.

HARPAGON : Tu me trouves bien ?

FROSINE : Comment ? vous êtes à ravir, et votre figure est à peindre. Tournez-vous un peu, s'il vous plaît. Il ne se peut pas mieux. Que je vous voie marcher. Voilà un corps taillé, libre, et dégagé comme il faut, et qui ne marque aucune incommodité.

HARPAGON : Je n'en ai pas de grandes, Dieu merci. Il n'y a que ma fluxion, qui me prend de temps en temps.

FROSINE : Cela n'est rien. Votre fluxion ne vous sied point mal, et vous avez grâce à tousser.

HARPAGON : Dis-moi un peu. Mariane ne m'a-t-elle point encore vu ? N'a-t-elle point pris garde à moi en passant⁹ ? (II, 5)

⁸ Le thème du manger apparaît donc également lorsque Frosine explique à Harpagon que Mariane a des habitudes de nourriture extrêmement sobres : « Elle est nourrie et élevée dans une grande épargne de bouche. C'est une fille accoutumée à vivre de salade, de lait, de fromage et de pommes, et à laquelle par conséquent il ne faudra ni table bien servie, ni consommés exquis, ni orges mondés perpétuels, ni les autres délicatesses qu'il faudrait pour une autre Femme ». (II, 5)

⁹ Frosine poursuit : « Vous ne sauriez croire le plaisir qu'elle aura de vous voir. 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 un Amant aiguilleté sera pour elle un ragoût merveilleux ». (II, 5) Patrick Dandrey, lisant Molière dans une optique essentiellement esthétique, avance que la vanité d'Harpagon, qu'il a donc perçue, a pour fonction d'atténuer le sentiment d'âpreté qui domine le portrait du protagoniste : « Molière a tenu à associer à ce tableau de l'avarice l'intrigue d'une rivalité matrimoniale entre père et fils, et – et c'est ce qui nous importe ici – à la transcender, par rapport aux modèles qu'il démarque, par un portrait de l'égarément d'Harpagon sur ses prétendus attraits séducteurs : ainsi Frosine vient-elle doubler la fourberie traditionnelle de La Flèche par une duperie de nouvelle venue, qui procède toute de flatterie. Elle n'y gagne finalement rien, c'est vrai, mais Harpagon y perd cette image d'invincible âpreté

Évitons ainsi de penser que Mariane ne soit pour Harpagon qu'un beau trophée à mettre dans sa cassette : il veut ce qu'il voit, mais il veut aussi être vu et voulu lui-même. Il est par conséquent nécessaire de compléter ce que nous avons dit précédemment au sujet des motivations du mariage de l'avare avec Mariane : le texte invite à penser que la raison pour laquelle le personnage veut se marier avec une jeune femme de vingt ans est non seulement qu'il veut prendre la place de son fils dans la succession des générations et recommencer la vie, mais en outre qu'il veut obtenir une confirmation narcissique de sa valeur comme homme désirable¹⁰. Harpagon veut prendre la femme de son fils, mais il veut aussi *être pris* par la femme de son fils, et il veut être pris par amour.

Le Narcisse du monde mythologique s'était immobilisé dans une admiration exclusive de sa propre image. L'intérêt d'Harpagon pour Mariane atteste que les choses sont à l'ordinaire plus complexes dans le monde réel. En effet, si nous disons que le narcissisme secondaire pathologique se traduit par une idéalisation excessive du propre moi, il faut probablement penser que cette idéalisation prend une partie considérable de sa nourriture dans l'admiration que l'individu narcissique s'imagine éveiller chez autrui. Henri Bergson écrivait, dans son essai sur le rire et le comique, à propos du thème éminemment comique de la vanité que celle-ci « est issue de la vie sociale, puisque c'est une admiration de soi fondée sur l'admiration qu'on

qui pouvait instiller quelque amertume dans le rire qu'il provoque : car dès lors qu'il se pavane sous des compliments si superbement dissonants avec son image, il révèle sa faiblesse, choit dans le grotesque, dissout dans le chimérique l'airain de sa sombre cuirasse et la fureur tragique de son acharnement pour l'or » (Patrick Dandrey, *Molière ou l'esthétique du ridicule*, Paris, Klincksieck, 1992, p. 97-98).

¹⁰ Il est donc insuffisant de penser que l'affection d'Harpagon pour Mariane n'aurait pour fonction dans la pièce que de montrer que même l'amour est impuissant à faire un libéral de cet avare incorrigible. J. D. Hubert écrit par exemple : « This strange infatuation [son amour pour Mariane] is usually regarded as a clever means of stressing Harpagon's stinginess in a situation where a miser might be expected to become a spendthrift for a day » (J. D. Hubert, « Theme and Structure in Molière's *L'Avare* », *op. cit.*, p. 33). Rappelons à ce propos ce que Molière fait dire à Horace dans *L'École des femmes* : « L'amour est un grand maître » « D'un avare à l'instant il fait un libéral » (III, 4, 900 et 906). Rappelons aussi ce que Quinault fait dire à l'un de ses personnages dans *La Comédie sans comédie* (comme nous l'avons déjà vu) : « Je suis trop amoureux pour pouvoir estre avare. » Philippe Quinault, *La Comédie sans comédie* (I, 5), dans Victor Fournel, *Les Contemporains de Molière*, *op. cit.*, vol. 3, p. 83). Dans *La Dame d'intrigue ou le Riche vilain*, il est de même dit : « Dès qu'on est amoureux, on cesse d'estre avare » (Samuel Chappuzeau, *La Dame d'intrigue ou le Riche vilain* (II, 9), dans Victor Fournel, *Les Contemporains de Molière*, *op. cit.* t. I, p. 391).

croit inspirer aux autres¹¹ ». Comment ne pas penser, en effet, que c'est d'ordinaire le regard admiratif (réel ou imaginé) de l'autre qui permet au narcissique de s'attribuer la perfection qu'il désire ? C'est dans le regard ravi de Frosine, et indirectement dans celui de Mariane, que l'avare devient le bel objet qu'il rêve d'être. Or, ce que le texte de Molière invite à penser est en plus que l'importance accordée à l'admiration de l'autre en tant que source de satisfaction risque de faire de cet autre le pire ennemi si l'admiration désirée n'est pas obtenue.

En effet, la rencontre avec l'autre doit toujours comporter un certain risque pour l'individu narcissique du fait que celui-ci, à tout moment sensible aux jugements portés à son endroit, risque de ne pas obtenir la confirmation qu'il souhaite. L'autre qui ne l'admire pas, l'autre qui par les attitudes réservées, indifférentes ou négatives manifestées vis-à-vis du narcissique, blesse celui-ci dans son amour-propre, risque d'ouvrir une brèche douloureuse dans la forteresse du moi idéalisé que le narcissique a construite et qu'il passe peut-être l'essentiel de son temps à défendre et à fortifier. Voilà pourquoi Harpagon tient à s'assurer à l'avance que Mariane accepte de devenir sa femme parce qu'elle le veut et non pas parce qu'elle le doit. Il a peur, dit-il (nous l'avons déjà vu) qu'un homme de son âge ne soit pas du goût de Mariane et que cela ne produise « certains petits désordres qui ne [l']accommoderaient pas ». (II, 5) Ces désordres se donnent à comprendre comme ceux qui risquent toujours de se produire chez l'individu narcissique dès qu'un autre méprisant ou peut-être seulement indifférent menace la solidité de son moi magnifié.

Rappelons à ce propos qu'après avoir compris que Mariane est amoureuse du fils d'Harpagon, Frosine change de camp pour mettre ses talents au seul service des jeunes amoureux. Le problème avec Harpagon est seulement, dit Frosine, qu'il sera impossible de lui faire renoncer au mariage avec Mariane à moins que l'initiative ne vienne de lui-même :

FROSINE : Ceci est difficile. Pour votre Mère [celle de Mariane], elle n'est pas tout à fait déraisonnable, et peut-être pourrait-on la gagner, et la résoudre à transporter au Fils le don qu'elle veut faire au Père. Mais le mal que j'y trouve, c'est que votre Père est votre Père.

¹¹ Henri Bergson, *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, PUF, 1993 [1900], p. 132.

LE TEMPS FAIT TOUT A L'AFFAIRE

CLEANTE : Cela s'entend.

FROSINE : Je veux dire qu'il conservera du dépit, si l'on montre qu'on le refuse ; et qu'il ne sera point d'humeur ensuite à donner son consentement à votre mariage. Il faudrait, pour bien faire, que le refus vînt de lui-même ; et tâcher par quelque moyen de le dégoûter de votre Personne. (IV, 1)

Faire comprendre à Harpagon qu'on ne l'aime pas et qu'on lui préfère un autre, c'est attaquer son narcissisme et provoquer des réactions de défense qui ne le rendront qu'encore plus difficile à manipuler.

C'est peut-être la réaction démesurée d'une personne narcissique douloureusement offensée dans son amour-propre que décrit Molière dans la scène où maître Jacques prend le courage de raconter à Harpagon quelques-unes des histoires qui courent sur son compte. Avertissant Harpagon contre les fausses flatteries de Valère, maître Jacques assure qu'il est lui-même sincèrement attaché à son maître et qu'il souffre tous les jours d'entendre ce que l'on raconte à son propos. Harpagon devient curieux de savoir ce que l'on dit de lui, mais maître Jacques est bien conscient des risques qu'il prend :

HARPAGON : Pourrais-je savoir de vous, Maître Jacques, ce que l'on dit de moi ?

MAITRE JACQUES : Oui, Monsieur, si j'étais assuré que cela ne vous fâchât point.

HARPAGON : Non, en aucune façon.

MAITRE JACQUES : Pardonnez-moi ; je sais fort bien que je vous mettrais en colère.

HARPAGON : Point du tout ; au contraire, c'est me faire plaisir, et je suis bien aise d'apprendre comme on parle de moi. (III, 1)

Alors maître Jacques fait savoir à Harpagon que l'on rapporte partout les histoires les plus absurdes au sujet de son avarice et qu'Harpagon lui-même est « la fable et la risée de tout le monde » (III, 1), ce qui ne manque pas de provoquer exactement les réactions que maître Jacques avait bien prévues :

HARPAGON, *en le battant* : Vous êtes un sot, un maraud, un coquin, et un impudent.

NARCISSISME

MAITRE JACQUES : Hé bien, ne l'avais-je pas deviné ? Vous ne m'avez pas voulu croire. Je vous l'avais bien dit que je vous fâcherais de vous dire la vérité.

HARPAGON : Apprenez à parler. (III, 1)

Harpagon *insiste* qu'on lui fasse savoir ce que le monde pense de lui, mais il explose de rage quand maître Jacques ne lui dit pas ce qu'il veut entendre.

Le narcissisme de l'avare se manifeste ainsi dans un refus de la critique et de la déconsidération, mais il se manifeste en plus dans un refus de la *contradiction*. Cet aspect du personnage est mis au jour par les flatteries de Valère, car si Frosine profite du désir qui habite Harpagon d'être un bel objet d'admiration, Valère s'occupe plutôt à encourager et à louer les principes généraux sur lesquels Harpagon règle sa vie. Valère dit à Élise dans la tirade qu'il prononce sur la flatterie que « pour gagner les Hommes », il faut « donner dans leurs maximes, encenser leurs défauts, et applaudir à ce qu'ils font » (I, 1), et c'est justement Valère qui déclare, devant Harpagon, qu'il faut manger pour vivre et non pas vivre pour manger. Or, ce qu'il dit explicitement à Harpagon lui-même, c'est que celui-ci est carrément incapable de se tromper, et qu'il *ne peut pas qu'il n'ait raison*.

Dans la scène où Molière confronte Harpagon et Valère pour la première fois dans la pièce, Harpagon vient de faire savoir à Élise qu'il veut la donner en mariage à Anselme. La jeune fille proteste en soutenant que c'est un choix de mari qu'aucune personne raisonnable n'approuverait jamais, en même temps qu'Harpagon assure que c'est un choix parfaitement judicieux. Les deux tombent d'accord pour laisser à Valère le soin de juger de l'« affaire ». (I, 5) Au grand étonnement d'Élise, Valère explique alors qu'il n'a pas besoin de savoir de quoi ils parlent pour trancher que c'est le père qui a raison, car celui-ci est tout simplement incapable d'avoir tort :

HARPAGON : Ici, Valère. Nous t'avons élu pour nous dire qui a raison, de ma Fille, ou de moi.

VALERE : C'est vous, Monsieur, sans contredit.

HARPAGON : Sais-tu bien de quoi nous parlons ?

VALERE : Non. Mais vous ne sauriez avoir tort et vous êtes toute raison. (I, 5)

LE TEMPS FAIT TOUT A L'AFFAIRE

Malencontreusement, Valère apprend vite qu'il s'agit du mariage d'Élise avec Anselme et qu'il risque par conséquent, s'il continue à dire qu'Harpagon a raison, de contribuer lui-même à marier son amante à un autre. Tout en continuant à affirmer que l'avare est incapable de se tromper, Valère doit donc chercher à mettre en avant des arguments en faveur d'Élise :

Je dis que dans le fond je suis de votre sentiment ; et vous ne pouvez pas que vous n'ayez raison. Mais aussi n'a-t-elle pas tort tout à fait, et... (I, 5)

C'est à ce moment qu'Harpagon avance l'argument du « sans dot » : Anselme accepte de prendre Élise sans qu'Harpagon soit obligé d'apporter un sou à leur ménage. Comprenant qu'il n'a rien à gagner à s'opposer à l'entêtement de l'avare, Valère prétend reconnaître alors que l'argumentation répétitive d'Harpagon est parfaite et irréprochable. En effet, qu'est-ce qu'il y a à répliquer à un argument qui « ferme la bouche à tout » ? :

VALERE : Ah ! je ne dis plus rien. Voyez-vous ? voilà une raison tout à fait convaincante ; il faut se rendre à cela.

HARPAGON : C'est pour moi une épargne considérable.

VALERE : Assurément, cela ne reçoit point de contradiction. [...]

HARPAGON : Sans dot.

VALERE : Vous avez raison. Voilà qui décide tout, cela s'entend. [...]

HARPAGON : Sans dot.

VALERE : Ah ! il n'y a pas de réplique à cela. On le sait bien. Qui diantre peut aller là contre ? [...]

HARPAGON : Sans dot.

VALERE : Il est vrai. Cela ferme la bouche à tout, sans dot. Le moyen de résister à une raison comme celle-là ? (I, 5)

C'est entre autres à ce passage qu'Henri Bergson se réfère pour affirmer que certains héros de la comédie sont enfermés dans une logique méca-

nique dont il est impossible de les faire sortir¹². Ici nous insisterons sur le fait que les réponses – encore une fois *ironiques* bien sûr – mises en avant par Valère à la répétition mécanique par l'avare du « sans dot » font à leur tour apparaître le refus de contradiction qui habite Harpagon : « cela ne reçoit point de contradiction », « voilà qui décide tout », « il n'y a pas de réplique à cela », « cela ferme la bouche à tout ». C'est un élément du personnage de Molière auquel la critique semble avoir prêté peu d'attention, peut-être parce qu'il n'est pas directement lié au thème de l'avarice. Et il est vrai qu'il ne s'agit pas d'avarice dans ce passage, mais de narcissisme : incapable de se tromper et ayant toujours la raison de son côté, Harpagon ne risque pas – croit-il, ou veut-il croire – de voir ses opinions critiquées ou rejetées et d'avoir ainsi à reconnaître que quelqu'un d'autre lui serait de quelque manière supérieur.

Ce qu'il y a de problématique ici pour l'individu narcissique, c'est toutefois que la majorité des personnes qu'il va rencontrer dans la vie ne seront pas aussi obligeantes que Valère et Frosine. Harpagon disait que certains « désordres » se produiraient s'il devait endurer la honte d'être refusé par Mariane, et nous avons vu les réactions violentes provoquées par la sincérité de maître Jacques. La relation du narcissique avec le monde qui l'entoure peut donc être tout autre qu'heureuse et harmonieuse. C'est en partie dans cette perspective qu'il faut comprendre pourquoi l'avare est habité également par une forte paranoïa.

3. Paranoïa

Qui consulte les dictionnaires pour voir s'il existe une définition de base de la paranoïa peut avoir l'impression de tomber sur des descriptions plus ou moins exactes d'Harpagon. Dans *Le Robert*, par exemple, « paranoïa » est définie comme « disposition caractérielle (orgueil démesuré, méfiance, susceptibilité excessive) engendrant de faux jugements (tendance aux interprétations) et des réactions d'agressivité ». Les auteurs de la *Larousse* écrivent pareillement : « Comportement, attitude de qqn qui manifeste des troubles caractériels (orgueil, susceptibilité, interprétations excessives et fausses) engendrant une agressivité permanente¹³ ». Qui de plus orgueilleux, en fait (ou

¹² *Ibid.*, p. 56.

¹³ *Grand Larousse universel*, Paris, Librairie Larousse, 1989, « paranoïa ».

du moins vaniteux), méfiant, susceptible, agressif et porté aux interprétations erronées que l'avare de Molière ?

À vrai dire, la paranoïa est un élément presque omniprésent dans le théâtre de Molière même s'il est vrai que le *concept* n'existe pas au XVII^e siècle. C'est principalement le fonctionnement des grands protagonistes qui se prête à une telle caractérisation. Patrick Dandrey écrit à ce propos : « Égarement systématique fixé sur un objet de prédilection, lucidité du raisonnement par ailleurs intacte, susceptibilité farouche, soupçons venimeux et hantises obsessionnelles face aux dénégations et aux obstacles réelles ou imaginaires que rencontre cette lubie. C'est Arnolphe et son Agnès, Orgon et son Tartuffe, Alceste et sa Célimène, Harpagon et sa cassette, Géronte et sa galère, Argan et ses clystères, modulations diverses et contrastées d'un thème commun¹⁴ ». On peut noter que Dandrey soulève deux éléments caractéristiques de la paranoïa que les définitions que nous venons de citer ne signalent pas : la paranoïa est un délire *partiel* et un délire *systématique*. C'est-à-dire que la paranoïa porte, d'après une conception aujourd'hui dominante, habituellement sur un élément isolé de la vie de l'individu (les femmes pour Arnolphe, la médecine pour Argan) sans pour autant paralyser le fonctionnement de la personnalité dans son ensemble. En plus, la paranoïa est une folie qui se manifeste comme un délire *raisonné*, c'est-à-dire comme un délire systématique et réfléchi : le paranoïaque a généralement un côté raisonneur qui lui permet d'exposer lui-même les principes de ses actions¹⁵. Il n'est donc guère étonnant que certains aient voulu parler des personnages de Molière en termes de paranoïa¹⁶ : il est plutôt étonnant qu'on ne l'ait pas fait beaucoup plus¹⁷. Ici, nous mettrons d'abord en évidence d'une manière plus détaillée que l'avare fonctionne dans certaines

¹⁴ Patrick Dandrey, « Molière, faire enrager le monde », *Magazine littéraire* (dossier : « La Paranoïa »), Paris, n° 444, juillet-août 2005, p. 46.

¹⁵ On pensera par exemple à Arnolphe, au misanthrope, à Philaminte et à Argan.

¹⁶ Nous pensons en premier lieu à l'ouvrage de Ralph Albanese : *Le Dynamisme de la peur chez Molière : Une analyse socio-culturelle de Dom Juan, Tartuffe et L'École des femmes* (Mississippi, Romance Monographs, 1976), ouvrage où, comme le suggère le titre, il s'agit surtout d'une *crainte* de nature paranoïaque et où *L'Avare* est peu discuté.

¹⁷ Surtout s'il est vrai qu'« un paranoïaque, c'est quelqu'un qui est enfermé sur lui-même et dans son propre système. Il considère que tous les autres sont des ennemis et entre en conflit avec eux. Il n'est pas fait pour l'échange. Le champ des autres n'existe pas pour lui » (François Roustang, « Le signe d'une société qui se referme » propos recueillis par Aliette Armel, *Magazine littéraire*, (dossier : « La Paranoïa »), Paris, n° 444, juillet-août 2005, p. 44).

scènes selon une logique proprement paranoïaque¹⁸ ; ensuite, nous poserons la question de savoir comment on peut comprendre la paranoïa du personnage par rapport à son narcissisme.

Le symptôme le plus classique et le plus connu de la paranoïa est le délire de persécution : par « paranoïaque » nous entendons habituellement une personne qui se sent constamment surveillée et qui consacre de grands efforts à déjouer ce qu'il perçoit comme les complots tramés par ses ennemis. Lorsque Molière nous présente son avare pour la première fois dans la pièce, c'est justement une personne affectée par une telle horreur de la surveillance que nous rencontrons. Dans la scène trois du premier acte, Harpagon fait son entrée en criant au valet de son fils, La Flèche, de sortir immédiatement de sa maison : « Hors d'ici tout à l'heure, et qu'on ne réplique pas. Allons, que l'on détale de chez moi, maître Juré Filou ; vrai gibier de potence ». (I, 3) C'est qu'Harpagon ne supporte pas les gens qui l'épient pour voir, du moins c'est ce qu'il croit, s'il possède quelque chose à voler. La Flèche a beau expliquer que Cléante lui a ordonné de l'attendre dans la maison, Harpagon insiste pour qu'il sorte :

Va-t-en l'attendre dans la Rue, et ne sois point dans ma Maison planté tout droit comme un piquet à observer ce qui se passe, et faire ton profit de tout. Je ne veux point avoir sans cesse devant moi un espion de mes affaires ; un traître, dont les yeux maudits assiègent toutes mes actions, dévorent ce que je possède, et furèrent de tous côtés pour voir s'il n'y a rien à voler. (I, 3)

Harpagon n'arrête pas, dans le reste de la scène, d'accuser La Flèche d'observer ce qu'il fait bien sûr, mais aussi de l'accuser de faire savoir au monde entier qu'il a de l'argent :

Ne voilà pas de mes mouchards, qui prennent garde à ce qu'on fait ? Je tremble qu'il n'ait soupçonné quelque chose de mon argent. Ne serais-tu pas Homme à faire courir le bruit que j'ai chez moi de l'argent caché ? (I, 3)

Ce délire de persécution se manifeste également dans la scène suivante où Harpagon, parlant à ses enfants, révèle combien il lui est facile de se procu-

¹⁸ Ce que Ralph Albanese a déjà montré, mais dans une perspective différente et avec moins d'exhaustivité dans « Argent et réification dans *L'Avare* » (*op. cit.*, p. 39-40). Larry Riggs fait aussi état de la paranoïa d'Harpagon dans son article « The Régime of Substitutions : Panoptical Gluttony in the Modern, "Manageable" World of *L'Avare* » (*The Romanic Review*, vol. 88, 4-1997).

LE TEMPS FAIT TOUT A L'AFFAIRE

rer des ennemis. Il suffit pour ses enfants de faire allusion à ses richesses pour qu'ils se transforment en ennemis et traîtres :

HARPAGON : Cela est étrange ! que mes propres Enfants me trahissent, et deviennent mes ennemis !

CLEANTE : Est-ce être votre ennemi, que de dire que vous avez du bien ?

HARPAGON : Oui, de pareils discours, et les dépenses que vous faites, seront cause qu'un de ces jours on me viendra chez moi couper la gorge, dans la pensée que je suis tout cousu de pistoles. (I, 4)

Et comme c'est souvent le cas chez les paranoïaques réels, le délire de persécution a chez l'avare pour corollaire un délire d'interprétation : tout ce que voit et entend Harpagon est susceptible de témoigner des hostilités qu'on prépare à son endroit. Rappelons comment il réagit, dans la même scène que nous venons de citer, lorsqu'à un moment il n'entend pas ce que ses enfants se disent l'un à l'autre :

HARPAGON : Laissons cela, et parlons d'autre affaire. Euh ? je crois qu'ils se font signe l'un à l'autre de me voler ma bourse. Que veulent dire ces gestes-là ?

ELISE : Nous marchandons, mon Frère et moi, à qui parlera le premier ; et nous avons tous les deux quelque chose à vous dire. (I, 4)

Pour Harpagon, n'importe quel « geste » dont le sens n'est pas transparent devient facilement le « signe » d'une conspiration. Partout s'ourdissent les complots destinés à le voler, partout se préparent ses ennemis pour le tuer, partout l'observent des espions voulant savoir où il garde ses trésors.

Lorsque les pires craintes d'Harpagon se réalisent et qu'il perd la cassette qu'il a tout fait pour dérober à la connaissance du monde¹⁹, le personnage

¹⁹ Par où la pièce de Molière illustre ce paradoxe de la paranoïa qui veut que les paranoïaques fassent souvent produire par leur comportement les conspirations dont ils se croient les victimes. La Flèche dit justement dans la scène où Harpagon l'accuse de l'épier : « Ah ! qu'un Homme comme cela, mériterait bien ce qu'il craint ! et que j'aurais de la joie à le voler ! » (I, 3) David Rabouin écrit à propos de ce paradoxe : « Le réflexe le plus "normal" face à celui qui développe un sentiment paranoïaque est la mise à l'écart (dans la famille, le réseau d'amis, au travail) : le délire nous fait peur ; nous ne voulons pas qu'il interfère avec nos relations sociales ordinaires. Cette mise à l'écart, parce qu'elle ne peut se faire sous la forme d'un dialogue ouvert, prend alors tous les traits d'une... conspiration ! Elle soutient un délire que la réalité rejoint » (David Rabouin, « Les Frontières d'une folie », *Magazine littéraire* (dossier « La Paranoïa », n° 444, juillet-août 2005, p. 33).

fait vite preuve d'une autre caractéristique typique pour les paranoïaques : le délire de revendication. C'est d'un délire de revendication que souffrent ces individus qui s'engagent dans des procédures innombrables et interminables pour obtenir réparation des préjudices dont ils considèrent être victimes. Ce sont des « quérulents processifs », des « procéduriers » qui s'obstinent à faire triompher la justice et à faire payer ceux qu'ils tiennent pour les auteurs de leurs malheurs. À la différence du misanthrope, qui, « trahi de toutes parts, [et] accablé d'Injustices » (V, sc. dernière, 1803), a suffisamment de présence d'esprit pour quitter le parti après avoir perdu son procès, certains paranoïaques persistent dans leur mission de rétablir l'équité en se lançant incessamment dans des procès contre tout et tous.

Lorsque l'avare découvre qu'on a volé sa cassette, il fait vite comprendre que c'est un vol dont il soupçonne tout le monde : « Je veux aller quérir la justice, et faire donner la Question à toute ma Maison : à Servantes, à Valets, à Fils, à Fille, et à moi aussi ». (IV, 7) Et dans une des rares scènes de son œuvre où Molière transgresse formellement la frontière entre fiction et réalité, Harpagon va jusqu'à accuser les spectateurs de la pièce d'être complices :

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 point 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. Allons vite, des Commissaires, des Archers, des Prévôts, des Juges, des Gênes, des Potences et des Bourreaux. Je veux faire pendre tout le monde ; et si je ne retrouve mon argent, je me pendrai moi-même après. (IV, 7)

Comme tout le monde – même le public ! – a toujours conspiré pour voler son argent, tout le monde doit être accusé, interrogé et puni. Lorsque le commissaire se présente dans la maison d'Harpagon pour enquêter sur le vol, celui-ci dit justement qu'il faut les arrêter tous : « LE COMMISSAIRE : Qui soupçonnez-vous de ce vol ? HARPAGON : Tout le Monde ; et je veux que vous arrêtiez prisonniers la Ville et les Faubourgs ». (V, 1)

Aussi s'agit-il pour Harpagon, dans le dernier acte, non seulement de recouvrer l'argent qu'on lui a volé, mais en plus d'obtenir réparation d'une iniquité innommable. Si le crime, dit-il, « demeure impuni, les choses les

LE TEMPS FAIT TOUT A L'AFFAIRE

plus sacrées ne sont plus en sûreté. » (V, 1) À Valère, il dit – croyant que c'est lui le coupable : « Viens confesser l'action la plus noire, l'attentat le plus horrible, qui jamais ait été commis. » (V, 3) Et si la justice ne fait pas ce qu'elle doit, Harpagon va lui-même, ainsi que le voudraient peut-être tant de paranoïaques processifs, *demandar justice de la justice* :

LE COMMISSAIRE : Laissez-moi faire, je sais mon métier, Dieu merci. Ce n'est pas d'aujourd'hui que je me mêle de découvrir des vols ; et je voudrais avoir autant de sacs de mille francs, que j'ai fait pendre de personnes.

HARPAGON : Tous les Magistrats sont intéressés à prendre cette affaire en main ; et si l'on ne me fait retrouver mon argent, je demanderai justice de la Justice. (V, 1)

Les coupables (« tout le monde ») doivent donc être punis ; la justice doit triompher, fût-ce au prix d'une mise en cause du système judiciaire lui-même. Méfiance, suspicion, inquiétude, jalousie, autoritarisme, égocentrisme, délire d'interprétation, délire de revendication... « [D]ans l'ensemble du théâtre de Molière, écrit Ralph Albanese, [...] aucun personnage n'atteint la déraison paranoïaque d'Harpagon²⁰ ».

Mais qu'en est-il alors du narcissisme ? N'avons-nous pas dit qu'Harpagon fait preuve d'une série de symptômes typiques pour un individu *narcissique* ? Disons d'abord que les narcissiques et les paranoïaques apparaissent à plus d'un titre comme les victimes d'une même attention orientée vers le monde intérieur. Même si le narcissique se donne comme marqué principalement par une admiration excessive pour sa propre personne, alors que le paranoïaque semble préoccupé à élaborer une vision déformée de la réalité dans son ensemble, c'est toujours la focalisation sur le moi, sur la réalité intérieure qui fait problème. Dans sa célèbre analyse du Président Schreber, Freud écrit que le paranoïaque est quelqu'un qui a « retiré aux personnes de son entourage et au monde extérieur en général tout l'investissement libidinal orienté vers eux jusque-là²¹ ». Aussi peut-il avancer

²⁰ Ralph Albanese, « Argent et réification dans *L'Avare* », *op. cit.*, p. 39. Sans jamais parler de paranoïa, G. J. Mallinson soutient pour sa part que l'un des traits distinctifs de l'avare par rapport aux autres protagonistes du théâtre de Molière est qu'il est marqué par une peur intérieure projetée sur le monde extérieur au lieu d'être portée par un projet tout simplement considéré comme fou ou impossible aux yeux d'une morale dominante (voir G. J. Mallinson, *Molière: L'Avare*, *op. cit.*, p. 86).

²¹ Sigmund Freud, « Remarques psychanalytiques sur l'autobiographie d'un cas de paranoïa » (« Le Président Schreber »), *Cinq psychanalyses*, Paris, PUF, 1954, p. 314.

que la paranoïa a pour corollaire une régression au narcissisme primaire infantile : « [D]ans la paranoïa, un indice clinique nous fait voir à quel usage particulier est employée la libido, après avoir été retirée de l'objet. Il faut ici nous en souvenir : dans la plupart des cas de paranoïa, il y a un élément de délire des grandeurs et le délire des grandeurs peut, à lui tout seul, constituer une paranoïa. Nous en concluons que, dans la paranoïa, la libido libérée se fixe sur le moi, qu'elle est employée à l'amplification du moi. Ainsi il y a retour au stade du narcissisme qui nous est déjà connu comme étant l'un des stades de l'évolution de la libido dans lequel le moi du sujet était l'unique objet sexuel. C'est en vertu de ce témoignage fourni par la clinique que nous l'admettons : les paranoïaques possèdent une fixation au stade du narcissisme²² ».

Or, dira-t-on, est-il vraiment nécessaire de renvoyer au narcissisme d'Harpagon pour rendre compte de sa paranoïa ? Y a-t-il besoin de parler d'une focalisation sur le monde intérieur commune à la paranoïa et au narcissisme quand il suffit de dire que l'avare « [renferme] toutes choses, et [fait] sentinelle jour et nuit » (I, 3) pour la raison évidente qu'il garde chez lui une somme d'argent qu'il n'a pas pu mettre en sûreté (« je ne sais si j'aurai bien fait, d'avoir enterré dans mon Jardin dix mille écus qu'on me rendit hier » ; I, 4) et que la paranoïa s'explique tout simplement par une peur très banale de perdre son argent ? Certes, dirons-nous, il est vrai que la paranoïa de l'avare se laisse comprendre comme le corollaire d'une peur de la perte, et qu'il s'agit entre autres d'une peur de perdre de l'argent. N'empêche, toutefois, que l'argent n'est pas le seul objet dont l'avare craint le vol et que la peur de la perte est chez le personnage également une peur de perdre une *intégrité narcissique du moi*, intégrité que le texte invite à envisager comme une intégrité *phallique*. En effet, qu'est-ce qu'Harpagon espère en réalité trouver quand il fouille les poches de La Flèche pour savoir si ce dernier « le » lui a pris ?

²² *Ibid.*, p. 136. David Rabouin écrit à propos des liens que Freud voyait entre narcissisme et paranoïa : « La paranoïa, comme l'avait bien vu Freud, n'est pas seulement liée à l'existence du délire. Elle se caractérise également de ce que le "moi" s'y trouve mis au centre des désirs ("narcissisme"). Le paranoïaque, jaloux, procédurier, vaniteux ou persécuté, est quelqu'un qui, à toute force, veut préserver ou magnifier son moi » (David Rabouin, « Les Frontières d'une folie » dans *Magazine littéraire*, n° 444, juillet-août, 2005 (dossier : « la paranoïa »), p. 34).

4. Puissance et jouissance

Rappelons que le théâtre de Molière renoue aussi bien avec la tradition de la farce qu'avec la tradition de la haute comédie. « Molière constitue, écrit Georges Forestier, à la fois l'héritier de ce qu'on appelle le "gros théâtre", représenté principalement au XVII^e siècle par la tradition farcesque, française, mais aussi italienne (plus directement héritière de Plaute), et celle du théâtre moral. Théâtre moral, c'est-à-dire, comme on disait alors, théâtre-miroir : miroir, de l'homme, de ses vertus et de ses vices, miroir de la société, de ses contraintes et de ses défauts²³ ». Que *L'Avare* soit un exemple du théâtre comme reflet moralisant de l'âme humaine a été l'un des présupposés mêmes de notre discussion. Cela n'empêche pas que la pièce se rattache également à la tradition du théâtre populaire. En effet, tirant son sujet de *L'Aululaire* de Plaute – auteur taxé au XVII^e siècle d'une certaine vulgarité –, Molière a même copié quelques équivoques obscènes que Plaute avait exploitées dans sa pièce et qu'il nous sera pertinent d'examiner.

Il s'agit d'une scène où le protagoniste Euclion surprend l'esclave Strobile en train de fouiller le temple où Euclion a caché la marmite pleine d'or qu'il vient de trouver. Celui-ci ordonne tout de suite à Strobile de rendre ce qu'il a volé, mais Strobile, n'ayant rien trouvé et voulant bien savoir ce qu'il y a à prendre, demande artificieusement qu'Euclion lui précise ce qu'il doit rendre. Comme Euclion ignore si Strobile a trouvé la marmite, il refuse de nommer l'objet qu'il veut récupérer. Le refus par Euclion de nommer l'objet en question et le fait qu'il ne s'y réfère qu'en termes d'un « id » neutre, permet à Plaute d'introduire une ambiguïté concernant l'identité de la chose dont Euclion ne veut pas se déposséder. Lisons d'abord la scène telle qu'elle fut traduite par Alfred Ernout :

STROBILE : Qu'est-ce que je t'ai pris ?

EUCLION : Rends-le moi, et vite.

STROBILE : Que veux-tu que je te rende ?

EUCLION : Tu le demandes ?

STROBILE : Je n'ai rien pris à toi.

²³ Georges Forestier, *Molière en toutes lettres*, Paris, Bordas, 1990, p. 37-38.

NARCISSISME

EUCLION : Mais ce que tu prenais pour toi, donne-le. Eh bien, tu te décides ?

STROBILE : À quoi ?

EUCLION : Tu ne l'emporteras pas : impossible.

STROBILE : Qu'est-ce que tu as donc ?

EUCLION : Mets-moi ça là.

STROBILE : Tu m'as l'air d'être habitué à te le faire mettre, le vieux.

EUCLION : Mets-moi ça là, te dis-je ; et ne fais pas le malin. Je ne plaisante pas, moi.

STROBILE : Mais quoi dois-je mettre là ? Appelle-moi la chose par son nom. Pour ma part, je n'ai rien pris, rien touché ; je le jure.

EUCLION : Montre-moi tes mains.

STROBILE : Tiens, je te les montre : les voici.

EUCLION : Bon, je vois. Maintenant, montre-moi la troisième²⁴. (IV, 4)

« Appelle-moi la chose par son nom », dit Strobile à Euclion. Mais quelle est donc la chose qu'Euclion ne veut pas se résigner à nommer ? Si nous lisons la scène dans l'original latin, l'équivoque devient plus transparente. En effet, lorsque Euclion dit à Strobile « Tu ne l'emporteras pas : impossible », l'esclave lui demande : « Qu'est-ce que tu as ? » En latin, Strobile demande cependant : « Quid uis tibi ? », ce qui mot à mot signifie « Que veux-tu pour toi ? ». Dans la traduction d'Alfred Ernout, Euclion répond à ce moment : « Mets-moi ça là », mais en latin c'est tout simplement « Pone ». C'est dans une large mesure grâce au double sens de ce terme « pone » que l'équivoque devient possible. Le mot peut en effet être entendu à la fois comme un impératif du verbe « pono » (je mets) et comme un adverbe archaïque et vulgaire « pone », signifiant « derrière ». C'est-à-dire

²⁴ En latin, c'est : « STR. Quid tibi surrupui? EUC. Redde huc sis. STR. Quid tibi uis reddam? EUC. Rogas? STR. Nihil equidem tibi abstuli. EUC. At illud quod tibi abstuleras cedo. EUC. Ecquid agis? STR. Quid agam? EUC. Auferre non potes. STR. Quid uis tibi? EUC. Pone. STR. Id quidem pol te datare credo consuetum, senex. EUC. Pone hoc sis. Aufer cauillam; non ego nunc nugas ago. STR. Quid ego ponam? Quin tu eloquere quidquid est suo nomine. Non hercle equidem quicquam sumpsi nec tetigi. EUC. Ostende huc manus. STR. Em tibi, ostendi: eccas. EUC. Video. Age, ostende etiam tertiam ». (IV, 4, 634-641)

LE TEMPS FAIT TOUT A L'AFFAIRE

que lorsque nous lisons dans le texte français : « Mets-moi ça là », il faut savoir que ce « là » ne peut guère être compris comme n'importe quel endroit. Aussi l'esclave réplique-t-il tout de suite après : « Tu m'as l'air d'être habitué à te le faire mettre, le vieux », ce qui en latin est dit : « Id quidem pol [par Pollux] te datare credo consuetum, senex ».

C'est entre autres la présence de ce genre de scènes dans les comédies de Plaute qui explique pourquoi les maîtres d'école du XVII^e siècle faisaient plutôt lire le sobre Térence que Plaute à leurs écoliers. Euclion veut récupérer son argent, mais Strobile insinue que c'est autre chose qu'il veut avoir et qu'il veut l'avoir à un certain endroit. Lorsque Euclion demande à Strobile, à la fin du passage cité, de lui exposer un troisième membre (« Montre-moi tes mains. [...] Maintenant la troisième »), le référent de l'équivoque grossière ne devient qu'encore plus transparent. En plus, immédiatement après, Euclion se met à chercher lui-même ce qu'il veut trouver sous les vêtements de l'esclave :

EUCLION : Allons vite, secoue-moi ton manteau.

STROBILE : À ta guise.

EUCLION : Tu n'aurais rien sous ta tunique ?

STROBILE : Tâte où tu veux²⁵. (IV, 4)

« Tâte où tu veux » est la traduction pour « *Tempta qua lubet* », ce qui est une expression dont les connotations érotiques sont plus fortes que celles évoquées par la phrase française. Il est vrai que le verbe « *tempto* » – que l'on écrivait aussi « *tento* » – peut signifier tout simplement « toucher » ou « tâter », mais il peut aussi signifier « chercher à séduire, à corrompre ». « *Qua* » ne signifie pas seulement « où », mais aussi « par où » et parfois même « jusqu'où²⁶ ». Le verbe « *lubet* » – qui est une forme archaïque pour « *libet* » – implique non seulement qu'on « veut », mais encore qu'il « plaît » et qu'on « a le plaisir » ou même « la fantaisie de ». Le texte latin laisse en d'autres termes entendre que Strobile invite Euclion à le tâter jusqu'où il veut sous sa tunique pour s'accorder du plaisir et satisfaire ses fantaisies.

²⁵ « EUC. *Agedum, excutedum pallium*. STR. *Tuo arbitraru*. EUC. *Ne inter tunicas habeas*. STR. *Tempta qua lubet* ». (IV, 4, 645-646)

²⁶ Comme dans « *effuge, qua potes* » : « t'enfuis jusqu'où tu peux ».

NARCISSISME

La scène que nous venons de lire est une de celles que Molière a reproduites dans *L'Avare*. Chez Molière, c'est La Flèche qui se voit accusé d'emporter quelque chose que le protagoniste refuse de nommer, mais qu'il cherche sous les vêtements du valet en même temps qu'il lui demande d'exposer d'autres membres du corps que les deux mains :

HARPAGON : Attends. Ne m'emportes-tu rien ?

LA FLECHE : Que vous emporterais-je ?

HARPAGON : Viens ça, que je voie. Montre-moi tes mains.

LA FLECHE : Les voilà.

HARPAGON : Les autres.

LA FLECHE : Les autres ?

HARPAGON : Oui.

LA FLECHE : Les voilà.

HARPAGON : N'as-tu rien mis ici dedans ?

LA FLECHE : Voyez vous-même.

HARPAGON. *Il tâte le bas de ses chausses* : Ces grands hauts-de-chausses sont propres à devenir les receleurs des choses qu'on dérobe ; et je voudrais qu'on en eût fait pendre quelqu'un. (I, 3)

Dans la scène dans son ensemble, il y a trois didascalies qui prescrivent qu'Harpagon doive chercher dans ou sous les vêtements de La Flèche pour contrôler que rien ne lui soit emporté. D'abord, comme nous venons de le voir dans la citation, Harpagon est supposé tâter le bas des chausses de La Flèche ; un peu plus loin, Molière signale que son personnage doit fouiller dans les poches du valet, et finalement ce dernier doit lui-même retourner les poches de son justaucorps pour montrer ce qu'il retient dedans. À ce moment, Molière reprend le jeu de mots exploité par Plaute sur le « id » neutre. Cette fois, c'est un « le » neutre (renvoyant à « ce que tu m'as pris ») dont le référent reste en suspens, mais qui désigne apparemment quelque chose que La Flèche aurait pris et que maintenant il cache, selon Harpagon, dans une des poches de son « *justaucorps* » :

LE TEMPS FAIT TOUT A L'AFFAIRE

LA FLECHE *lui montrant une des poches de son justaucorps* : Tenez, voilà encore une poche. Êtes-vous satisfait ?

HARPAGON : Allons, rends-le-moi sans te fouiller.

LA FLECHE : Quoi ?

HARPAGON : Ce que tu m'as pris.

LA FLECHE : Je ne vous ai rien pris du tout. (I, 3)

Les équivoques obscènes sont sans doute moins transparentes ici que chez Plaute, mais un metteur en scène souhaitant les mettre en relief le fera facilement par exemple à l'aide de la gestuelle des acteurs. Les détracteurs moralisants de Molière ont toujours su dépister les « sales équivoques » et les « malhonnêtes plaisanteries²⁷ » dont son théâtre est effectivement rempli, et ce passage en fournit un bel exemple parmi tant d'autres²⁸.

Toutefois, ce qui doit occuper notre attention principale, c'est la question du *sens* que nous pouvons attribuer à ces équivoques : comment rendre compte de leur présence dans *L'Avare* autrement qu'en disant qu'elles représentent les traces d'une œuvre dans laquelle l'auteur a pris une partie de son matériel ? Peut-être en les rapportant justement à la question du narcissisme pourrions nous leur assigner une raison d'être significative dans la pièce.

La fin de la scène de *L'Avare* que nous venons de citer fournit à ce titre une précieuse indication pour la suite de la discussion. Il s'agit du commentaire qu'Harpagon laisse échapper en voyant La Flèche sortir : « Voilà un

²⁷ C'est Racine qui le dit dans sa préface aux *Plaideurs* (Jean Racine, *Œuvres complètes* (« l'Intégrale »), Paris, Le Seuil, p. 124).

²⁸ La scène de Plaute fut imitée également par Chappuzeau écrivant *La Dame d'intrigue* en 1663, mais ce dernier se permit de corriger Plaute en faisant dire au valet Crispin : « l'autre » (main) là où le personnage de Plaute disait « *tertiam* » et où Harpagon dira « *les autres* » (voir Samuel Chappuzeau, *La Dame d'intrigue* (II, 6), dans Victor Fournel, *Les Contemporains de Molière*, op. cit., t. I, p. 385). Cette correction plut à Victor Fournel qui écrivit dans un commentaire au passage en question tel qu'il fut mis en scène par Chappuzeau : « On voit qu'avant Molière [...] Chappuzeau avait imité, et d'une manière fort heureuse, le passage de l'*Aulularia* de Plaute [...], où Euclion examine les mains de Strobile. Non seulement a-t-il corrigé Plaute, qui prête à son avare cette expression peu naturelle : "Ostende etiam *tertiam*", mais peut-être l'emporte-t-il en cet endroit sur Molière. Il est très-possible et même très-vraisemblable, en effet, que Crispin, oubliant qu'il a déjà vu les deux mains de Philipin, s'écrie "l'autre", mais il l'est assez peu qu'Harpagon dise : "Les autres" dans la même conjoncture. Aussi certains commentateurs de Molière ont-ils prétendu que ce pluriel était une erreur occasionnée par quelque comédien » (*Id.*).

pendard de valet qui m'incomode fort, et je ne me plais point à voir ce chien de boiteux-là ». (I, 3) Joseph Bédart, l'acteur qui faisait La Flèche, était selon certaines sources effectivement boiteux²⁹, et si l'on veut, la remarque sur sa boiterie peut être envisagée comme une simple incorporation dans le monde fictif d'un élément réel de la représentation scénique. Or, comme l'allusion à la boiterie n'apporte rien à l'action manifeste de la pièce, il est peut-être possible de rapporter ce commentaire inopiné sur la boiterie de Bédart/La Flèche à un niveau sémantique du texte indirect et peut-être plus subtil.

C'est que la présence dans la même scène des équivoques obscènes que nous venons de signaler permet de rappeler que le boiteux le plus célèbre de la littérature occidentale, Œdipe – dont le nom signifie « celui avec les pieds enflés » –, a donné son nom au soi-disant « complexe de castration », et que la peur de la castration peut dans son fond être compris comme une peur de la *perte* : perte d'un membre précieux bien sûr, mais aussi, et peut-être surtout, perte d'un sentiment narcissique de puissance et d'intégralité.

La lecture que nous proposons consiste en d'autres termes à dire que la boiterie de La Flèche fournit à Harpagon l'image d'une défektivité corporelle dont le vieil avarice ne veut rien savoir. Molière est loin d'être le seul à avoir insinué qu'il y aurait un rapport entre avarice et invalidité physique : l'avarice a souvent été envisagée en tant que conséquence soit d'une défektivité physique en général, soit d'une impuissance sexuelle en particulier. Aristote déclare par exemple que la « parcimonie [...] est un vice incurable, car c'est la vieillesse ou une autre impuissance quelconque, qui semble bien rendre les hommes parcimonieux³⁰ ». À l'exemple d'Aristote, saint Thomas affirme : « L'*Avarice* est une conséquence naturelle de la vieillesse et de toute infirmité³¹ » ; et : « L'avarice semble être un péché charnel, car elle découle de la corruption de la chair, comme on le voit chez les vieillards qui tombent dans l'avarice par suite de déficiencies de leur nature charnelle³² ». Bien plus tard, Jean-Paul Sartre écrira, dans *Les Mots*, au sujet de son grand-père devenu avarice en vieillissant : « Mon grand-père n'avait jamais su compter : prodigue par insouciance, généreux par ostentation, il finit par

²⁹ Selon Claude Bourqui, il s'agit d'une anecdote tardive, mais il avance des arguments qui consolident sa crédibilité. Voir Molière, *Œuvres complètes* (2010), *op. cit.*, t. 2, p. 1337.

³⁰ Aristote, *Éthique à Nicomaque* (IV, 3), *op. cit.*, p. 177.

³¹ Saint Thomas d'Acquin, *Somme Théologique* (II-II, question 118, art. 1). Nous citons *Les œuvres complètes en français de saint Thomas d'Acquin* : <http://docteurangelique.free.fr/>.

³² *Ibid.*, art. 6.

tomber, beaucoup plus tard, dans cette maladie des octogénaires, l'avarice, effet de l'impotence et de la peur de mourir³³ ».

Qu'il existe un lien entre avarice et peur de mourir (Sartre) et par là entre avarice et vieillesse (Aristote et saint Thomas), c'est ce que la lecture de Molière nous avait déjà appris, mais quel serait le lien entre avarice et déficience physique ? Et quel peut être le lien plus exact entre avarice et impuissance sexuelle ? La réponse peut assurément être cherchée dans des directions différentes³⁴. Ici, nous choisirons de focaliser sur ce qu'il semble y avoir de plus concret dans le problème, à savoir que la jouissance sexuelle masculine a ceci d'analogue avec la jouissance procurée par la consommation de ressources matérielles qu'elle se réalise dans une dialectique entre attente et consommation, c'est-à-dire dans une dialectique entre d'une part une *accumulation* de puissance de jouissance et d'autre part une réalisation de la jouissance impliquant la décharge et l'*anéantissement* de la puissance accumulée.

Nous abordons ici un aspect de l'œuvre de Molière que peu de critiques se sont sentis appelés à explorer. Un ouvrage, au titre éloquent, par Mitchell Greenberg, représente à cet égard une exception notable : *Baroque Bodies – Psychoanalysis and the Culture of French Absolutism*³⁵. Proposant de voir le XVII^e siècle comme une époque où une vieille conception du corps comme organisme incomplet, illimité et ouvert cède la place à une conception toute contraire selon laquelle le corps constitue un système parachevé et enfermé, Greenberg affirme, s'appuyant entre autres sur Michail Bakhtine et Michel Foucault, que le corps humain est, à l'âge classique, le lieu d'une symbolisation permanente des mutations de mentalité produites par la percée du « moderne ». Pour Greenberg, le corps est un symbole non seulement de l'individu et de son fonctionnement psychologique et social, mais encore d'organismes collectifs comme la famille et l'état national. C'est-à-dire que

³³ Jean-Paul Sartre, *Les Mots*, Paris, Gallimard, 1964, p. 38.

³⁴ Par exemple, d'après La Bruyère, l'avarice des vieillards s'explique par l'impossibilité dans laquelle ces derniers se trouvent de jouir d'autres passions que celle de l'*abstinence* des plaisirs sensuels : « Ce vice est plutôt l'effet de l'âge et de la complexion des vieillards, qui s'y abandonnent aussi naturellement qu'ils suivaient leurs plaisirs dans leur jeunesse, ou leur ambition dans l'âge viril ; il ne faut ni vigueur, ni jeunesse, ni santé, pour être avare ; l'on n'a aussi nul besoin de s'empresser ou de se donner le moindre mouvement pour épargner ses revenus : il faut se laisser seulement son bien dans ses coffres, et se priver de tout ; cela est commode pour les vieillards, à qui il faut une passion, parce qu'ils sont hommes » (La Bruyère, *Les Caractères* (« De l'homme » 113), *op. cit.*, p. 287).

³⁵ New York, Cornell University Press, 2001.

toute représentation du corps humain est susceptible de fournir une représentation des changements psychologiques, sociologiques, économiques et politiques qui ont marqué la naissance de l'ère moderne. C'est dans le corps que s'inscrit le passage d'un monde à l'autre, c'est dans le corps que s'inscrit la mise en place d'un paradigme nouveau se manifestant dans tout phénomène humain impliquant des processus d'ouverture et de fermeture.

Dans un chapitre intitulé « Molière's Body Politic », Greenberg affirme que les protagonistes de *L'Avare* et du *Malade imaginaire* sont les deux personnages du théâtre de Molière chez qui ce conflit entre deux conceptions antithétiques du corps est le plus visible : « It is in and across the body of Harpagon/Argan that Molière traces the emergence – with all its conflicts and tensions, all its halts, insecurities, and regressions – of the *mise-en-place* of the modern. He does this by the ways he incorporates the bodies of the father(s) within the intermeshing flow, through and across these bodies of different but interrelated economies – the economy of excreta (the anal economy), the economy of material exchange (the precapitalist economy of conflict between systems of inheritance and systems of venture capitalism), and the mixed economy of oedipal sexuality (genital and material, i. e. the marriage economy³⁶) ». Le malade imaginaire, dit Greenberg, nourrit un intérêt exagéré pour la propre défécation. Cela s'explique, selon Greenberg, par le fait que l'anus serait un lieu privilégié sur le corps humain pour la symbolisation de conflits portant sur l'antinomie ouverture/fermeture³⁷. Ce conflit se repère également dans *L'Avare*, dit Greenberg, mais cette fois il est transposé sur le contenu de la fameuse cassette. C'est-à-dire qu'il faudrait penser qu'il existe une équivalence symbolique entre fèces et argent permettant de lire *L'Avare* à l'aide de notions comme corporalité et ouverture/fermeture bien que le protagoniste de la pièce, à la différence de celui du *Malade imaginaire*, ne demande à aucun médecin de lui administrer des lavements.

Greenberg s'appuie, on l'aura compris, sur la thèse de Freud selon laquelle l'avarice serait la manifestation d'une fixation au soi-disant « stade anal ». Pour Freud, en effet, le plaisir de la *rétenion* (au sens général) qui ca-

³⁶ *Ibid.*, p. 37.

³⁷ « If Argan focuses obsessively on his bowels, it is properly because in any society that puts a high price on order, on closure, on a complete, integral structure (any society, in other words, which views the father as embodying a totalizing fantasy of corporate integrity – patriarchy, in sum), the anus is the bodily orifice that first comes up against the social imperatives of renunciation » (*ibid.* p. 40).

ractérisé la pratique économique des avares est le résultat du déplacement d'une jouissance originaire produite chez le petit enfant au moyen de la rétention, concrète et musculaire cette fois, de ses fèces. Rappelons que le développement psycho-sexuel du petit enfant passe, suivant Freud, par différents « stades » qui chacun se caractérise par la focalisation sur une zone corporelle spécifique. Ce qu'il y a de propre au « stade anal », c'est que « la relation d'objet est imprégnée de significations liées à la fonction de défécation (expulsion-rétention) et à la valeur symbolique des fèces³⁸ ». C'est-à-dire que le stade anal du développement de l'enfant représente un moment où l'enfant porte un intérêt marqué au problème de savoir s'il faut retenir ou expulser ce qu'il « possède », et le premier objet que l'enfant peut retenir ou dont il peut se déposséder, ce sont les fèces, ce qui explique pourquoi il y aurait une équivalence symbolique, dans l'inconscient de l'individu, entre fèces, argent et différents types de cadeaux. Cette théorie touche également le problème du narcissisme, car la jouissance de la rétention est pour Freud une jouissance de type narcissique en ceci qu'elle exclut la dépossession en faveur d'autrui d'un objet conçu comme hautement précieux : « La défécation, écrit Freud, fournit à l'enfant la première occasion de décider entre l'attitude narcissique et l'attitude d'amour d'objet. Ou bien il cède docilement l'excrément, il le "sacrifie" à l'amour ou bien il le retient pour la satisfaction auto-érotique et, plus tard, pour l'affirmation de sa propre volonté. Par cette dernière décision est constitué l'*entêtement* (obstination), qui naît donc d'une persistance narcissique dans l'érotisme anal. Il est vraisemblable que ce n'est pas *or-argent* mais cadeau qui est la première signification à laquelle conduise l'intérêt pour l'excrément. L'enfant ne connaît pas d'autre argent que celui qu'on lui donne, il ne connaît ni l'argent gagné, ni l'argent personnel, hérité. L'excrément étant son premier cadeau, il transfère aisément son intérêt de cette matière à cette matière nouvelle qui dans la vie se présente à lui comme le cadeau le plus important³⁹ ».

Nous voilà mieux équipés pour comprendre la lecture de *L'Avare* proposée par Mitchell Greenberg⁴⁰. Premièrement, selon Freud, l'avarice est en

³⁸ Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1967, p. 460.

³⁹ Sigmund Freud, « Sur les transpositions de pulsions plus particulièrement dans l'érotisme anal », *La Vie sexuelle*, Paris, PUF, 1969, p. 109.

⁴⁰ J. D. Hubert avait toutefois déjà écrit que dans *L'Aululaire* des comparaisons traditionnelles et fréquemment vulgaires sont mises en contribution pour définir l'avarice du protagoniste (ce que nous avons vu). Plaute, disait-il, fut tout visiblement conscient des associations scatologiques de l'argent et de l'avarice. Or, lorsque la marmite devient la cassette d'Harpagon, elle perd,

elle-même un trait de caractère foncièrement narcissique consistant à retenir pour soi-même et partant à ne pas donner à autrui ce que l'on possède de plus précieux. Deuxièmement, le plaisir procuré par la rétention de l'argent serait au fond le même que celui éprouvé par le petit enfant au moment de retenir ses fèces à l'intérieur de son corps. Pour notre part, nous dirons cependant que même si cette lecture, et la référence à Freud qu'elle suppose, a le mérite de faire découvrir les possibilités qu'il y a de voir des analogies pertinentes chez Molière (et ailleurs) entre une économie de l'argent et une économie des substances corporelles, elle perd en intérêt du fait qu'il n'y a pas, à notre connaissance, d'allusions à trouver dans le texte de Molière à quelque forme d'intérêt de la part d'Harpagon pour sa propre défécation⁴¹. Tout en acceptant donc l'hypothèse des analogies possibles entre d'une part rétention de l'argent et d'autre part rétention des matières évacuables du corps humain, nous dirons quand même que le texte de Molière – qui constitue le point de départ de notre discussion – invite à chercher ce genre d'analogies dans une direction différente de celle de Freud. En effet, les ambiguïtés dont nous venons de faire état au sujet du véritable référent du « le » qu'Harpagon ne veut pas perdre suggèrent que si analogies entre argent et matières corporelles il y a, celles-ci ne sont pas à chercher du côté de quelque « jouissance anale », mais plutôt du côté de la jouissance sexuelle masculine pour ainsi dire ordinaire.

Il faut savoir qu'il n'est pas question dans *L'Avare* uniquement d'un objet que l'on cherche dans les poches et sous les vêtements, mais en plus, par exemple – nous l'avons déjà vu –, d'une « bourse » qu'Harpagon ne veut pas perdre : « Euh ? je crois qu'ils [ses enfants] se font signe l'un à l'autre de me voler ma bourse. Que veulent dire ces gestes-là ? » (I, 4) Le fait que le terme « bourse » peut renvoyer, au pluriel, à l'enveloppe des testicules est à ce titre bien significatif. C'est que la jouissance de l'argent aussi bien que la « jouissance » sexuelle concrète qu'un homme peut éprouver implique à l'ordinaire la dépense du contenu de la, ou des, « bourse(s)⁴² ». Un homme ne peut pas véritablement « jouir » sexuellement s'il persiste à retenir ce que

selon Hubert, la plupart de ses connotations érotiques, même si « there is a hint of eroticism in Harpagon's question to Valère regarding the cassette : "Hé dis-moi donc un peu : tu n'y as point touché" » (J. D. Hubert, « Theme and Structure in Molière's *L'Avare* », *op. cit.*, p. 31n).

⁴¹ Certes, l'importance du manger dans la pièce pourrait être compris comme un intérêt indirect pour la digestion, mais c'est le plaisir/l'utilité de la consommation des nourritures qui est problématisé dans la pièce et non pas leur rétention ou déjection.

⁴² Pour d'autres exemples d'équivoques sur la « bourse » chez Molière, voir *L'Étourdi*, I, 5, 236 et *George Dandin*, II, 1.

LE TEMPS FAIT TOUT A L'AFFAIRE

l'on peut comprendre comme un moyen de sa jouissance. La jouissance sexuelle s'apparente donc à la jouissance consummative de l'argent en ceci que le plaisir sexuel masculin se réalise dans une dialectique entre puissance et dépense : différer l'évacuation du liquide séminal, c'est en même temps maintenir et en principe même accroître une *puissance* de jouissance. La réalisation de l'évacuation implique la perte de cette puissance mais aussi le besoin d'un nouvel intervalle d'accumulation. À ce titre, jouir sexuellement, c'est encore une fois consommer, c'est encore une fois annihiler une puissance de jouissance en attente d'être réalisée. Le texte de Molière ne nous autorise certes pas à dire qu'Harpagon se refuse toute jouissance sexuelle ; mais les équivoques obscènes dont nous avons fait état suggèrent quand même que le personnage est atteint d'une crainte de la castration. Et c'est un fait qu'il existe quelques éléments dans le texte qui semblent témoigner d'une obsession chez Harpagon de maintenir une sorte de puissance phallique.

Il est de toute évidence motivé, en effet, d'attribuer une certaine « phallicité » à Harpagon se manifestant entre autres dans son obsession à faire « pendre » tous ceux qui l'irritent ou le menacent. Le terme *pendard* apparaît 9 fois dans *L'Avare* (32 dans le reste de la production) ; le verbe *pendre* (sous toutes ses formes) 9 fois (43 dans le reste) et le terme *potence* 4 fois (3 dans le reste). Il est en plus intéressant de voir dans quelles scènes Harpagon parle de pendants et de potences : deux fois dans la scène où il accuse La Flèche de vouloir le voler – et qui finit par le commentaire sur la boiterie – (I, 3) ; deux fois dans une des scènes où il accuse Valère d'avoir effectivement volé sa cassette (V, 3) ; et quatre fois dans des scènes où il s'agit de la rivalité amoureuse entre Harpagon et son fils (III, 7 ; IV, 3 ; IV, 4 ; IV, 5). Dans IV, 3, par exemple, Harpagon dit à Cléante : « Comment, pendard, tu as l'audace d'aller sur mes brisées ? » Dans IV, 4, c'est à maître Jacques qu'il parle, mais c'est toujours au sujet du fils :

HARPAGON : J'aime une Fille, que je veux épouser ; et le pendard a l'insolence de l'aimer avec moi, et d'y prétendre malgré mes ordres.

MAITRE JACQUES : Ah ! il a tort.

HARPAGON : N'est-ce pas une chose épouvantable, qu'un Fils qui veut entrer en concurrence avec son Père ? (IV, 4)

Dans la scène suivante, il s'adresse directement à Cléante :

NARCISSISME

HARPAGON : Tu ne t'es pas départi d'y prétendre ?

CLEANTE : Au contraire, j'y suis plus porté que jamais.

HARPAGON : Quoi, pendar, derechef ? (IV, 5)

Déjà dans *L'École des femmes*, Arnolphe avait déclaré à Agnès, au sujet cette fois des rapports de pouvoir entre les deux « sexes » : « Votre sexe n'est là que pour la dépendance. / Du côté de la barbe est la toute-puissance ». (III, 2, 699-700) Dans *L'Avare*, toutefois, la « dé-pendance » des dominés est non seulement le corrélat de la « puissance » du maître phallique, mais encore de la « potence » dont Harpagon menace par quatre fois les personnes qui défient son autorité. La Flèche est dès la première réplique prononcée par Harpagon décrit en termes d'« un vrai gibier de potence » (I, 3). Quand Harpagon menace de faire pendre tout le monde pour l'avoir volé, il s'écrie : « Allons vite, des Commissaires, des Archers, des Prévôts, des Juges, des Gênes, des Potences, et des Bourreaux ». (IV, 7) Plus loin, c'est à Valère qu'Harpagon fait savoir : « Une bonne Potence me fera raison de ton audace » (V, 4), pour renchérir tout de suite après : « Je me suis abusé de dire une Potence, et tu seras roué tout vif » (V, 4). La « potence » évoque bien sûr la « puissance » phallique en général – surtout si l'on accepte de faire le détour par l'étymologie latine, *potentia*, désignant entre autres la puissance sexuelle masculine –, mais aussi l'image très concrète d'une pièce érigée, droite et rigide. Il faut en plus se rappeler que la profession du maître de la potence consiste à faire pendre ses victimes comme des membres flappés, vidés de toute force et de vitalité⁴³.

Ce thème de la puissance phallique est complété dans la pièce par celui de la stérilité. Une jouissance restée à tout jamais en puissance ne saurait bien sûr rien produire sous forme de « fruits de l'amour ». La critique a bien vu qu'il y a un côté sec et aride chez Harpagon. Joseph Pineau parle de la « sécheresse de son cœur », d'un « moi stérile », de « terres arides » et d'« aridité absolue⁴⁴ ». René Jasinski emploie des mots comme « durcisse-

⁴³ Dans *Monsieur de Pourceaugnac*, c'est après que la protagoniste a été symboliquement émasculé par le fait d'avoir été déguisé en femme que Molière introduit le motif de la potence et de la pendaison : « PREMIER SUISSÉ : Li disent que l'on fait tēja planter un grand potence toute neuve pour li accrocher sti Porcegnac. SECOND SUISSÉ : Ly sira, ma foi, un grand plaisir, d'y regarter pendri sti Limosin. PREMIER SUISSÉ : Oui, de ly foir gambiller les pieds en haut tevant tout le monde ». (III, 3)

⁴⁴ Joseph Pineau, *Le Théâtre de Molière, une dynamique de la liberté*, Paris-Caen, Lettres modernes Minard, 2000, p. 111, 115 et 119. Pineau développe ce thème également dans son ar-

ment, resserrement, dessèchement⁴⁵ ». Ralph Albanese écrit, dans une perspective pourtant différente de la nôtre : « Le portrait catégorique [d'Harpagon] que présente La Flèche, portrait fondé sur des images de stérilité et de sécheresse, montre à quel point son maître apparaît comme un être de clôture⁴⁶ ». Il existe effectivement un certain nombre de métaphores dans le texte, employées pour caractériser Harpagon, qui toutes se rapportent à une thématique de la dureté, de l'aridité, et par là aussi à une thématique de la « clôture » justement. Rappelons par exemple que Cléante disait à propos de l'avarice de son père : « Peut-on rien voir de plus cruel que cette rigoureuse épargne qu'on exerce sur nous, que cette sécheresse étrange où l'on nous fait languir ? » (I, 2) Plus loin dans le texte, c'est La Flèche qui affirme (comme Albanese le signalait) : « Harpagon est de tous les humains, l'humain le moins humain ; le mortel de tous les mortels, le plus dur, et le plus serré. [...] Il n'est rien de plus sec et de plus aride, que ses bonnes grâces et ses caresses ». (II, 4)

Nous avons précédemment cité La Fontaine qui disait à propos de l'argent que « l'usage fait la possession », et nous avons aussi parlé d'un « paradoxe de la jouissance » qui voulait que la jouissance consummative ne s'effectue qu'au prix de la destruction de ses moyens. Comment ne pas voir que nous avons ici affaire à quelque chose de fondamentalement analogue ? Dans son livre *Freud, Marx : Économie et symbolique*, le philosophe Jean-Joseph Goux affirme que « s'il est vrai que "l'intérêt pour l'argent" est lié à une structure libidinale de type anal et non phallique, comme cela a été maintes fois souligné, il serait faux d'en déduire que la fonction phallique n'est pas isomorphe à la fonction monétaire⁴⁷ ». Et ce qu'il y aurait d'« isomorphe » entre « la fonction phallique » et « la fonction monétaire » – et ce que ni Freud ni Mitchell Greenberg dans son commentaire de *L'Avare* ne semblent avoir vu –, c'est justement que l'effectuation de la jouissance détenue en puissance aussi bien par le phallus que par l'argent, suppose l'anéantissement de cette puissance ainsi que la perte du moyen dont la puissance est constituée. S'appuyant à la fois sur Marx et Lacan (plutôt que sur Freud ici), Jean-Joseph Goux précise : « L'argent n'est possédé que pour autant qu'il est retiré de la circulation ; c'est-à-dire pour autant qu'il

ticle « Harpagon ou la terre aride » : « C'est en toutes circonstances qu'Harpagon exploite la stérilité de son cœur » (Joseph Pineau, « Harpagon ou la terre aride », *op. cit.*, p. 407).

⁴⁵ René Jasinski, *Molière*, Paris, Hatier, 1969, p. 194.

⁴⁶ Ralph Albanese, « Argent et réification dans *L'Avare* », *op. cit.*, p. 42.

⁴⁷ Jean-Joseph Goux, *Freud, Marx : Économie et symbolique*, Paris, Le Seuil, 1973, p. 75.

perd son caractère de valeur d'échange universelle. Telle est la décevante "contradiction" du désir d'argent. Or cette contradiction que Marx analyse si profondément, n'est autre que celle qui lie, dans le jeu du désir, la jouissance à la castration⁴⁸ ». C'est-à-dire que la valeur de l'argent ne se réalise que par la dépense de l'argent (ce que nous savions déjà) de même que la jouissance sexuelle masculine ne se réalise que par la « castration » du phallus et par la « dépense » du liquide séminal. Goux entend donc le terme « possession » d'une autre manière que La Fontaine : selon Goux, ce n'est pas l'usage qui fait la possession, mais le retrait de l'usage. La mise en fonction de l'argent et du phallus implique une *dé*-possession de l'argent et du phallus, mais c'est toujours uniquement par cette dépossession – d'où le « paradoxe de la jouissance » ou la « décevante contradiction du désir d'argent » – que la valeur de ce qui a été retenu et accumulé puisse se réaliser dans la jouissance.

Ce qu'il faut ajouter par rapport à ce que nous avons dit sur ces analogies possibles entre argent et sexualité, c'est que le phallus, d'après la littérature psychanalytique, peut en plus avoir pour fonction de symboliser – surtout au niveau de l'inconscient – une plénitude et intégrité du moi. Citons à ce propos Béla Grunberger qui dans un ouvrage régulièrement nommé dans les débats sur le narcissisme écrit : « L'image phallique exprime l'intégrité sous toutes ses formes et [...] la castration représente les difficultés de tous ordres qu'éprouve le sujet à se constituer sous le signe de l'intégrité⁴⁹. » De même, il affirme : « Le phallus est un *pont* réalisant la complétude narcissique, comme il réunit les deux membres d'un couple dans le coït. Il représente la virtualité de cette union ainsi que celle de la réalisation de l'intégrité narcissique dont il est l'emblème et l'image⁵⁰ ».

L'idée selon laquelle le phallus serait l'emblème d'une intégrité narcissique permet de renouer avec certaines de nos considérations précédentes. À suivre la pensée de Grunberger en effet, la peur qui affecte Harpagon de perdre un objet phallique se donne à comprendre non seulement comme la

⁴⁸ *Ibid.* p. 81n. Goux souligne. Les analyses par Marx de la contradiction du désir d'argent (on désire la possession d'un objet dont la valeur ne se réalise que par la dépossession) se trouvent d'après Goux dans *Fondements de la Critique de l'économie politique* (Goux se réfère à la traduction française faite par Dangeville, éd. Anthropos, 1967).

⁴⁹ Béla Grunberger, « De l'image phallique », *Le Narcissisme*, Paris, Payot, 2003 [1971], p. 229. Le texte parut originellement dans *Revue Française de Psychanalyse*, 1964, n° 2.

⁵⁰ Béla Grunberger, « Considérations sur le clivage entre le narcissisme et la maturation pulsionnelle », *Le Narcissisme, op. cit.*, p. 205. Première parution du texte : *Revue Française de Psychanalyse*, 1962, n° 2-3. Grunberger souligne.

peur de réaliser encore une forme de consommation et de jouissance, mais aussi tout simplement comme la peur de subir une blessure narcissique. Qu'on se rappelle les scènes où nous avons vu à quel point l'avare est sensible à la flatterie en même temps qu'il se défend contre toute forme de déconsidération : Harpagon veut être perçu comme beau et séduisant, il s'inquiète au sujet des véritables sentiments de Mariane, il explose de rage quand maître Jacques lui raconte les histoires qui courent sur son avarice. Qu'on se rappelle pareillement le commentaire en apparence immotivé sur la boiterie de La Flèche : Harpagon est pour quelque raison gêné par la difformité et le dysfonctionnement de son valet. La conclusion qu'il faut tirer de la présence de ces passages dans le texte est peut-être tout simplement que le narcissisme du protagoniste consiste dans une certaine mesure à concevoir son moi ou sa personne comme une belle intégralité, mais aussi, pouvons-nous ajouter maintenant, que le phallus lui en apparaît comme une image privilégiée. C'est ici que la paranoïa d'Harpagon peut devenir quelque chose de plus que l'effet d'une peur de perdre de l'argent puisqu'il s'agit autant d'une peur de perdre un sentiment narcissique d'achèvement du moi. Si Harpagon cherche l'objet qu'il refuse de nommer dans les poches de La Flèche, c'est parce que le phallus, à suivre jusqu'au bout cette piste de lecture, fonctionne pour lui comme représentation inconsciente de la perfection et de la plénitude qu'il s'attribue. « La paranoïa, écrit Freud, est souvent causée par une atteinte du moi, par une frustration de la satisfaction dans le domaine de l'idéal du moi⁵¹ ».

Pour certains, cette lecture prête assurément à sourire, et nous reconnaitrons volontiers que le raisonnement porte sur une interprétation *possible* et non pas sur un contenu manifeste aisément vérifiable. Ce qu'il y a de manifeste dans le texte, ce sont les équivoques portant sur un objet qui n'est pas nommé mais qu'Harpagon a peur de perdre et qu'il cherche sous les vêtements de La Flèche. Les autres éléments que nous avons invoqués (comme la boiterie et le thème de la pendaison) ont fait l'objet d'une interprétation de notre part, interprétation qu'un contexte différent de notre enquête générale aurait pu orienter dans une voie divergente. Toutefois, en ce qui concerne l'idée précise d'une possible symbolisation par le phallus du moi narcissique, le texte de Molière offre encore un élément invitant à ne pas tenir ce développement pour complètement incongru.

⁵¹ Sigmund Freud, « Pour introduire le narcissisme », *op. cit.*, p. 105.

Il s'agit des noms que Molière a choisis pour certains de ses personnages (tous fortement égocentriques) : Harpagon, Géronte, Geronimo, Orgon, Argante et Argan. Ces noms s'apparentent tous de toute évidence à des désignations de métaux précieux. Surtout « Or-gon », « Argante » et « Argan » bien sûr, mais également « Harpagon » dans la mesure où l'on peut anagrammatiquement tirer (ou presque) aussi bien *or* qu'*argent* de son nom. Il est en plus presque possible de tirer AVRVM (=or) du terme latin pour *avare*, AVARVS, surtout quand celui-ci est employé à l'accusatif : AVARVM⁵². C'est-à-dire qu'aussi bien la pièce de Plaute que celle de Molière suggèrent qu'il serait pertinent d'établir une identification entre l'avare lui-même et les richesses qu'il aime, identification constituant d'ailleurs un des lieux communs les plus usités de la littérature critique sur *L'Avare*⁵³ – même si l'on n'a pas vu que les noms mêmes de certains personnages de notre auteur attestent la pertinence d'une telle identification.

Ce qu'il faut en plus remarquer est toutefois que les noms que nous venons de mentionner permettent d'ajouter un troisième élément à l'équivalence individu/argent, à savoir l'idée d'organe sexuel : les noms « Orgon », « Argan » et « Harpagon » s'apparentent tous en effet encore plus au terme *organe* qu'aux termes *or* et *argent*. Certes, un « organe » peut être n'importe quelle partie du corps conçue comme instrument d'une faculté, mais c'est un fait que le terme s'emploie aussi comme désignation exclusive de l'organe sexuel masculin. Les noms en question désigneraient en d'autres termes à la fois les personnes elles-mêmes, un métal précieux employé comme monnaie et un organe (peut-être spécifique) du corps, ce qui suggère que nous aurions affaire à une chaîne d'association entre le moi, l'argent et l'organe sexuel. Dans le cas précis de *L'Avare*, le nom du personnage serait un nom-valise désignant simultanément la personne qu'il est, l'argent métallique qu'il refuse de consommer et le phallus qu'il refuse pareillement de consommer et dans lequel il voit peut-être l'image d'une intégrité qu'il voudrait tant posséder ou incarner. N'oublions pas que l'argent dont il s'agit dans la pièce de Molière est un *argent métallique* justement : un argent dur, consistant et brillant. Harpagon dit au commissaire que la

⁵² Rappelons que l'équivalence latine des lettres *U* et *V* est toujours valide dans le français imprimé du XVII^e siècle.

⁵³ Surtout que l'avare parle de son argent en termes de « mon sang, mes entrailles » (V, 3). Ralph Albanese écrit : « L'argent, c'est l'être même d'Harpagon » (« Argent et réification dans *L'Avare* » *op. cit.*, p. 38). Michael S. Koppisch : « Harpagon identifies himself with money » (« "Til Death Do Them Part" : Love, Greed, and Rivalry in Molière's *L'Avare* », *op. cit.*, p. 37).

somme volée consiste « en bon Louis d'or, et Pistoles bien trébuchantes ». (V, 1) Aussi bien les louis que les pistoles étaient des pièces d'or dont la valeur avait originellement été garantie par leur poids. C'est donc la consistance, la masse, la qualité et la quantité du métal qui fait la valeur de ces monnaies et non seulement leur emploi conventionnel comme moyen d'échange. Dans cette perspective, l'argent d'Harpagon peut lui aussi être compris comme un objet phallique représentant une consistance désirée de l'être même du personnage (ce sur quoi la plupart des critiques semblent tomber d'accord sans pour autant parler de phallicité⁵⁴).

5. Le moi et le temps

Or, pour comprendre encore mieux pourquoi le narcissisme peut jouer un rôle si important dans une pièce sur l'avarice, il faut peut-être insister encore une fois sur l'impasse absolue dans laquelle Harpagon s'engage en choisissant de manger pour vivre au lieu de vivre pour manger ainsi que sur l'idée d'une résistance opposée au temps et à la mort.

Retournons à Freud. À l'époque où il écrit *Pour introduire le narcissisme*, le père de la psychanalyse travaille à partir de l'hypothèse qu'il existe deux catégories distinctes de pulsions : les pulsions du moi, dont le but principal est l'*autoconservation* de l'individu ; et les pulsions sexuelles – la « libido » – dont le but est la *reproduction* de l'individu, ou du moins – et c'est important – la reproduction de son espèce. Freud discute longuement dans son texte les problèmes liés à une telle différenciation, car le phénomène du narcissisme vient tout visiblement brouiller la différence entre pulsions de conservation et pulsions de reproduction.

En fait, la distinction faite par Freud entre pulsions du moi et pulsions sexuelles nous ramène à une problématique que nous connaissons déjà en tant que lecteurs de *L'Avare* : « Cette distinction conceptuelle, écrit Freud, correspond premièrement à la différence populaire si courante entre la faim

⁵⁴ Georges-Arthur Goldschmidt, sans parler de phallicité donc, ni de narcissisme d'ailleurs, propose une interprétation, malheureusement pas approfondie, de *L'Avare* qui apparaît comme parfaitement compatible avec celle que nous venons d'exposer : « Si Harpagon est prêt à donner sa fille à Anselme c'est que celui-ci ne lui demande pas de dot, c'est-à-dire qu'il n'en subira pas de blessure quasi corporelle d'atteinte à son intégrité existentielle. Tout se passe pour Harpagon comme si son être pouvait s'accroître quantitativement en même temps donc que son or. Celui-ci constitue bel et bien le contenu de sa conscience. L'obsession fondamentale d'Harpagon est d'éviter la blessure d'être que constituerait pour lui une perte d'argent » (Georges-Arthur Goldschmidt, *Molière ou la liberté mise à nu*, Paris, Julliard, 1973, p. 136-137).

et l'amour. Deuxièmement, des considérations *biologiques* viennent peser en sa faveur. L'individu, effectivement, mène une double existence : en tant qu'il est lui-même sa propre fin, et en tant que maillon d'une chaîne à laquelle il est assujéti contre sa volonté ou du moins sans l'intervention de celle-ci. Lui-même tient sa sexualité pour une de ses fins, tandis qu'une autre perspective nous montre qu'il est un simple appendice de son plasma germinatif, à la disposition duquel il met ses forces en échange d'une prime de plaisir, qu'il est le porteur mortel d'une substance – peut-être – immortelle, comme l'aîné d'une famille ne détient que temporairement un majorat qui lui survivra. La distinction des pulsions sexuelles et des pulsions du moi ne ferait que refléter cette double fonction de l'individu⁵⁵. » C'est-à-dire que d'un point de vue biologique, la faim a certes pour fonction primordiale de garantir la survie de l'individu, et à ce titre, elle peut faire fonction de symbole paradigmatique d'une soi-disant pulsion d'autoconservation en général : l'homme est partiellement, dit Freud à propos de la faim, « lui-même sa propre fin ». Or, il dit en plus que cette pulsion ne saurait jamais triompher sur la finitude de la vie individuelle et que l'action humaine s'explique autant par le fait que l'homme est le « porteur mortel » d'un don de vie qu'il passe aux enfants dans lesquels il se reproduit. L'action humaine trouve donc son sens cette fois dans un motif situé au-delà de la mort de l'individu et suppose, par conséquent, quelque forme de reconnaissance par l'individu de la propre disparition.

S'il est vrai que le phénomène du narcissisme vient brouiller cette différence entre pulsions conservatrices du moi et pulsions reproductives sexuelles, c'est parce qu'il représente une variante spécifique d'organisation de la motivation et de l'action où la vie affective et sexuelle de l'individu a été déviée vers *une fonction d'autoconservation* et non pas une fonction de reproduction. Manger pour Harpagon consiste justement à satisfaire la faim : il mange pour (sur)vivre, pour se conserver ; mais ses tendances affectives et sexuelles – plus subtiles à déceler dans le texte – sont *elles aussi* mises à contribution pour réaliser ce projet de conservation du moi : la phallicité d'Harpagon implique aussi bien la conservation d'une puissance d'action et de jouissance que la conservation de ce qui est peut-être un symbole privilégié d'une intégrité et d'une puissance du moi. Tout comme l'apport indispensable de nourriture, la sexualité fait désormais partie d'une résistance

⁵⁵ Sigmund Freud, « Pour introduire le narcissisme », *op. cit.*, p. 85-86.

individuelle opposée à la mort et non pas d'une résistance trans-individuelle qui serait quant à elle opposée à la disparition de la famille ou de l'espèce. Reste à préciser une dernière fois pour quelles raisons cette résistance individuelle opposée à la mort passe par le maintien d'une *puissance* d'action et de jouissance.

Dans un passage très suggestif de son livre sur le narcissisme, Béla Grunberger écrit : « La vie pulsionnelle dans ses manifestations multiples est basée sur le facteur narcissique et dirigée par lui, elle en est à la fois l'expression et le moyen d'action, la primauté lui appartient donc. Le besoin : "Je dois me satisfaire" n'est doté d'un relief psychique que parce que le sujet veut en même temps se sentir autonome, *pouvant* se satisfaire et *méritant* cette satisfaction. L'affirmation de cette liberté pulsionnelle peut prendre une telle importance que la possibilité de se satisfaire suffit sans que le sujet éprouve le besoin de *réaliser* son désir. "Pouvoir faire" est l'essentiel et "faire" ne sert, souvent, qu'à en fournir la preuve⁵⁶ ». Grunberger ne parle pas ici du narcissisme pathologique, mais du narcissisme secondaire normal, c'est-à-dire du « solide égoïsme⁵⁷ » qui nous aide à agir dans notre propre intérêt. Ce qu'il affirme est essentiellement que ce narcissisme fonctionnel et nécessaire se trahit déjà dans la satisfaction de savoir que l'on *peut* se contenter, que l'on *peut* réaliser la volonté, et qu'il n'a donc pas besoin de la réalisation elle-même pour trouver de quoi se nourrir.

La question devient bien sûr ici de savoir ce qu'il y a de plus propre à garantir ce contentement d'un narcissisme ayant seulement besoin de se *savoir* capable d'agir et de jouir que *l'argent*. Comme nous l'avons constaté dans le premier chapitre, l'argent est un « bien à vocation universelle » avec lequel on peut faire « n'importe quoi, n'importe où, n'importe comment » (Henri Guitton⁵⁸). Si les humains aiment l'argent, c'est non seulement parce que l'argent est un formidable moyen d'action et de jouissance, mais encore parce qu'il est par là un outil privilégié du narcissisme ordinaire. Et il n'est bien sûr pas nécessaire d'être avare comme Harpagon pour aimer l'argent : la satisfaction de se savoir en mesure d'agir, d'acquérir et de consommer est une satisfaction légitime de disposer aussi bien de puissance que de liberté.

⁵⁶ Béla Grunberger, « Essai sur la situation analytique et le processus de guérison (la dynamique) », *Le Narcissisme*, *op. cit.*, p. 101-102. Première parution du texte : *Revue Française de Psychanalyse*, mai-juin, 1957. Grunberger souligne.

⁵⁷ Sigmund Freud, « Pour introduire le narcissisme », *op. cit.*, p. 91.

⁵⁸ Voir page 42.

L'idée essentielle de Grunberger est pourtant que « la liberté pulsionnelle » – c'est-à-dire la *possibilité* de satisfaire les pulsions : la *puissance* pulsionnelle – peut prendre une si grande importance dans la vie d'un individu que la puissance d'action compte plus que l'action (et par là la dépense, la consommation, la jouissance) elle-même : la possession de l'argent peut devenir une plus grande source de satisfaction que la dépense. Nous dirons cependant qu'il ne suffit pas de faire état de cette jouissance de la puissance pour s'expliquer l'avarice et le narcissisme d'Harpagon ; car si le contentement légitime de posséder de l'argent peut tourner en avarice conséquente et si le narcissisme normal peut tourner en narcissisme pathologique, c'est parce que le désir de pouvoir faire, le désir de pouvoir se satisfaire peut s'altérer, semble-t-il, en désir de pouvoir faire et se satisfaire *à tout jamais*. La résistance que tout le monde peut opposer à des sentiments d'impuissance et d'incapacité devient chez l'avare et le narcissique une résistance opposée au temps et à la mort en tant que tels. Or, peut-être avons-nous ici affaire à ce qui n'est en réalité qu'une différence de degré et non pas de nature, car il est sûr qu'il s'agit dans les deux cas d'entretenir et de maintenir un sentiment de *puissance et de potentialité à l'endroit de l'avenir*, c'est-à-dire à l'endroit du possible, à l'endroit des choses à faire, des affaires.

Le problème de l'*im*-puissance et de l'*im*-potence, ainsi que le problème de leur lien – signalé entre autres par Aristote et Sartre – à l'avarice, peut ainsi au fond être compris comme un problème de la *puissance* et de la « *potence-ialité* ». Proposant de lire Molière à l'aide d'une théorie de l'action motivée, nous avons dit dans notre premier chapitre que l'argent doit être compris comme un instrument de la volonté, conférant à celui qui en possède une formidable puissance d'action. Cela signifie peut-être que si des personnes souffrant d'une déficience physique ou d'une impuissance sexuelle ont tendance à devenir avares – ce que l'on a pu affirmer explicitement et ce que laissent entendre les équivoques obscènes dans la pièce de Molière –, c'est pour la raison qu'il n'y a rien de plus propre pour rendre à ces personnes un sentiment de puissance et de capacité – impossible à produire au moyen de leurs corps désormais déficients – que la possession de ressources financières. Et s'il est vrai que ce sont surtout les vieillards qui ont tendance à devenir avares, c'est peut-être non seulement parce que ceux-ci sont particulièrement sujets aux diminutions fâcheuses de force et de puissance physiques, mais aussi parce que la *puissance* d'action est en plus *potentialité* d'action. C'est-à-dire que le *pouvoir* faire suppose une *possibilité* ob-

LE TEMPS FAIT TOUT A L'AFFAIRE

jective de faire, un avenir tout simplement, un temps en tant qu'espace et ouverture dans lequel la volonté et l'action puissent se déployer. Ainsi l'objectif du vieillard devenant avare serait-il au fond de suppléer non seulement à une capacité d'action et de jouissance perdue, mais encore à une possibilité générale d'anticipation, de projection et de pré-occupation progressivement diminuée. Impuissant à agir (l'impotence) et à jouir (l'impuissance) au moyen de son corps, et incapable de projeter un avenir qui n'existe presque plus, le vieillard infirme tenterait de compenser ce qu'il a perdu et donc de maintenir un sentiment de puissance à l'endroit de l'avenir par l'accumulation d'une puissance purement monétaire.

Le narcissisme de l'avare de Molière trouve ainsi toujours sa raison d'être fondamentale dans un projet de suspension du temps et d'annulation de la mort. Peut-être le texte de Molière nous permet-il même d'affirmer que lorsque l'auteur nous présente un *senex* traditionnel de la comédie qui ne se contente pas de vouloir épouser lui-même la jeune fille destinée à son fils, mais qui en plus s'imagine que cette jeune fille le *préfère* au fils, il nous livre le portrait d'un vieillard narcissique s'attachant certes à la vie, mais en plus, dirons-nous, à la belle image idéalisée d'une personne qu'il n'est plus. Le rôle dévolu à Mariane dans le mariage avec Harpagon peut très bien être compris comme celui de confirmer la survie du jeune homme, aimable et désirable, qu'Harpagon a peut-être une fois été⁵⁹, mais aussi de fournir un miroir dans lequel il peut repérer la jeunesse qu'il a perdue (n'oublions pas que le Narcisse du mythe antique tomba amoureux non pas de lui-même, mais d'une *image*, d'un *reflet* de lui-même). Dans la scène où Frosine complimente l'avare en flattant ses rêves de beauté et d'immortalité, elle lui dit effectivement qu'elle ne l'a jamais vu si jeune, et qu'*il y a des gens de vingt-cinq ans qui sont plus vieux que lui* :

FROSINE : Ah, mon Dieu ! que vous vous portez bien ! et que vous avez là un vrai visage de santé !

HARPAGON : Qui moi ?

FROSINE : Jamais je ne vous vis un teint si frais, et si gaillard.

⁵⁹ Notre lecture diverge sur ce point de celle de Marcel Gutwirth, qui écrit : « Harpagon never pretends to succumb to the folly of age that mistakes itself for youth ; he seeks no rejuvenation from the contact of youth : youth, in his marriage, is to be prisoner of age and live by its rules » (Marcel Gutwirth, « The Unity of Molière's *L'Avare* », *op. cit.*, p. 365).

NARCISSISME

HARPAGON : Tout de bon ?

FROSINE : Comment ? vous n'avez de votre vie été si jeune que vous êtes ; et je vois des gens de vingt-cinq ans qui sont plus vieux que vous. (II, 5)

*

Avant de terminer cette première partie de notre étude, nous devons reconnaître que d'autres ont vu, avant nous, que *L'Avare* de Molière contient une thématique importante de la mort. En effet, proposer et donc mettre à l'épreuve une thèse explicative de l'action d'un personnage littéraire aussi connu et aussi étudié que l'avare de Molière, c'est s'exposer au risque de rencontrer, chemin faisant, des études ayant déjà établi, directement ou indirectement, la validité de la thèse. Personne ne peut prétendre maîtriser exhaustivement la littérature critique sur Molière, et il n'est pas impossible que d'autres aient déjà signalé certains faits ou certaines interprétations que nous avons proposés ici. Or, comme nous l'avons dit dans notre introduction, il n'existe pas à notre connaissance d'étude ambitieuse où il soit démontré, de manière approfondie et raisonnée, que l'action de l'avare s'explique par un *déni* de la mort et que ce déni se comprend le mieux, au niveau conceptuel, à l'aide d'une théorie de l'action et de la motivation.

M. J. McCarthy, par exemple, a perçu la présence de la mort dans la pièce, mais il ne lui donne pas le même sens que nous. Pour McCarthy, la présence de la mort est le signe d'une perte progressive de la part d'Harpagon du contrôle de sa vie et des événements de la pièce : « As Harpagon's control of himself and events declines, references to death become more frequent, "Ah je suis mort" III, ix. There is a cumulative development from the discussion of age, the poor state of the horses, through the utter darkness of Harpagon's monologue⁶⁰ ». « Death and decay are shown to gradually close in on Harpagon to leave him isolated and powerless⁶¹ ». Même si la lecture de McCarthy n'est pas incompatible avec la nôtre en ceci que McCarthy fait de la mort l'opposant principal à une volonté de contrôle et d'emprise, l'auteur ne semble pas avoir discerné le lien concret que l'on peut repérer entre d'un côté avarice (et phallicité) comme suspension de la

⁶⁰ M. J. McCarthy, *The Black Economy in Molière's L'Avare*, op. cit., p. 14.

⁶¹ *Ibid.*, p. 14-15.

jouissance et de l'autre la mort comme limite de toute forme de retardement.

Michael S. Koppisch a lui aussi perçu la présence de la mort dans la pièce et écrit effectivement : « Avarice is a fortification that Harpagon has erected to protect himself against the unknown and, ultimately, death⁶² ». Les termes sont bien choisis, mais la thèse principale de Koppisch nous semble un peu vague. Selon cet auteur, l'argent aurait pour fonction essentielle de permettre à Harpagon d'*oublier* qu'il va mourir : « What money does is give substance to an existence without other solid, visible underpinnings. Harpagon needs money for the same reason that Pascal's hunter needs the hare⁶³ ». Rappelons que le chasseur de Pascal fournit l'image d'un homme qui oublie qu'il doit disparaître, et qui néglige par conséquent de s'occuper de son salut, pour la raison qu'il se laisse entraîner par son désir de conquêtes terrestres (en l'occurrence le lièvre). La chasse est chez Pascal une image du divertissement, c'est-à-dire une image du détournement par l'amour-propre de la vérité de la condition humaine. Nous ne pouvons que tomber d'accord avec Koppisch quand il écrit : « Keeping out of the way of death has been at the root of the way in which Harpagon has organized life. To trick death, that ultimate destruction of the will, has been the miser's goal⁶⁴ ». Mais il semble insuffisant de dire que c'est la passion elle-même pour l'argent (puisque cela aurait pu être n'importe quelle passion, semblait-il) qui permet à Harpagon d'oublier qu'il est mortel (comme la chasse chez Pascal) alors que l'une des spécificités de l'avarice en tant que passion, du moins telle que nous la décrit Molière, est d'impliquer un *déni* de la mort, en ceci qu'elle implique, logiquement, la croyance dans une non-existence de la mort.

Marcel Gutwirth, finalement, s'est proposé de montrer que la vraie unité de *L'Avare* se repère au niveau des thématiques de la pièce et que c'est justement le thème de la mort qui fournit cette unité. Or, pour Gutwirth, la pièce n'est pas construite autour d'un déni de la mort de la part du protagoniste, mais autour d'un conflit entre les forces de la vie et les forces de la mort, conflit dans lequel les jeunes amoureux représentent la vie, le printemps, le renouveau, la reproduction, alors qu'Harpagon représente la

⁶² Michael S. Koppisch, « "Til Death Do Them Part" : Love, Greed, and Rivalry in Molière's *L'Avare* », *op. cit.*, p. 46.

⁶³ *Id.*

⁶⁴ *Ibid.*, p. 48.

mort, l'automne, la clôture et la destruction : « Avarice turns out then to be yet another image of death⁶⁵ » ; « Harpagon – the Plunderer – emerges as that ancient foe of life, Old Man Winter, whose icy grip must and will be loosened on the world of the play in symbolic reenactment of spring's inevitable victory. The sinister aura of this particular avatar of the hoary myth must be sought in the fact that Molière, in *L'Avare*, chose to depict age as it were through its essential attribute : the withering passion by which it maintains a stranglehold on the forces of youth and enforces death's claims upon the living⁶⁶ ». Gutwirth écrit aussi que l'avare, c'est « the Old Man, the foe of life, hanging on to life, feeding on life, though profit none but Death, whose bondsman he has become ; for the love of gold is to him what love is to the living – the visible sign of his allegiance⁶⁷. » Même si Gutwirth a sans doute raison de rapporter le contenu de la pièce à une mythologie générale d'opposition entre la vie et la mort, il n'en est pas moins vrai qu'il est possible d'être plus précis quant à expliquer pourquoi la mort est si présente dans la pièce. En fait, nous avons fait état non seulement de l'avarice dans la pièce, mais encore du conflit entre générations et du narcissisme du protagoniste, et nous avons vu qu'il est chaque fois possible de rapporter ce que nous rencontrons dans le texte à un motif dominant dans l'action du protagoniste qui consiste à *résister* à la mort plutôt qu'à l'incarner.

Et c'est ici que l'honnêteté intellectuelle nous oblige à citer la préface d'une édition scolaire de *L'Avare*, où les éditeurs écrivent : « Ce vieillard maniaque, méfiant, peureux, est aussi pitoyable dans son désir manifeste, par la possession d'échapper à la mort. Il croit pouvoir la nier par la propriété illusoire de l'argent, ou par "l'octroi" de la jeunesse (Mariane)⁶⁸ ». Nous n'aurions pas pu dire mieux. Ces deux phrases se situent cependant au milieu d'une discussion générale sur la coexistence dans la pièce d'éléments comiques et tragiques, et les auteurs ne disent rien de plus sur le sujet.

Disons ainsi pour notre part que la grande affaire pour Harpagon, ce qu'il se donne à faire, ce qu'il veut réaliser, ce n'est pas une présentification de la mort, comme le veut Gutwirth, mais une *annulation* de la mort. Nous aurons néanmoins lieu, plus loin, de revenir à l'idée d'une présence de la

⁶⁵ Marcel Gutwirth, « The Unity of Molière's *L'Avare* », *op. cit.*, p. 365.

⁶⁶ *Id.*

⁶⁷ *Id.*

⁶⁸ Hélène Lassalle et Annie Van Praët, dans Molière, *L'Avare*, Paris, Pocket Classiques, p. 10.

LE TEMPS FAIT TOUT A L'AFFAIRE

mort dans *L'Avare*, car il nous reste toujours – nous ne l'avons pas oublié – à rendre compte de la scène dramatique où Harpagon se plaint d'être mort et enterré.

DEUXIÈME PARTIE :
ACTION ET BONHEUR
ENTRE
VIE ET MORT

IMPLICATIONS ET
PERSPECTIVES

Introduction de la deuxième partie

Dans cette deuxième partie, l'objectif est de compléter et d'approfondir la description des implications économiques et existentielles du problème de l'action individuelle telle qu'elle a été faite jusqu'ici exclusivement sur la base de *L'Avare*. Au moyen d'un examen plus détaillé de quelques-uns de ses éléments constitutifs, nous verrons comment la problématique évoquée est articulée dans l'ensemble de l'œuvre de Molière, mais également comment elle a pu être posée à l'époque classique en général. Comme nous l'avons dit dans notre première introduction, l'examen des présupposés et des implications de la problématique abordée qui constitue cette deuxième partie se fera partiellement au moyen de détours passant par d'autres auteurs et d'autres littératures.

La question se pose en effet de savoir si critiques littéraires et historiens des idées ont vu à quel point la littérature française du XVII^e siècle se donne comme un champ particulièrement fécond pour qui veut réfléchir sur les différentes stratégies d'attente et d'action possibles à adopter par rapport à la finitude de la vie¹. Poètes baroques, moralistes chrétiens et mondains, auteurs de théâtre et de romans, épistoliers et habitués de salons littéraires : tout le monde, semble-t-il, a son mot à dire au XVII^e siècle sur les conditions du bonheur imposées par la vanité du monde et la précarité de la vie. Sans doute la manière spécifique dont le XVII^e siècle aborde cette problématique universelle s'explique-t-elle dans une large mesure par une série de facteurs historiques et conjoncturels.

Signalons d'abord la position dominante occupée dans la société et dans la mentalité de l'époque par un catholicisme vitalisé et radicalisé par la Contre-réforme. Au XVII^e siècle, la vie religieuse se présente beaucoup plus qu'elle ne le fait aujourd'hui comme radicalement *opposée* à la vie ordinaire dans le monde des humains, et l'engagement individuel dans la reli-

¹ Les *Méditations pascaliennes* (Paris, Le Seuil, 1997) de Pierre Bourdieu peuvent à ce titre être considérées comme un contre-exemple à la fois exceptionnel et illustratif. Bien que Pascal ne figure dans l'ouvrage que comme point de référence plutôt absent et bien qu'il s'agisse pour Bourdieu de discuter les implications philosophiques de sa propre sociologie, il est clair que la pensée de Pascal comprend pour Bourdieu une vision de l'homme selon laquelle celui-ci est un agent économique motivé par un désir de profit et de jouissance. Voir surtout le chapitre « L'être social, le temps et le sens de l'existence », p. 247-288.

gion implique habituellement l'idée d'une *retraite* du souci des affaires de ce monde. Voilà pourquoi la vie religieuse peut apparaître comme une sphère de libération : libération du monde ainsi que de ses tentations et déceptions bien sûr, mais aussi libération du temps et de la mort. Or, à l'influence de ce courant chrétien s'ajoute à l'époque une connaissance répandue, dans les milieux intellectuels, de la philosophie gréco-latine. Ce qui attire l'intérêt des Français du XVII^e siècle pour les textes de l'Antiquité païenne, c'est entre autres ce qu'ils peuvent y apprendre en matière d'éthique et de philosophie pratique².

Il faut par exemple savoir que le christianisme n'a pas eu le monopole au XVII^e siècle d'une mise en garde contre le désir et les déceptions qu'il nous procure. Le stoïcisme a exercé une influence considérable à cet égard, et l'on sait que certains auteurs chrétiens ont lu et commenté Sénèque et Épictète pour prouver la validité universelle des vertus chrétiennes. Des notions comme « sagesse », « prudence » et « bien suprême » (constamment évoquées dans la littérature stoïcienne) sont reprises par ces auteurs pour prouver les dangers inhérents aux engagements trop passionnés dans les affaires du monde. C'est grosso modo entre 1600 et 1670 que le stoïcisme jouit d'une vogue sans précédent en France, et l'on connaît par exemple l'empreinte qu'il a laissée sur le théâtre de Corneille. Or, qui a lu l'ouvrage classique de Paul Bénichou, *Morales du Grand Siècle*³, se rappelle assurément que le stoïcisme et la croyance qu'il impliquait dans un perfectionnement du moi et donc dans un couronnement de l'action a été rejeté par les moralistes les plus éminents des années 1660 et -70. En effet, pour Bénichou,

² « Molière est parfaitement conscient des conflits du siècle » écrit Anthony McKenna (*Molière, Dramaturge libertin*, Paris, Honoré Champion, 2005, p. 120) à propos des grands débats ayant lieu au XVII^e siècle entre humanistes, augustiniens et cartésiens sur l'importance qu'il convenait d'accorder à la sagesse gréco-romaine. Discernant une forte tendance anti-chrétienne chez Molière, McKenna voit dans l'auteur un partisan très conscient, bien que parfois masqué, du matérialisme épicurien. Cette philosophie épicurienne et libertine de Molière est pour McKenna surtout une philosophie de la sociabilité : « Pour Molière, c'est évident, la philosophie doit déboucher sur la vie pratique, sur la vie sociale ; elle doit aider les hommes à vivre ensemble » (p. 127). C'est ainsi l'adhésion par Molière à la doctrine, en partie inspirée par la sagesse antique et païenne, de l'*honnêteté* qui témoigne le mieux, selon McKenna, de la présence dans l'œuvre de l'auteur d'un héritage classique. Ce n'est toutefois pas cette philosophie pratique de la vie sociale qui nous intéresse ici, mais la philosophie qui apprend à vivre dans la conscience de la mort, sujet qui est peu discuté par McKenna (voir pourtant p. 108-118 sur la théologie et la médecine), ni par Olivier Bloch d'ailleurs dans son *Molière/philosophie* (Paris, Albin Michel, 2000), ouvrage aussi consacré à mettre en évidence les traces du matérialisme épicurien dans l'œuvre de Molière.

³ Paris, Gallimard, 1948.

INTRODUCTION DE LA DEUXIEME PARTIE

non seulement la pensée de Pascal, mais également celle d'un La Rochefoucauld s'enracine dans la théologie pessimiste du jansénisme selon laquelle il n'est pas donné à l'homme de réaliser quoi que ce soit de parfait dans ce monde. D'autres ont pu affirmer que le jansénisme n'est qu'une manifestation parmi d'autres d'une tendance générale dans les milieux intellectuels et artistiques de l'époque à mettre l'accent sur l'impuissance de l'homme à réaliser le bonheur et la perfection⁴.

Il semble ainsi établi que l'idéalisme stoïcien de la première moitié du siècle est remplacé, dans les années 60 et 70, par un pessimisme chrétien (d'inspiration augustinienne) mettant l'humanité en garde contre l'impuissance de l'action à produire la jouissance désirée et proposant de réaliser cette jouissance dans un au-delà de la mort, mais aussi par un épicurisme hédoniste invitant tout au contraire à une réalisation plus ou moins immédiate des jouissances sensuelles en raison de la précarité de la vie et de la certitude de la mort. Ce qu'il y a d'important pour nous, c'est qu'aussi bien la stratégie d'action préconisée par le christianisme augustinien que celle recommandée par les épicuriens hédonistes mettent l'accent sur le rôle déterminant que joue dans la vie d'un être humain la mort comme terme inévitable de la vie. C'est *parce que* nous devons mourir, disent les auteurs chrétiens, qu'il faut renoncer aux plaisirs et penser au salut en agissant en fonction d'une stratégie de renoncement aux jouissances. C'est *parce que* nous devons mourir, disent pareillement les moralistes et écrivains d'inspiration épicurienne, qu'il est justifié de s'adonner aux plaisirs en agissant en fonction d'une stratégie d'attachement et d'avidité. Il s'agit d'une opposition fondamentale mais relativement simple entre deux attitudes opposées par rapport à l'action et à la jouissance dont on découvre facilement la présence et l'influence dans une grande partie de la vie culturelle et spirituelle de la société louis-quatorzienne. Sous ce rapport, *L'Avare* de Molière s'intègre dans une tendance importante de l'époque à réfléchir sur les possibilités et limites du bonheur imposées par la réalité de la mort.

Il faut en plus signaler que le XVII^e siècle se présente comme une étape importante, du moins en France, d'un changement de paradigme fondamental, affectant la société occidentale dans son ensemble, entre d'une part une société traditionnelle, traditionaliste, et d'autre part une société moderne, moderniste et surtout – c'est du moins l'aspect qui nous concerne le

⁴ Voir surtout Jean Rohou, *Le XVII^e siècle, Une révolution de la condition humaine*, Paris, Le Seuil, 2002.

plus – individualiste. Par société traditionaliste, nous entendons une société où l'individu règle l'essentiel de son action sur des injonctions, implicites ou explicites, faites à l'individu par des instances supérieures situées en amont de sa propre volonté comme par exemple les parents, les traditions, Dieu ou un ordre incontestable du monde. Dans une société individualiste, l'action de l'individu est au contraire orientée par des objectifs situés en aval de la volonté de l'individu, et c'est cette fois par rapport à un souci de remplir les attentes nourries par l'individu lui-même que les actions de celui-ci trouvent leur sens. En effet, si le XVIII^e siècle, siècle des Lumières, siècle de l'émancipation de la volonté individuelle par rapport aux traditions contingentes et irréfléchies, marque le moment d'une percée décisive de l'individualisme moderne tel que nous le connaissons encore aujourd'hui, le XVII^e se présente sous bien des aspects comme un siècle de réflexion, d'hésitation et de préparation⁵. C'est peut-être en fonction de ce changement de paradigme que s'explique la fascination qu'exerce sur la France cultivée de la deuxième moitié du XVII^e siècle la question de la motivation individuelle telle qu'elle fut abordée dans le débat sur « l'amour-propre » et « l'intérêt ». L'homme, disent les moralistes retenus par la postérité comme les plus marquants de l'époque, agit toujours en fonction d'un désir de profit individuel ; toutes ses actions témoignent d'un souci de satisfaire des attentes qui en dernière analyse sont purement égocentriques.

En plus, affirmant que tout acte est « intéressé », que tout prétendu « désintéressement » n'est qu'une stratégie mise en œuvre par « l'intérêt » lui-même, que la « suprême habileté consiste à connaître le prix des choses » (La Rochefoucauld), la littérature classique témoigne des liens qui vraisemblablement rattachent au XVII^e siècle la naissance et la percée de l'individualisme moderne à l'essor de l'économie monétaire⁶. Nous avons dit auparavant que des termes comme *commerce*, *prix*, *précieux*, *affaire* ou *entreprise* ne doivent pas toujours être comprises comme des *métaphores* économiques dans les textes du XVII^e siècle et qu'il ne témoignent nécessairement pas d'une vision commerciale ou « pécuniaire » de la vie humaine.

⁵ Voir Jean Rohou, *Le XVII^e siècle, Une révolution de la condition humaine*, op. cit. ; mais aussi par exemple Paul Hazard, *La Crise de la conscience européenne (1680-1715)*, Paris, Fayard, 1961 [1935], 3 vol.

⁶ Qu'il existe des liens étroits entre d'un côté la discussion du XVII^e siècle français sur l'intérêt et l'amour-propre et de l'autre les théoriciens économiques anglais du XVIII^e est l'un des présupposés mêmes du livre de Pierre Force sur la généalogie (largement française) des sciences économiques modernes (voir *Self-interest before Adam Smith. A Genealogy of Economic Science*, op. cit.).

INTRODUCTION DE LA DEUXIEME PARTIE

N'empêche que leur emploi fréquent par les auteurs classiques permet d'affirmer que ces derniers ont embrassé, consciemment ou non, une vision si l'on veut moderne, économique et capitaliste de la vie humaine selon laquelle l'homme est toujours motivé dans ses actions par un désir de rendement individuel plutôt que par un désir d'obéissance à des instances de volonté supérieures et antérieures.

Or, ce qui contribue à donner aux textes moralistes et théologiques du XVII^e siècle leur caractère propre est le fait que cette terminologie économique à l'allure si moderne renoue avec une vieille métaphorique biblique – que nous avons déjà mentionnée – selon laquelle les richesses de ce monde ne sont rien comparées aux trésors qui attendent dans le Ciel. Pascal, par exemple, peut employer, dans ses *Pensées*, un vocabulaire moderne du jeu, de l'investissement, et de la perte et du gain, pour argumenter en faveur des choix qu'il regarde comme les plus rationnels pour un homme voulant profiter au maximum de son existence, en même temps qu'il renoue avec une vision évangélique de la vie selon laquelle la foi en Dieu est un investissement susceptible de rapporter mille fois plus qu'il ne coûte.

Pourtant, tout en faisant volontiers remarquer que la problématique de l'action individuelle et de ses implications économiques et existentielles semble particulièrement présente dans la mentalité des Français du XVII^e siècle, nous dirons quand même qu'il est plus important de saisir à quel point nous avons affaire à une problématique universelle et intemporelle. En réalité, ce n'est pas du tout uniquement dans un milieu chrétien que l'on a pu parler de l'action et de la volonté en termes économiques. Par exemple, sans avoir lu la Bible, ni avoir assisté à l'essor du capitalisme moderne, Cicéron peut s'adresser, dans un de ses *Paradoxes des stoïciens*, à un « faux riche » dont les biens sont immenses mais qui néanmoins demeure insatiable, pour avancer qu'il n'y a en réalité que le sage qui soit véritablement « riche ». En effet, demande Cicéron : « Qu'entendons-nous [...] par riche, [et] à quel homme appliquons-nous ce nom ? C'est à celui, je pense, dont le bien est si grand, que pour vivre en homme libre, il s'en contente aisément, qui ne recherche rien, qui ne désire rien, qui ne souhaite rien de plus⁷. » Cicéron poursuit : « Ne pas être avide est une fortune (*Non esse cupidum pecunia est*), ne pas être grand acheteur est un revenu ; mais se contenter de ce que l'on a, est la richesse la plus grande et la mieux assurée⁸. » Et si

⁷ Cicéron, *Les Paradoxes des stoïciens*, Paris, Les Belles Lettres, 1971, p. 124.

⁸ *Ibid.*, p. 128.

« seul le sage est riche », comme Cicéron le dit dans ce texte où il ne s'agit pas de critiquer les stoïciens mais de faire connaître leurs thèses, c'est parce que ceux qui *possèdent la vertu* n'ont besoin de rien de plus : « Ceux qui en sont pourvus, seuls sont riches, seuls, en effet, ils possèdent un bien à la fois productif et durable, et seuls, ce qui est le propre de la richesse, ils se contentent de leurs biens, ils estiment suffisant ce qu'ils ont, ils ne désirent rien, ils n'ont besoin de rien, ils sentent que rien ne leur manque, ils ne recherchent rien⁹. »

Cicéron savait donc lui aussi que tout ce que nous envisageons comme économique peut en dernière analyse être rapporté à une volonté fondamentale de satisfaction ; il avait déjà compris que l'argent n'est qu'un moyen du bonheur et non pas le bonheur lui-même. C'est-à-dire qu'au-delà des mises en rapports avec des facteurs contextuels et conjoncturels que nous allons proposer, notre objectif principal demeure de mettre au jour quelques composants déterminants d'une problématique intemporelle ou du moins d'une portée très générale. Nous avons déjà suffisamment discuté les principes généraux de l'action individuelle et de l'économie de cette action tels qu'on peut les dégager dans *L'Avare*. Cherchons maintenant à examiner plus en détail ce que le théâtre de Molière dans son ensemble peut nous apprendre sur la place de la mort dans la vie, sur la valeur qu'il convient d'attribuer à la vie comme espace d'action et de jouissance, sur l'action en tant que telle et sur le rôle qu'elle peut jouer dans le genre comique, et finalement sur certaines dimensions de la vie humaine méritant d'être qualifiées de « tragiques » même si c'est un auteur de comédies qui fait apparaître leur existence.

⁹ *Ibid.*, p. 129.

IV. Vivre dans et pour la mort

Tous nos propos antérieurs invitent à conclure que le fonctionnement d'Harpagon s'explique essentiellement par un refus d'accepter la réalité de la mort. Il faut savoir à ce propos que *L'Avare* n'est pas la seule pièce où Molière présente un protagoniste incapable de regarder la mort en face. Dans *Le Malade imaginaire*, la crainte de mourir, qui selon un médecin lucide de *L'Amour médecin* est « le plus grand faible des hommes » (III, 1), apparaît comme l'un des ressorts les plus décisifs de l'action du personnage principal. « Monsieur Purgon, affirme Argan, dit [...] que je mourrais, s'il était seulement deux jours sans prendre soin de moi ». (III, 3) Lorsque Monsieur Purgon menace son patient de toute une série de maladies effroyables qui inexorablement le conduiront à « la privation de la vie » (III, 6), Argan est paralysé de peur devant le sort qui l'attend et déclare à son frère qu'il est déjà « mort » et « perdu ». (III, 7)

La crédulité aveugle d'Argan devant le savoir médical se donne de ce point de vue comme étroitement liée à un souhait intense de se sauver de la mort¹, et la fin de la pièce, mettant en scène la transformation fantaisiste d'Argan en médecin, souligne cet aspect du personnage dans la mesure où le chœur des chirurgiens souhaite au nouveau docteur une vie sinon éternelle du moins millénaire. La pièce se termine en effet par les vœux suivants :

Vivat, vivat, vivat, vivat, cent fois vivat
Novus Doctor, qui tam bene parlat !
Mille, mille annis, et manget et bibat,
Et seignet et tuat. (Troisième intermède)

¹ Ralph Albanese écrit : « Désireux de se prémunir à tout moment contre la mort, [Argan] vit en fonction de la conservation de soi. Son projet burlesque consiste donc à se croire à l'abri de la mort, à ne pas reconnaître qu'il n'y a rien de plus arbitraire que l'heure fatale » (Ralph Albanese Jr., « *Le Malade imaginaire*, ou le jeu de la mort et du hasard », *XVII^e siècle*, vol. 154, 1-1987, p. 5). La place occupée par la crainte de mourir dans *Le Malade imaginaire* a fait l'objet de plusieurs études. Voir par exemple Élisabeth Fichet-Magnan, « Argan et Louison : Molière, l'enfant et la mort », *op. cit.* ; James F. Gaines, « "Le Malade imaginaire" ou le paradoxe de la mort », *Le Labyrinthe de Versailles : Parcours critiques de Molière à La Fontaine*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1998 ; et Thérèse Malachy, « La mort en sursis dans *Le Malade imaginaire* », *Revue de la Société d'Histoire du Théâtre*, 3-1983.

Qu'il vive donc « cent fois » et « mille ans », le nouveau docteur, qui désormais pourra guérir lui-même les maladies qui menacent sa vie, et dont l'action semble aussi influencée par une résistance opposée à l'acceptation de la mort que celle de l'avare.

Comment ne pas rappeler à ce propos que l'on a parfois parlé d'une « obsession de la mort au Grand Siècle² » ? Comment ne pas rappeler que l'on a pu avancer que l'ère classique représente un moment de l'histoire où « la mort envahit la vie³ », et que tel serait « le trait majeur de sensibilité collective qui va l'emporter pour plus d'un siècle et demi, jusqu'au milieu du siècle des Lumières⁴ » ? Comment ne pas rappeler que l'on écrivait toujours, au XVII^e siècle, des *artes moriendī*, c'est-à-dire des manuels de l'art de bien mourir, où les lecteurs apprenaient à faire de leurs vies une longue et persistante préparation à la mort ? Comment ne pas rappeler que le genre pictural des *Vanités* connut une vogue internationale au XVII^e siècle touchant également La France, et que les thèmes permanents de ces natures mortes représentant des crânes, des fleurs fanées, des fruits pourris, des verres vidés, etc. furent la brièveté de la vie et le triomphe de la mort ?

C'est un lieu commun de la critique dix-septémiste de dire que le XVII^e siècle constitue un moment de l'histoire des mentalités où la mort apparaît comme particulièrement présente dans la sphère de l'existence humaine. Dans la vie culturelle, il s'agit bien sûr de la poésie baroque, toujours sensible à la fragilité de la vie et aux forces de dissolution qui la menacent ; mais il s'agit aussi des tendances augustinienes et anti-humanistes de la France dévote, soulignant, entre autres à la suite de l'Ecclésiaste, l'inutilité

² Michel Vovelle, *Mourir autrefois. Attitudes collectives devant la mort aux XVI^e et XVII^e siècles présentées par Michel Vovelle*, Paris, Gallimard/Julliard, 1974, p. 41.

³ Michel Vovelle, *La Mort et l'Occident de 1300 à nos jours*, Paris, Gallimard, 1983, p. 290.

⁴ *Id.*

⁵ Genre qui connaît une première vogue au milieu du XV^e siècle en Allemagne pour ensuite resurgir un peu partout en Europe au cours du XVI^e et finalement s'éteindre dans la deuxième moitié du XVII^e. Selon Philippe Ariès, les *arts de mourir* du XVI^e et du XVII^e se distinguent de ceux du XV^e en ceci que les instructions données – portant donc sur la manière dont il faut se préparer à la mort pour bien mériter le salut – s'appliquent non seulement aux moments ultimes de la vie de l'individu, mais encore à l'existence de ce dernier dans son ensemble : « Rien ne se passe plus dans la chambre du mourant. Tout, au contraire, est réparti dans le temps de la vie et dans chaque jour de cette vie. Mais quelle vie ? Pas n'importe laquelle. Une vie dominée par la pensée de la mort, et une mort qui n'est pas l'horreur physique ou morale de l'agonie, mais l'anti-vie, le vide de la vie, incitant la raison à ne pas s'attacher à elle : c'est pourquoi il existe une relation étroite entre bien vivre et bien mourir » (Philippe Ariès, *L'Homme devant la mort*, Paris, Le Seuil, 1977, p. 296).

de l'action humaine et la force invincible du temps et de la destruction. Dans la vie quotidienne des Français moyens, il s'agit plutôt de ces réalités très douloureuses que furent les famines, les épidémies et les guerres : la production agricole était orientée vers une très incertaine récolte de céréales dont la réussite ou l'échec avait tout de suite des conséquences démographiques ; la peste sévit en 1606, 1624-1639, 1645-1656 et en 1665-1666⁶, et beaucoup de Français sont morts dans la guerre de Trente ans, dans les guerres des Frondes, dans les conflits entre catholiques et protestants et, plus tard, dans les guerres interminables sous Louis XIV.

Qui plus est, il y avait de quoi nourrir un point de vue pessimiste sur la présence de la mort dans la vie dans quelques-unes des sources antiques les plus importantes pour les intellectuels de l'époque. Par exemple, dans *La Cité de Dieu*, saint Augustin affirme : « Dès l'instant où l'on commence à vivre en un corps destiné à mourir, il n'est aucun acte qui ne soit un achèvement vers la mort⁷ » ; et : « Le temps de cette vie n'est rien d'autre qu'une course vers la mort⁸ ». Augustin se serait inspiré dans cette discussion des *Lettres à Lucilius* par Sénèque où celui-ci avait déjà écrit : « Me citeras-tu un homme qui attribue une valeur réelle au temps (*qui aliquod pretium temporis ponat*), qui pèse le prix d'une journée (*diem aestimet*), qui comprenne qu'il meurt un peu chaque jour ? Telle est, en effet, l'erreur : nous ne voyons la mort que devant nous, alors qu'elle est, en grande partie déjà, chose passée. Tout ce que nous laissons derrière nous de notre existence est dévolu à la mort (*mors tenet*)⁹ ».

Il existe donc une immémoriale tradition chrétienne et stoïcienne, vivante dans la France du XVII^e siècle, affirmant que la mort constitue un élément essentiel de la vie elle-même. Si nous nous permettons d'élargir les perspectives, nous ferons remarquer à ce propos qu'il est possible d'envisager la philosophie existentialiste moderne comme une variante laïcisée de cette tradition dans la mesure où elle voit dans la finitude et surtout dans la *conscience* de la finitude une des clés principales de ce que l'homme aurait de proprement humain. Pour Heidegger, l'homme est un « être-là » qui vit en tant qu'existence et ouverture, mais il est aussi un « être-pour-la-mort » du fait que la mort est la seule fin garantie de son exis-

⁶ Voir Jean-Noël Biraben, « Peste », *Dictionnaire du Grand Siècle*, op. cit., p. 1188.

⁷ Saint Augustin, *La Cité de Dieu* (XIII, 11), Paris, Desclée de Brouwer, 1959, p. 271.

⁸ *Ibid.*, p. 273.

⁹ Sénèque, *Lettres à Lucilius* (I, 1), Paris, Les Belles Lettres, 1959, t. I, p. 4.

tence. À la suite de Heidegger, Alexandre Kojève avance dans son *Introduction à la lecture de Hegel* – une des sources principales de l'existentialisme français (dans un sens large) du milieu du siècle dernier – que l'homme est non seulement obligé d'accepter et d'assumer sa mort pour réaliser son humanité, mais encore que c'est essentiellement grâce à sa reconnaissance de la mort que l'homme peut se réaliser comme liberté en s'engageant dans l'action. Comme on le sait, cette idée de la mort comme élément constitutif de la vie fut ensuite explorée et développée dans des perspectives différentes par des penseurs comme Maurice Blanchot et Jacques Lacan. Cette philosophie moderne renoue donc avec une tradition ancienne – et vivante au XVII^e siècle – qui voit dans la mort une sorte de propriété immanente de la vie et non pas sa négation absolue.

La question que nous avons été amené à nous poser à ce sujet est celle de savoir si l'attitude d'Harpagon à l'égard de la vie devrait être comprise comme le corollaire d'un refus d'accepter une vie « dans » et « pour » la mort. Nous avons vu que les défauts caractériels qui spécifient le personnage témoignent tous d'un refus de reconnaître la réalité de la finitude. Et nous venons de voir que Sénèque avance que c'est notre incapacité de comprendre que nous mourons chaque jour qui nous empêche d'estimer la vie, c'est-à-dire le temps de la vie, à son véritable prix. Est-ce à dire que cela serait en dernière analyse une vie dans et pour la mort que l'avare refuse de réaliser ?

Cherchant à mieux comprendre comment et pourquoi on a pu avancer que l'homme est un être qui vit dans et pour la mort, et pourquoi il serait éventuellement motivé de dire que tel est le cas également dans le monde de Molière, nous nous hasarderons à mener une discussion générale sur la place de la mort dans la vie humaine en fonction de trois perspectives différentes (imposées par nos discussions antérieures sur *L'Avare*) : temporalité, reconnaissance et action.

1. Temporalité

Le temps, ou la temporalité, constitue l'un des axes principaux de notre réflexion : c'est entre autres parce que l'homme n'a pas accès à une quantité illimitée de temps pour réaliser ce qu'il désire que le choix de fins à réaliser et de moyens à employer peut être perçu comme urgent et difficile. Il paraît que c'est pareillement parce que la vie humaine ne se réalise que dans une durée qui en même temps qu'elle ouvre un champ d'action pour la volonté

porte l'homme en avant vers sa propre destruction que l'on a pu affirmer que l'homme « vit dans la mort » : le temps humain est un temps limité, mais c'est aussi un temps qui *amène* l'anéantissement de l'être individuel.

Il mérite d'être noté, à ce propos, que lorsque les personnages de Molière se réfèrent à la vie en tant que don concédé par les parents aux enfants, ils ne parlent pas d'un « don de la vie » mais d'un « don du jour ». Dans *Mélicerte*, Myrtil disait à son père : « Le jour est un présent que j'ai reçu de vous ». (II, 5, 518) Dans *Les Femmes savantes*, c'est Henriette qui dit à son amant : « Clitandre, prenez soin d'appuyer votre amour / De l'agrément de ceux dont j'ai reçu le jour ». (I, 2, 173-174) Dans l'ouverture de *Monsieur de Pourceaugnac*, une « deuxième voix » chante :

*Que soupirer d'amour
Est une douce chose,
Quand rien à nos vœux ne s'oppose !
À d'aimables penchants notre cœur nous dispose,
Mais on a des Tyrans à qui l'on doit le jour.*

Certes, le don du « jour » est dans un premier temps un don de lumière : le terme désigne l'existence en tant qu'apparition de lumière et visibilité sur un fond noir et « nocturne » de non-existence. Cette connotation peut-être fondamentale ne semble cependant pas importante dans les pièces de Molière où le terme n'est pas employé dans le contexte d'une thématique de la lumière et de l'obscurité. Chez Molière, on a l'impression que le terme n'est rien d'autre qu'une désignation neutre de la vie en tant que telle. Dans *La Princesse d'Élide*, on lit par exemple : « On m'a dit qu'il n'est point de passion plus belle [que l'amour], / Et que ne pas aimer, c'est renoncer au jour ». (cinquième intermède) Or, si rien dans les textes n'invite à rattacher le jour que l'on donne aux enfants à une problématique de la vie comme apparition lumineuse sur un fond noir d'inexistence, il demeure que le terme désigne un *espace limité de temps* : si le don de la vie peut être envisagé comme le don d'un « jour », c'est aussi parce que la vie est une lumière apparaissant dans l'espace limité d'entre deux « nuits ». Le don du jour est aussi un don de temps¹⁰ : temps d'action et de jouissance bien sûr, mais également un temps *limité* d'action et de jouissance¹¹.

¹⁰ Comme l'a déjà dit Jacques Derrida dans un texte où il affirme que le don du temps est le don le plus fondamental qui soit : « "donner le temps", ce n'est pas donner un présent donné mais la *condition* d'un donné présent en général, qui donne donc l'élément du donné en géné-

Cette connotation du mot *jour* se perçoit surtout quand il est employé au pluriel. Dans *L'École des maris*, Ariste fait savoir : « Je ne suivrais jamais ces maximes sévères, / Qui font que les enfants comptent les jours des pères ». (I, 2, 211-212) Dans *Le Tartuffe*, Mariane dit à son père : « Et souffrez qu'un Couvent, dans les austérités, / Use les tristes jours que le Ciel m'a comptés ». (IV, 3, 1299-1300) Dans *George Dandin*, c'est la jeune Angélique qui dit au mari barbon avec qui ses parents l'ont mariée malgré elle : « Je prétends n'être point obligée à me soumettre en esclave à vos volontés ; et je veux jouir, s'il vous plaît, de quelque nombre de beaux jours que m'offre la jeunesse ». (II, 2) Dans *Pastorale comique*, Molière écrit (quelqu'un chante) : « Mais hélas ! quand l'âge nous glace, / Nos beaux jours ne reviennent jamais ». (troisième entrée)

Cet emploi (au singulier et au pluriel) du terme *jour* est à notre sens encore un indice témoignant de l'existence dans l'œuvre de Molière d'une conscience significative de la dimension temporellement limitée de l'existence. La vie n'est pas un espace illimité ouvert à une infinité d'actions et de jouissances : c'est un espace confiné entre deux nuits, mais en plus un espace divisible en unités possibles à compter. On voit bien dans les passages cités que les personnages de l'auteur ont conscience de ce que le temps en tant que jour ou jours est un don dont il faut profiter. Mariane dit dans *Le Tartuffe* que le Ciel lui a *compté* un certain nombre de tristes jours : la jeune fille envisage la vie comme une donation d'une quantité déterminée de jours à vivre¹². Dans *George Dandin*, c'est Angélique qui explique que la

ral ; "donner le jour" ne donne rien (pas même la vie qu'il est censé donner, disons par commodité "métaphoriquement") mais la condition de tout donné en général. Donner le temps, le jour ou la vie, c'est ne rien donner, rien de déterminé, même si c'est donner le donner de tout donner possible, même si c'est donner la condition de donner » (Jacques Derrida, *Donner le temps*. 1. *La fausse monnaie*, Paris, Galilée, 1991, p. 76).

¹¹ Au moins 10 fois se lit, chez Molière, le « jour » au singulier comme vie concédée par les parents. Aussi bien Cléante que Valère parlent, dans *L'Avare*, du jour qu'ils ont reçu de leurs parents. Cléante : « Je sais [...] que nous ne devons point engager notre foi, sans le consentement de ceux dont nous tenons le jour » (I, 2). Valère : « Je veux dire que c'est celui qui m'a donné le jour ». (V, 5)

¹² Dans son ouvrage *Time and Ways of Knowing under Louis XIV* (Lewisburg, Bucknell University Press, 2003), Roland Racevskis soutient que certaines œuvres de la littérature classique française témoignent de l'apparition à l'époque classique d'une conscience si l'on veut moderne du temps. Grâce à des inventions techniques comme par exemple l'horloge pendulaire, il devenait de plus en plus facile de soumettre des activités privées et collectives à des limites temporellement mesurables. Selon Racevskis, ce nouveau rapport au temps est perceptible entre autres dans *Le Tartuffe*, joué à l'origine lors des soi-disant « Plaisirs de l'île enchantée » : « The tight timing of Louis XIV's inaugural fête, along with the numerous visual and sonorous representations of time traversing the event, suggest a temporal reading of *Le Tartuffe*. Seen in this

jeunesse lui *offre* quelque beaux jours dont elle veut bien jouir, ce qui veut dire qu'elle conçoit la vie et la jouissance de cette vie comme un usage, comme l'usufruit d'un bien temporaire.

Or, comme nous l'avons suggéré, si l'on a pu dire que la mort constitue un élément inséparable de la vie, c'est non seulement parce que l'homme est obligé de réaliser sa vie dans l'espace enfermé d'un temps limité, mais également parce que le temps dans lequel il vit implique une progression irréversible vers sa propre destruction : c'est le temps qui nous porte vers la mort, qui nous mène vers la mort, qui nous amène la mort. C'est un fait que la seule fois où Molière met sur scène dans son théâtre une figure qui concrètement représente la mort, il ne nomme pas cette figure « la mort », mais justement « le temps ». C'est à la fin de *Dom Juan* que notre auteur fait paraître un « spectre » (c'est ainsi que la figure est formellement nommée dans la liste des acteurs) dans sa pièce, lequel se présente dans un premier temps sous l'aspect d'une femme voilée, mais qui ensuite change « de figure et représente le Temps avec sa faux à la main ». (V, 5) Si le temps peut faire fonction de représentation de la mort¹³, c'est probablement parce qu'il existe une relation métonymique de cause à effet entre les deux. Dire le temps pour la mort, c'est dire la cause pour l'effet, ou peut-être le contenant pour le contenu puisque le temps produit la mort comme son effet, puisqu'il l'implique comme résultat inéluctable.

Et c'est justement parce que nous vivons à l'intérieur d'un temps, d'une temporalité, qui en même temps qu'elle fournit un espace d'action permettant le projet et la projection dans l'avenir nous enlève progressivement ce même espace, que l'on a parfois affirmé que la mort ne doit pas être identifiée au *terme* de la vie, mais au fait même d'*avancer* dans la vie. Sénèque, par exemple, écrit, comme nous l'avons déjà vu, dans la première de ses *Lettres*

perspective, this complex theatrical work offers ample commentary on time-consciousness under the Sun King » (p. 72). Or, la seule fois qu'il s'agit pour Racevskis de soulever la question d'une conscience du temps portant sur le temps de la vie dans son ensemble en tant que temps limité d'agir et de jouir est lorsqu'il décrit comment Tartuffe avoue son goût pour les plaisirs « temporels » : « Tartuffe even admits his awareness of and interest in the immediate time frame of earthly life when he speaks of love to Elmire : "L'amour qui nous attache aux beautés éternelles / N'étouffe pas en nous l'amour des temporelles" [...] (3.3.933-34). Molière plays on the polyvalence of the term "temporelles," which refers both to a dimension of existence as described by the church and to the finitude that lies at the conceptual pole opposite eternity » (p. 81).

¹³ Et il convient de souligner *peut* ici puisque cette didascalie ne figure pas dans l'édition hollandaise de 1683, qui est celle que Forestier et Bourqui ont suivie. Sa présence semble toutefois motivée du fait que Sganarelle dit juste après : « Ô Ciel ! voyez, Monsieur, ce changement de figure ». (V, 5)

à *Lucilius* que l'homme « meurt un peu chaque jour¹⁴ ». Ce qu'il dit est indirectement que chaque jour de la vie implique une consommation partielle du temps total dont on dispose pour vivre. Le philosophe devient plus explicite plus loin dans ses lettres quand il écrit dans la lettre 24 : « Nous mourons chaque jour. Oui, chaque jour nous retire une portion de notre vie ; alors même que l'être est en croissance, la somme de ses jours décroît¹⁵ ». À considérer le problème du point de vue de l'économie de l'action individuelle, on dirait que tout homme est détenteur d'un capital temporel que le temps lui-même ne fait que diminuer. Sénèque écrit effectivement que le temps est notre seul véritable bien : « Tout est, Lucilius, hors de nous ; il n'y a que le temps qui soit notre. Ce bien fugace, glissant est l'unique possession que nous ait départie la nature¹⁶ ». C'est donc ce capital temporel que le fait même de vivre ne peut que constamment et progressivement réduire, et c'est justement cette diminution incessante par le temps de notre « unique possession » que Sénèque compare à une mise à mort progressive ayant lieu de notre vivant. Au XVII^e siècle, Corneille écrit dans *Tite et Bérénice* : « Nous mourons à toute heure ; et dans le plus doux sort / Chaque instant de la vie est un pas vers la mort¹⁷ ». L'idée d'un temps producteur de la mort fut en plus un des thèmes dominants des *Artes moriendi* qui depuis le Moyen Age tardif jusqu'au XVII^e siècle enseignaient aux chrétiens de faire de chaque jour de la vie une préparation à la mort. Selon Michel Vovelle, le mot-clé de ces manuels était bien celui d'un « "Je meurs tous les jours" : *quotidie morior*, suivant la formule de saint Paul. Tous la reprennent et la scandent, souvent avec brutalité¹⁸ ».

En fait, à propos de cette question de la vie dans le temps comme une vie dans la mort, il faut bien se rappeler que la question du temps occupe une place déterminante dans le christianisme en général. Il s'agit surtout de

¹⁴ Sénèque, *Lettres à Lucilius* (I, 1), *op. cit.*, p. 3.

¹⁵ *Ibid.* (III, 24), p. 108-109. Il continue : « Nous avons laissé derrière nous le bas-âge, l'enfance, l'adolescence. Tout le temps écoulé jusqu'à hier est perdu pour nous ; ce jour même que nous vivons est partagé entre la vie et la mort. Comme ce n'est pas la dernière goutte d'eau qui épuise la clepsydre, mais tout ce qui en a découlé auparavant ; ainsi l'heure dernière où nous cessons d'être ne fait pas la mort à elle seule, mais seule la consume. Nous arrivons alors au terme, mais depuis longtemps nous y venions » (*ibid.*, p. 109).

¹⁶ *Ibid.* (I, 1), p. 4. Derrida écrit au sujet du temps comme seul véritable bien : « Car à donner tout son temps, on donne tout, on donne le tout, si tout ce qu'on donne est dans le temps et qu'on donne tout son temps » (Jacques Derrida, *Donner le temps. 1. La fausse monnaie*, *op. cit.*, p. 11).

¹⁷ Pierre Corneille, *Tite et Bérénice*, V, 1.

¹⁸ Michel Vovelle, *La Mort et l'Occident de 1300 à nos jours*, *op. cit.* p. 292.

la différence si importante entre les deux sphères du *temporel* et de *l'éternel*. Ce que le christianisme propose à l'homme en échange de sa foi et de son engagement spirituel est sous ce rapport une libération de la temporalité. Disons que si le temps peut à bon droit être compris comme une ressource économique, comme un moyen d'action ou comme une ouverture vers l'action et la jouissance, il peut aussi être perçu, pour le chrétien rigoureux et conséquent, comme le pire des ennemis. Au fond, il s'agit du problème de la dévalorisation implicite par le christianisme de la vie terrestre par rapport à la vie post-mortem. C'est-à-dire que si le christianisme s'offre, dans un premier temps, de nous sauver de la mort et de la destruction, c'est en réalité, dans un deuxième temps, la vie terrestre et non pas la mort qu'il faut craindre, pour la simple raison que c'est la vie terrestre, c'est-à-dire la vie dans le temps, qui risque de nous perdre.

Dans son ouvrage sur le sens de la mort et l'amour de la vie à la Renaissance, Alberto Tenenti écrit que les intellectuels chrétiens commencent à penser, au cours du XIV^e siècle, que ce n'est peut-être pas de la mort qu'il faut avoir peur mais de la vie. Il y aurait eu une modification dans la vision que les hommes se faisaient de la vie et de la mort ayant pour résultat que c'était la vie qu'il fallait craindre en ceci que le destin de l'âme a toujours été une conséquence directe de la vie qu'on avait menée. « Le problème de la salvation outre-terrestre et celui de l'agir qui l'aurait assurée ont été posés avec une particulière intensité éthique¹⁹ ». D'après Tenenti, c'est ainsi que s'explique l'apparition au XV^e siècle, des manuels de l'art de mourir. Dans ces manuels, on apprenait justement à ne pas profiter du temps pour s'engager dans l'action et la jouissance, mais à faire de la vie une attente patiente d'une libération du temps et du monde. Ainsi le temps serait-il devenu une épreuve à passer, un ennemi à vaincre : « Celui qui croit ne pas appartenir à cette terre parce qu'il sait qu'il doit mourir, sera sauvé ; anticipant dans son esprit le dernier moment terrible, il agira comme doit le faire celui qui a devant lui seulement le ciel. Le vrai ennemi du chrétien est donc le temps²⁰ ».

Ce qu'il y a toutefois de plus remarquable avec ce fait que l'ennemi du chrétien devient le temps de la vie plutôt que la mort, c'est en dernière analyse que tout se passe comme si la mort et la vie changent de place. « Mou-

¹⁹ Alberto Tenente, *Il Senso della morte e l'amore della vita nel Rinascimento (Francia e Italia)*, Giulio Einaudi editore, 1957, p. 50. Notre traduction.

²⁰ *Ibid.*, p. 51.

rir m'est un gain » écrit saint Paul dans l'Épître aux Philippiens, en expliquant qu'il lui est préférable de vivre avec le Christ que de vivre sur la terre²¹. Un peu paradoxalement en fait, cette religion du salut de la mort qu'est le christianisme devient en même temps une religion de glorification de la mort du fait que la mort dans le monde naturel devient la voie vers la vie éternelle dans l'au-delà. On peut ici citer un passage de *La Cité de Dieu* où saint Augustin se demande ce qu'il faut en réalité considérer comme la vie et la mort. Voulant démontrer que l'expression « siècle des siècles » ne doit pas être entendue comme la désignation d'un éternel retour périodique des mêmes êtres sur la terre, Augustin exprime l'horreur qu'il éprouve à la pensée de devoir un jour revenir à la vie terrestre après en avoir été libéré et se demande s'il est vraiment pertinent d'appeler cette vie une vie : « Après une vie en butte à tant et de si grandes calamités (si tant qu'on puisse appeler vie ce qui est plutôt une mort, au point que l'amour de cette mort nous fait craindre la mort qui nous en délivre), après des misères si grandes, si nombreuses, si horribles, mais trouvant un terme par les expiations de la vraie sagesse et de la vraie religion ; on parviendrait enfin à la vision de Dieu, on trouverait la béatitude dans la contemplation de la lumière incorporelle et la participation à cette immuable immortalité que nous brûlons d'amour de posséder : il faudrait un jour quitter cette lumière et dès lors déchoir de cette immortalité, de cette vérité, de cette félicité, pour être en proie à l'inférieure mortalité²² ».

²¹ Il poursuit cependant en reconnaissant qu'il est dans l'obligation de rester sur la terre pour œuvrer pour sa foi : « Car pour moi, vivre c'est Christ, et mourir m'est un gain. Mais si vivre ici-bas doit me permettre un travail fécond, je ne sais que choisir. Je suis pris dans ce dilemme : j'ai le désir de m'en aller et d'être avec Christ, et c'est de beaucoup préférable, mais demeurer ici-bas est plus nécessaire à cause de vous. Aussi, je suis convaincu, je sais que je resterai, que je demeurerai près de vous tous, pour votre progrès et la joie de votre foi ». Phil. 1: 21-25. Nous citons *La Bible. Nouveau Testament* (traduction œcuménique), Paris, Le livre de poche, 1990.

²² Saint Augustin, *La Cité de Dieu* (XII, 21), *op. cit.*, p. 219-221. De même, Bossuet termine son *Sermon sur la mort* en affirmant que la mort nous apportera une existence bien préférable à celle que la terre a pu offrir : « Que crains-tu, âme chrétienne, dans les approches de la mort ? Peut-être qu'en voyant tomber ta maison, tu appréhendes d'être sans retraite ? Mais écoute le divin Apôtre : Nous savons, nous savons, dit-il, nous ne sommes pas induits à le croire par des conjectures douteuses, mais nous le savons très assurément et avec une entière certitude, que si cette maison de terre et de boue, dans laquelle nous habitons, est détruite, nous avons une autre maison qui nous est préparée au ciel. O conduite miséricordieuse de celui qui pourvoit à nos besoins ! » (« Sermon sur la mort » (22 mars 1662), *Œuvres oratoires*, t. IV, Paris, Desclée de Brouwer, 1927, p. 281.)

Il existe assurément beaucoup de raisons possibles pour lesquelles un christianisme augustinien et rigoureux peut concevoir la vie comme la mort et la mort comme la vie : la vie sur la terre est tout ce que la vie accomplie et immuable dans le Ciel n'est pas : incertitude, insatisfaction, usure, dégradation, altération, consommation, destruction ; mais ce qui nous intéresse pour le moment est que la vie individuelle dans le monde des humains risque toujours de ne produire comme résultat que la mort puisque la vie si brève sur la terre peut finir par la damnation perpétuelle. L'homme qui vit sur la terre vit dans une temporalité qui le mène à la mort, tandis que la mort en tant que telle, c'est-à-dire le fait de mourir, le décès, peut pour le chrétien devenir le passage vers une vie infinie et pleinement satisfaisante. Vivre dans le temps, c'est donc vivre dans l'attente d'une mort qui s'approche. Tout ce qui est temporel est éphémère et corruptible, et il n'y a paradoxalement que la mort elle-même qui puisse nous libérer de cette mortalité indissociable de la vie sur la terre²³.

Nous avons vu que beaucoup de personnages de Molière semblent parfaitement conscients de l'aspect temporel de leur existence : le don de la vie est pour eux le don d'un jour, c'est même le don d'un nombre limité de jours dont ils éprouvent la nécessité de profiter avant qu'il ne soit trop tard. Est-ce que cela signifie qu'il serait motivé d'affirmer, à partir d'une tradition essentiellement chrétienne et stoïcienne donc²⁴, que les personnages de notre auteur vivent eux aussi « dans la mort » et que c'est une telle vie que refuse d'assumer celui qui vit comme si la mort n'existe pas ?

2. Conscience et certitude

Toutefois, si l'on avance que l'homme vit à l'intérieur de sa propre mort, on pense peut-être non seulement à la vie comme vie dans le temps, mais encore à la vie comme vie dans la *conscience* et même la *certitude* de la mort qui

²³ À notre sens, ce paradoxe du christianisme qui fait que la mort peut apparaître comme préférable à la vie est un des problèmes fondamentaux auquel se rapporte *Polyeucte* de Corneille (voir Richard Sörman, « Quand la vie met au hasard ce que la mort assure: un paradoxe du christianisme dans *Polyeucte* de Corneille », dans *Actes du XVII^e Congrès des Romanistes Scandinaves*, 12-15 août 2008, Tampere, <http://tampub.uta.fi/tup/978-951-44-8339-4.pdf> p. 1222-1238).

²⁴ À en croire Philippe Ariès, ce n'est pas par hasard que nous avons pu citer saint Augustin et Sénèque : « Le christianisme a repris à son compte les considérations traditionnelles du bon sens et des philosophes stoïciens sur la mortification de l'homme depuis sa naissance » (Philippe Ariès, *L'Homme devant la mort*, op. cit., p. 99).

attend. C'est à ce propos que nous nous permettrons de nous référer à une philosophie existentialiste postérieure à la littérature classique. En effet, ce que l'existentialisme moderne a en commun avec le christianisme rigoureux à tendance augustinienne du XVII^e siècle, c'est qu'elle fait de la conscience et de l'acceptation de la mort comme fin de la vie la clé de ce qu'il y a en nous de proprement humain.

Rappelons les formules célèbres de Martin Heidegger selon lesquelles l'être humain doit être décrit comme une *présence*, comme un « être-là » (un « *Dasein* ») dans le monde, conscient de sa propre existence et se trouvant dans l'obligation incontournable de choisir lui-même entre tout ce qu'il conçoit comme possible dans sa vie. Le point de départ de Heidegger est la pensée selon laquelle l'homme n'est pas une substance ou un donné identique à lui-même, mais une ouverture, un projet, une orientation ininterrompue vers l'avenir et le possible. Puisque l'homme existe en fonction de ce qu'il médite, projette, espère et craint, il est préférable, selon Heidegger, de ne pas parler de lui en termes de permanence et d'identité, mais de le désigner comme *présence* et *devenir*. C'est pourquoi Heidegger invente des termes comme « être-là » et « être-dans-le-monde » pour nommer ce que l'intuition commune aussi bien qu'une tradition philosophique dominante envisagent comme une entité de substantialité et de permanence. Or, pour Heidegger, l'être humain est non seulement « être-là » et « être-dans-le-monde », mais encore « être-pour-la-mort²⁵ » (« *Sein zum Tode* »), car aussi bien qu'il est invariablement correct de dire d'un homme qu'il se manifeste sous forme d'une présence consciente dans le monde, il est invariablement correct de dire que cette présence doit un jour se dissiper. La mortalité est une propriété universelle de l'humanité, et il est à tout moment justifié de dire d'un homme qu'il va mourir²⁶. C'est donc au fond une question de savoir, semble-t-il, ce que l'on a le droit de *dire* d'un être humain. Impossible, suivant Heidegger, de donner un nom à l'homme qui le désigne correctement comme substance et permanence : il faut le nommer en tant que présence et devenir temporaire.

²⁵ Ou « être-vers-la-mort » : les deux traductions sont employées.

²⁶ « De même que le *Dasein* est constamment déjà son pas-encore pendant tout le temps qu'il est, de même il est aussi toujours déjà sa fin. Le finir auquel on pense dans le cas de la mort ne signifie pas pour le *Dasein* être-à-la-fin, mais au contraire un *être vers la fin* de cet étant. La mort est une manière d'être que le *Dasein* assume sitôt qu'il est » (Martin Heidegger, *Être et Temps*, Paris, Gallimard, 1986, p. 299).

Or, pour montrer que nous n'avons pas complètement changé de perspective et que la philosophie heideggerienne n'est pas, sous certains aspects, fondamentalement incompatible avec certains modes de penser de l'époque classique, nous ferons remarquer que Heidegger n'a pas été le premier à voir dans la mortalité la vérité la plus authentique de la vie humaine. Bossuet, par exemple, n'a pas hésité à « ouvrir un tombeau » devant ses auditeurs et à leur mettre en face de ce qu'il considérait comme l'aspect la plus véridique de leur être : « O mortels, venez contempler le spectacle des choses mortelles ; ô hommes, venez apprendre ce que c'est que l'homme. Vous serez peut-être étonnés que je vous adresse à la mort pour être instruits de ce que vous êtes ; et vous croirez que ce n'est pas bien représenter l'homme où il n'est plus : Mais si vous prenez soin de vouloir entendre ce qui se présente à nous dans le tombeau, vous accorderez aisément qu'il n'est point de plus véritable interprète ni de plus fidèle miroir des choses humaines²⁷ ». Certes, la vérité de l'homme est pour Bossuet non seulement la finitude de la vie terrestre, mais également l'infinitude de la vie éternelle de l'autre côté de la tombe. Cela ne change cependant pas le fait que le christianisme envisage la mort dans le monde naturel comme une certitude absolue alors que la vie post-mortem fait l'objet d'une foi et d'une espérance. Ce qu'il y a d'important est l'idée que la vérité de l'homme, la caractéristique principale de l'être humain, c'est sa mortalité. C'est dans l'image de la mort que nous voyons « ce que c'est que l'homme » : la mort est une vérité absolue, c'est une certitude absolue. Tout finit par la mort, et il n'y rien de plus vrai dans la vie humaine que la mort qui toujours la termine.

En fait, lorsque Alexandre Kojève – dont le commentaire sur Hegel est largement inspiré par la philosophie de Heidegger – affirme que la mort occupe une place primordiale dans la philosophie de Hegel, il déclare que la pensée de ce dernier s'enracine dans une « anthropologie judéo-chrétienne » puisque l'idée de la finitude absolue de la vie humaine sur la terre serait un des présupposés fondamentaux, mais aussi caractéristiques, du christianisme²⁸. Tout ce que dit le christianisme sur l'homme du monde est correct, dit Hegel d'après Kojève, mais il faut le comprendre comme une anthropologie du monde naturel, et faire abstraction des spéculations qu'il propose sur une existence ultérieure : « D'une manière générale,

²⁷ Bossuet, « Sermon sur la mort », *op. cit.*, p. 264-265.

²⁸ Voir surtout Alexandre Kojève, *Introduction à la lecture de Hegel*, *op. cit.*, p. 534-535.

l'anthropologie hégélienne est une théologie chrétienne laïcisée. Et Hegel s'en rend parfaitement compte. Il répète à plusieurs reprises que tout ce que dit la théologie chrétienne est absolument vrai, à condition d'être appliquée non pas à un Dieu transcendant imaginaire, mais à l'Homme réel, vivant dans le monde²⁹ ».

Ce que le christianisme et la philosophie existentialiste ont en commun est ici entre autres qu'ils font de la reconnaissance par l'individu de sa propre mortalité le ressort principal du souci de son destin. Parmi les philosophes du XX^e siècle, c'est sans doute Kojève justement qui plus que tout autre a souligné l'idée que la reconnaissance de notre mortalité nous incite à agir, que c'est parce que nous savons que nous devons mourir, parce que nous sommes des « êtres-pour-la-mort » que nous ressentons la nécessité de nous activer et de réaliser la jouissance avant qu'il ne soit trop tard. Dans la tradition chrétienne, c'est d'une manière similaire la reconnaissance par l'individu lui-même de la finitude de son être qui l'oblige à choisir entre le souci de son salut ou la négligence. Nous lisons plus loin un passage où Pascal ne trouve presque pas les mots pour exprimer ce qu'il pense de ceux qui omettent de s'inquiéter pour leur destin après la mort : pour lui, la prise de conscience de la mortalité a pour corollaire évident une préoccupation à l'égard de l'avenir et une recherche sincère du salut par la foi. C'est en ce sens que les auteurs chrétiens des *Artes moriendi* pouvaient dire qu'il fallait vivre « dans la pensée de la mort », qu'il fallait orienter ses désirs et choisir ses actions en fonction de la fin qui attendait. C'est aussi en ce sens que Kojève peut dire que l'homme vit dans la mort parce qu'il choisit sa vie et réalise son humanité grâce à la conscience et l'acceptation de sa fin : « L'Homme est le seul être au monde qui *sait* qu'il doit mourir, et on peut dire qu'il *est* la conscience de sa mort : l'existence vraiment humaine est une conscience existante de la mort, ou une mort consciente de soi. La perfection de l'homme étant la plénitude de la conscience de soi, et l'Homme étant essentiellement fini dans son être même, c'est dans l'acceptation consciente de la finitude que culmine l'existence humaine³⁰ ».

Nous avons vu, dans *L'Avaro*, que Cléante est conscient de la finitude de sa vie et de la nécessité de ne pas différer l'action s'il veut réaliser la jouissance. Nous avons aussi vu que quelques jeunes amoureux dans d'autres pièces de Molière veulent jouir du « jour » ou des « jours » qu'ils ont eus du

²⁹ *Ibid.* p. 570-571.

³⁰ *Ibid.*, p. 570.

fait que ce jour (au singulier) inexorablement se changera en nuit et que les jours (au pluriel) représentent une ressource quantitativement limitée. À la suite de Bossuet, de Heidegger et de Kojève, on pourrait ainsi dire que ces personnages de Molière ont accepté la vérité de leur être, qu'ils l'ont en plus assumée, et que cela leur permet de se réaliser en tant qu'individus historiques et finis (même pour le chrétien, l'homme n'a qu'une vie dans le monde pour agir conformément à ses vrais intérêts). Ils vivent dans la conscience de la certitude de la mort, et ayant assumé cette conscience, ils tentent de se réaliser comme êtres humains dans les limites de ce qui est humainement possible. Harpagon, pour sa part, refusant, dans cette perspective, de « vivre pour mourir », s'interdit en même temps de vivre pour réaliser les virtualités de la vie : sa vie ne consiste pas à faire de la mort une partie intégrante de la vie, mais à l'en évacuer.

3. La « fin » de l'action

La théorie générale de l'action à laquelle nous avons voulu rapporter le théâtre de Molière, et en premier lieu *L'Avare*, nous invite cependant à prendre en considération également que la mort peut apparaître comme présente dans la vie du fait que tout agir implique des effets destructifs et que la mort peut paradoxalement être comprise comme le seul résultat garantissant nos efforts.

Disons que tout sujet de l'action, tout individu agissant en vue d'une satisfaction au moyen de la jouissance, doit accepter de faire fonction d'agent, mais aussi d'objet, d'une certaine destruction. Il s'agit principalement de la destruction impliquée dans l'usage, dans la consommation et dans la jouissance, et nous avons déjà fait mention d'un paradoxe de la jouissance qui veut que celle-ci ne se réalise qu'au prix de la destruction de ses moyens. Si nous avons pu citer un passage de Kojève à ce propos où ce dernier affirme que la satisfaction du désir par l'action implique la destruction de l'objet désiré³¹, c'est parce que l'agir est à l'ordinaire une activité *transitive* faisant de la réalité non seulement un espace mais encore un *objet* de l'action. Cela semble particulièrement vrai pour tout usage ou consommation produisant la satisfaction d'un besoin ou d'un désir. En effet, « qu'est-ce que le Désir, se demande Kojève, – on n'a qu'à penser au désir appelé "faim", – sinon le désir de transformer par une action, la chose contemplée, la supprimer dans

³¹ Voir *ibid.*, p. 44.

son être [...]»³² ? » L'action peut être envisagée comme une force positive de formation et de création, mais il ne faut perdre de vue que toute formation est en même temps une *déformation* du déjà-existant, et que cette déformation est dans une certaine mesure aussi une destruction de ce qui est déjà. L'homme, dit Kojève aussi, est essentiellement « Désir *négateur*, et par suite *Action transformatrice* de l'être donné³³ ». C'est un fait que Kojève semble identifier l'enjeu ultime de toute action à la jouissance consummative. Dans l'optique de la célèbre dialectique du maître et de l'esclave, le philosophe explique ce principe en disant que c'est l'esclave qui transforme la réalité donnée en objets de consommation, tandis que le maître achève le processus par le fait de consommer les objets préparés : « Tout l'effort étant fait par l'Esclave, le Maître n'a plus qu'à jouir de la chose que l'Esclave a préparée pour lui, et de la "nier", de la détruire, en la "consommant". (Par exemple : il mange un met tout préparé³⁴) ».

Nous retrouvons donc ici la problématique que nous avons discutée dans la première partie : l'usage de nos moyens de jouissance implique la transformation et si l'on veut la « négation » de ces mêmes moyens. C'est l'usage qui fait la possession disait La Fontaine, mais il aurait aussi bien pu dire que c'est l'usure, la consommation, la destruction qui fait la possession, c'est-à-dire que c'est l'usage qui donne un sens à la possession en transformant la valeur virtuelle contenue dans l'objet possédé en valeur directe de jouissance. De ce point de vue, l'homme vit donc « dans la mort » pour la raison qu'il est lui-même un agent ou un allié de la mort : l'homme de l'action transforme le monde dans lequel il vit, il transforme et détruit la réalité pour s'en servir et pour en jouir, y inclus tout ce qu'il peut compter comme ses propres ressources.

On voit ici à quel point une vie dans l'action et la jouissance se donne comme fondamentalement incompatible avec une stratégie de *conservation* visant à maintenir le donné tel qu'il est : comment vivre pour agir et jouir à moins d'accepter que la déformation et la destruction fassent partie de la vie ? Le fonctionnement de l'avare met à ce titre en scène une opposition fondamentale entre changement et fixité, où le changement est l'action déployée en fonction de la volonté, impliquant bien sûr un mouvement en

³² *Ibid.* p. 167.

³³ *Id.* Kojève souligne. Il écrit aussi : « Le Moi humain [est] un Moi du *Désir*, c'est-à-dire un Moi *actif*, un Moi *négateur*, un Moi qui *transforme* l'Être, qui *crée* un être nouveau en détruisant l'être donné » (*ibid.* p. 23).

³⁴ *Ibid.* p. 23.

avant *vers* l'actualisation d'une réalité projetée, mais en même temps un mouvement consistant à *laisser derrière soi* une réalité dépassée et transformée. Le changement est réalisation et formation, mais aussi transformation et déformation. La fixité, par contre, c'est la conservation du donné identique à lui-même : c'est la permanence, l'immobilité, mais par là aussi l'inflexibilité (caractérielle) et la stérilité (physiologique et métaphorique). Il ne faut donc pas oublier tout ce que nous avons dit dans notre discussion sur le narcissisme : le projet de conservation qui semble si déterminant dans le fonctionnement d'Harpagon porte sans doute sur ses richesses, mais aussi sur son propre être.

Il est possible d'envisager le problème d'une conservation de soi sous un aspect biologique : l'avare veut arrêter la dégradation de son être, mais il reste foncièrement impuissant devant le fait que chaque organisme complexe se trouve engagé dans un processus d'usure progressive se terminant, impitoyablement, par sa complète décomposition. Les biologistes nous apprennent qu'il existe une tendance générale chez tout être organique à se dissoudre lui-même et à retourner à un état non organique. Déjà Buffon écrivait à ce sujet dans un long développement consacré à la mort dans son *Traité de l'Homme* : « Toutes les causes de dépérissement que nous venons d'indiquer agissent continuellement sur notre être matériel et le conduisent peu à peu à sa dissolution ; la mort, ce changement d'état si marqué, si redouté, n'est donc dans la nature que la dernière nuance d'un état précédent ; la succession nécessaire du dépérissement de notre corps amène ce degré, comme tous les autres qui l'ont précédé ; la vie commence à s'éteindre longtemps avant qu'elle ne s'éteigne entièrement³⁵ ». Le cadre théorique dans lequel nous avons situé notre lecture nous incite toutefois à chercher nos références ailleurs que dans la biologie.

En fait, quand Heidegger dit que l'homme est un « être-pour-la-mort », on peut aussi entendre que c'est toujours la mort que nos volontés et actions auront réellement en dernière analyse produite. Heidegger affirme, rappelons-le, que l'homme n'est rien que l'on puisse saisir en tant que substance et identité : son être le plus authentique consiste dans une présence dans le monde et dans une ouverture vers des réalités non encore actualisées. Voilà pourquoi il faut le nommer non seulement « être-là » en tant que présence, mais encore « être-pour-la-mort » en tant qu'ouverture puisque le

³⁵ Buffon, *De l'Homme*, t. II, *De la vieillesse et de la mort*. Cité par Michel Vovelle, *Mourir autrefois*, *op. cit.*, p. 177.

seul terme assuré de cette ouverture est la mort : la mort est la seule fin garantie et universellement partagée du devenir – c'est-à-dire du vouloir, de l'agir – humain. « Fin » doit donc ici être entendue comme « terme », mais aussi paradoxalement comme « objectif », puisque c'est effectivement le fait de mourir qui ressortira comme l'acte ultime accompli par l'individu. Certes, l'homme peut se proposer de vivre pour manger, pour réaliser autant de plaisirs et de jouissances qu'il souhaite, mais il doit en même temps reconnaître qu'il ne vit en fin de compte que « pour mourir », puisque le passage à la mort va ressortir comme l'effet ultime produit par son vivre.

Pour conclure cette discussion sur la place occupée par la mort dans la vie humaine, nous dirons donc que l'on a pu avancer que l'homme vit aussi bien *dans* que *pour* la mort. Et cela parce que la vie prend place dans l'espace d'un temps limité – comme le jour entre deux nuits –, parce qu'elle s'accomplit dans et par une durée qui la porte vers son propre anéantissement, parce que la mort apparaît comme une des rares certitudes quant à l'avenir de l'individu, parce que cette certitude peut être tenue pour le ressort principal de l'engagement par l'individu dans l'action et du souci pour son propre destin, mais aussi parce que la mort peut être envisagée comme l'un des rares effets que la vie ne saurait jamais manquer de produire.

Quelqu'un dira peut-être que ce raisonnement nous a trop éloigné du théâtre de Molière. Nous croyons cependant que non. C'est que l'avarice et le narcissisme de l'avare se laissent très bien comprendre comme les deux manifestations d'une même résistance fondamentale opposée à tout ce que nous venons de décrire : Harpagon tente de supprimer la dimension temporelle de son existence, il ne reconnaît pas la réalité de la mort comme certitude absolue et n'assume donc pas cette réalité dans les choix qu'il fait, il refuse la consommation et donc la destruction de ses ressources matérielles, il refuse la dégradation de son propre être et semble croire à la possibilité d'une conservation de soi, il ne vit pas « pour manger » pour avoir compris qu'il ne vit quand même que « pour mourir », mais il vit « pour vivre », c'est-à-dire pour assurer sa subsistance, pour sur-vivre. Harpagon refuse donc de reconnaître la réalité de la mort et fonctionne comme s'il était possible de faire triompher à tout jamais la permanence sur le devenir, la conservation sur la destruction, la jeunesse sur la décrépitude et la vie sur la mort.

Mais cela signifie-t-il que Molière fait cause commune avec une tradition à la fois immémoriale et moderne pour estomper la différence

entre la vie et sa négation, et pour proclamer que l'homme est un être qui « vit dans et pour la mort » ?

4. Peut-être « pour » mais pas « dans »

Pas du tout. C'est plutôt le contraire. Certes, si l'on veut, il est vrai que la vie s'inscrit chez Molière dans une temporalité irréfrenable, que la mort y apparaît comme une certitude absolue et que la jouissance s'y réalise dans une conscience aiguë de la finitude de la vie aussi bien que par une consommation destructrice des moyens de la jouissance. Tout cela est vrai et bien sûr important. Mais il est aussi important de savoir que Molière tire une ligne de démarcation très nette entre la vie et la mort, soulignant qu'il est dans notre intérêt de comprendre et de pleinement reconnaître que la vie est la vie et que la mort est la mort. Il n'est pas du tout évident, en effet, que Molière donne raison à l'existentialisme moderne pour lequel l'homme serait à identifier à la mort qui l'attend. Heidegger désigne l'homme comme un « être-pour-la-mort » ; Kojève soutient que « l'Homme n'est pas seulement *mortel* ; il est la *mort* incarnée ; il *est* sa propre mort³⁶ » ; pour Molière, c'est plutôt le contraire : l'homme peut tout être sauf sa propre mort.

Revenons à la perspective de l'économie de l'action, car le problème du statut de la mort dans la vie humaine est actualisé chaque fois que Molière discute le problème de la *mort volontaire*. En effet, qu'est-ce qu'un homme peut *gagner*, telle est la question qu'il nous pose dans un certain nombre de ses pièces, par le fait de nier délibérément à lui-même la possibilité d'agir et de jouir ?

C'est un fait que le suicide est toujours décrit par Molière comme un acte fondamentalement illogique : quoi de plus paradoxal qu'une action ayant pour résultat l'impossibilité de jouir des effets qu'elle avait pour but de produire ? Il existe chez Molière un certain nombre d'amoureux malheureux qui pour quelques instants entrevoient la mort comme une solution possible à leurs souffrances : plutôt mourir, disent-ils, que de vivre sans la personne qu'ils aiment. Dans *L'Avare*, Élise déclare à son père après avoir appris qu'elle doit se marier avec un vieillard : « Je me tuerai plutôt, que d'épouser un tel Mari ». (I, 4) Dans *L'École des maris*, la jeune Isabelle dit :

³⁶ Alexandre Kojève, *Introduction à la lecture de Hegel*, op. cit., p. 567.

LE TEMPS FAIT TOUT A L'AFFAIRE

« Oui le trépas cent fois, me semble moins à craindre, / Que cet hymen fatal où l'on me veut contraindre ». (III, 1, 803-804)

Or, les jeunes amoureux – parfois un peu trop romanesques et idéalistes peut-être – sont habituellement assistés dans leur quête du bonheur par des personnages ayant une vision un peu plus pratique de l'existence humaine. Pour les valets et les servantes de bon sens, le suicide n'est jamais une solution aux revers de la vie, et cela parce qu'il ne produit que l'impossibilité de voir ces revers surmontés. Lorsque Mariane explique, dans *Le Tartuffe*, qu'elle va se « donner la mort » (II, 3, 614) si son père la contraint à épouser le protégé hypocrite, la servante Dorine se met en colère et rétorque :

Fort bien. C'est un recours où je ne songeais pas ;
Vous n'avez qu'à mourir, pour sortir d'embarras,
Le remède sans doute est merveilleux. J'enrage,
Lorsque j'entends tenir ces sortes de langage. (II, 3, 615-618)

Pour Dorine, la mort n'est pas un « remède » contre la contrainte des parents, et ce que Mariane doit faire n'est pas de se priver elle-même de la possibilité de réaliser ses objectifs, mais de remédier activement aux résistances qu'elle affronte. Ce motif de la mort volontaire comme « remède » paradoxal aux infortunes de la vie apparaît déjà dans *Le Dépit amoureux*, où la confidente Frosine conseille à Ascagne de ne pas être trop pressé à résoudre ses affaires amoureuses en recourant au suicide :

FROSINE
[...]
Mais, que puis-je après tout ? je vois fort peu de jour
À tourner cette affaire au gré de votre amour.

ASCAGNE
Si rien ne peut m'aider, il faut donc que je meure.

FROSINE
Ha ! pour cela toujours il est assez bonne heure ;
La mort est un remède à trouver quand on veut,
Et l'on doit s'en servir le plus tard que l'on peut³⁷. (IV, 1, 1175-1180)

³⁷ Pour d'autres occurrences du motif du suicide, voir *La Jalousie du Barbouillé*, sc. XI ; *L'Étourdi*, II, 6, 692-702 ; V, 7, 1855-1859 ; *Le Dépit amoureux*, I, 2, 159 ; III, 11, 1121-1134 ;

Ce que le suicide a de paradoxal est donc ce fait que même s'il produit la délivrance d'une souffrance peut-être insupportable, il annule en même temps toute possibilité de triompher sur la souffrance. En principe, il n'y a personne dans l'univers créé par Molière qui vive dans une telle situation que la seule délivrance de l'existence serait un objectif à souhaiter³⁸. Les personnages du monde comique ont toujours quelque type de soulagement à espérer même s'ils doivent s'activer et agir pour l'atteindre. « *Ab ! quelle folie / De quitter la vie / Pour une beauté / Dont on est rebuté* », chante un berger dans la quatorzième scène de *Pastorale comique*. Quelle folie, Molière fait dire à ses personnages de bon sens en général, de s'imaginer si démunis de moyens que l'on croit avoir quelque chose à gagner par le fait de se désapproprier soi-même de toute possibilité d'obtenir ce que l'on désire³⁹.

Nous allons bientôt parler davantage de la valeur accordée à la vie en tant que telle dans l'œuvre de Molière, mais nous devons dès maintenant faire remarquer que la position de Molière en ce qui concerne la place et la fonction de la mort dans la vie humaine se rattache de toute évidence à une tradition épicurienne selon laquelle l'homme peut être quoi que ce soit *sauf* sa propre mort puisque celle-ci implique une transformation totale de l'être en *non-être*. Les spécialistes de la soi-disant thanatologie parlent parfois d'un paradoxe de la mort en tant qu'objet de réflexion et de connaissance : la mort « est » quelque chose qui n'est pas, elle est pure négativité, négativité de la vie et négativité de toute forme de présence et de représentation. Dans la mort, l'homme en tant que conscience, en tant que désir, action et

Dom Garcie de Navarre, II, 6, 682-704 ; IV, 9, 1493-1495 ; V, 3, 1632-1634 ; *L'École des femmes*, V, 4, 1603-1604 ; *La Princesse d'Élide*, 4e intermède, sc. 2 ; *Le Tartuffe*, II, 4, 675-676 ; *L'Amour médecin*, I, 6 ; *Le Misanthrope*, I, 1, 27-33 ; I, 2, 327-330 ; II, 2, 838 ; *Mélicerte*, II, 3, 461-463 ; *Amphitryon*, II, 6, 1380-1390 ; *George Dandin*, III, 6, III, 8 ; *Psyché*, IV, 4, 1576-1595 (passage rédigé par Corneille).

³⁸ La morale de « La Mort des pauvres » de Baudelaire ne s'applique donc pas au théâtre de Molière : « C'est la Mort qui console, hélas ! et qui fait vivre ; / C'est le but de la vie, et c'est le seul espoir / Qui, comme un élixir, nous monte et nous enivre, / Et nous donne le cœur de marcher jusqu'au soir » (Charles Baudelaire, « La Mort des pauvres », *Les Fleurs du mal*, Paris, Gallimard, 1972, p. 164).

³⁹ Dans *Les Grisettes, ou Crispin chevalier* par Champmeslé (mari de l'actrice), une servante de bon sens dit aux filles de son maître qu'il n'y a qu'à la mort elle-même qu'on ne trouve pas de remède : « Pourquoi dans ce moment vous affliger si fort ? / On trouve du remède à tout, hors à la mort. » Elle poursuit en assurant qu'un certain prince (le fourbe Crispin) leur « tirera d'affaire » : « La nuit vient à grands pas ; le prince de Chimère / Dans un moment ou deux vous tirera d'affaire » (Champmeslé, *Les Grisettes, ou Crispin chevalier* (sc. 9), dans Victor Fournel, *Les Contemporains de Molière, op. cit.*, t. II, p. 80).

LE TEMPS FAIT TOUT A L'AFFAIRE

jouissance *n'est pas* (pour autant que nous le sachions bien sûr). Et si les jeunes amoureux n'ont rien à gagner par le fait de se donner la mort, c'est parce que la mort implique une limite absolue à la jouissance des effets de l'action. Le sujet du désir et de l'action n'existe pas dans la mort et ne saura donc pas jouir des effets obtenus par ses actes.

La critique moliériste ne semble pas avoir perçu que Molière se moque bien de notre tendance à ne pas vouloir accepter cette dimension de la mort comme limite absolue de toute forme de jouissance. Il s'agit donc du motif du suicide, mais il s'agit aussi du motif (moins récurrent) des « honneurs funèbres ». Dans *L'Étourdi*, Mascarille déclare par exemple avec ironie qu'on a voulu « consoler » un homme de sa mort par le fait de lui faire honneur d'un bel enterrement :

Lélie, et l'action lui sera salutaire,
D'un bel enterrement veut régaler son père,
Et consoler un peu ce défunt de son sort,
Par le plaisir de voir faire honneur à sa mort. (II, 3, 517-520)

Comment consoler celui qui n'est pas ? Comment faire plaisir à celui qui n'éprouve rien ? Plus connu est peut-être le passage de *Dom Juan* où le protagoniste mécréant constate à propos du mausolée fastueux que le Commandeur s'est fait construire qu'il trouve admirable « qu'un homme qui s'est passé durant sa vie d'une assez simple demeure, en veuille avoir une si magnifique pour quand il n'en a plus que faire ». (III, 5)

Les historiens des mentalités parlent d'un « grand cérémonial » justement de la mort au XVII^e siècle et rapportent que la sainte et bonne mort prend la fonction d'un couronnement de l'exemplarité d'une vie chrétienne. Il y a tout d'abord une attention extrême portée au moment de la mort comportant tout un rituel de pratiques solennelles entourant l'agonie du mourant⁴⁰. Or, « le Grand Cérémonial de la mort ne s'arrête pas au dernier souffle : c'est au contraire dans les moments qui suivent la fin de la vie qu'il s'exprime avec le plus de profusion. Et l'on sait de longue date que les

⁴⁰ « L'instant de la mort se trouve valorisé du fait même qu'il devient le couronnement de toute l'existence. Il s'affirme comme le moment décisif d'où dépend, comme le disent les testaments, une éternité heureuse ou malheureuse. On conçoit donc que ce soit, pour le confesseur, comme pour le malade le temps d'une particulière vigilance. Plus largement, la mort devient le lieu d'un grand cérémonial, qui en fait un acte public, exemplaire, vécu collectivement » (Michel Vovelle, *Mourir autrefois, op. cit.*, p. 81).

pompes funèbres sont l'une des rubriques majeures de cette sensibilité⁴¹ ». Parlant d'une « vanité posthume⁴² », Michelle Vovelle avance que c'est un cliché de la poésie baroque que de dénoncer l'inutilité des sépultures et des monuments destinés à perpétuer la mémoire des défunts. Pour sa part, Molière fait dire à Dom Juan que le problème est que les morts n'ont plus que « faire » des demeures magnifiques dans lesquels ils demandent à être inhumés. En fait, comment apprécier une demeure fabuleuse une fois que l'on n'est plus ? Le cynisme de Dom Juan rejoint sur ce point l'ironie de Mascarille dans une lucidité désillusionnante sur les suites réelles de la cessation de la vie : les morts n'ont plus affaire aux jouissances de la terre.

Ce problème de la mort comme limite absolue à toute forme de gratification est posé également chaque fois que Molière reprend le motif traditionnel de la comédie de la *poltronnerie*. Dans des pièces comme *L'Étourdi*, *Le Dépit amoureux*, *Sganarelle* et *Amphitryon*, Molière nous présente des personnages d'esprit peu aventurier qui se demandent ce qu'ils ont à gagner par le fait de risquer leurs vies dans l'intérêt de leur honneur. Par exemple, croyant avoir été trompé par sa femme, le protagoniste de *Sganarelle ou le Cocu imaginaire* se voit moralement obligé de se venger du galant qui l'a déshonoré. Le problème est seulement que l'entreprise de vengeance par laquelle Sganarelle veut se dédommager de l'insulte dont il se croit la victime, comprend le risque de perdre la vie. En effet, après avoir fièrement déclaré : « Vous apprendrez, Maroufle, à rire à nos dépens, / Et sans aucun respect faire cocu les gens » (sc. XVII, 415-416), Sganarelle, précise Molière, « se retourne ayant fait trois ou quatre pas », et se demande s'il ne vaut pas mieux évaluer le danger auquel il s'expose. C'est que la vie, se dit Sganarelle, vaut bien plus que l'honneur, et qu'il serait quand même inutile de se dédommager d'une offense subie si l'on ne peut soi-même profiter de ce qu'on a fait :

Quand j'aurai fait le brave, et qu'un fer pour ma peine,
M'aura d'un vilain coup transpercé la bedaine,
Que par la ville ira le bruit de mon trépas,
Dites-moi, mon honneur, en serez-vous plus gras ?
La Bière est un séjour par trop mélancolique,
Et trop malsain pour ceux qui craignent la colique,
Et quant à moi, je trouve, ayant tout compassé,
Qu'il vaut mieux être encor Cocu que Trépassé. (sc. XVII, 429-436)

⁴¹ *Ibid.*, p. 104.

⁴² *Ibid.*, p. 111.

LE TEMPS FAIT TOUT A L'AFFAIRE

Un peu plus loin, il ajoute :

L'on m'appellera sot de ne me venger pas ;
Mais je le serais fort de courir au trépas. (sc. XVII, 467-468)

Parfois le thème de la poltronnerie se combine chez Molière avec une critique railleuse adressée à la littérature héroïque et idéaliste. Dans *La Princesse d'Élide*, le plaisant de cour Moron, personnage de bon sens joué par Molière, est accusé de couardise après s'être lâchement enfui à la vue d'un sanglier. Avouant que l'action ne fut pas tellement « généreuse », c'est-à-dire digne d'un noble aristocrate, Moron explique pourtant qu'il vaut mieux *vivre deux jours au monde que mille ans dans l'histoire* :

ARBATE
Fuir devant un Sanglier ayant de quoi l'abattre,
Ce trait, Moron, n'est pas généreux...

MORON
J'y consens,
Il n'est pas généreux, mais il est de bon sens.

ARBATE
Mais par quelques exploits, si l'on ne s'éternise...

MORON
Je suis votre valet, et j'aime mieux qu'on dise,
C'est ici qu'en fuyant sans se faire prier
Moron sauva ses jours des fureurs d'un Sanglier,
Que si l'on y disait, voilà l'illustre place
Où le brave Moron, d'une héroïque audace,
Affrontant d'un Sanglier l'impétueux effort,
Par un coup de ses dents vit terminer son sort.

EURYALE
Fort bien...

MORON
Oui, j'aime mieux, n'en déplaise à la gloire,
Vivre au monde deux jours que mille ans dans l'histoire. (I, 2, 218-230)

On repère ainsi une lucidité pratique dans le monde de la comédie selon laquelle la vie dans le monde est toujours préférable à la « vie » dans l'histoire : la vie dans le monde est une vie réelle de désirs et de sensations, alors que la vie dans l'histoire n'est *rien* pour celui qui n'est pas là pour recouvrer ses effets⁴³.

C'est un fait que les nobles héros de Corneille – indirectement évoqués par Moron dans le passage cité –, si soucieux de « s'éterniser » en se couvrant de gloire immortelle, donnent parfois l'impression d'avoir confondu les deux domaines. À la fin de *Polyeucte*, Pauline demande à Félix, son père donc, au moment où celui-ci ordonne qu'on emmène le protagoniste pour l'exécuter : « Où le conduisez-vous ? » « À la mort », répond Félix. « À la gloire » (V, 3, 1679), assure Polyeucte. Il est vrai que la gloire dont parle Polyeucte peut ici être comprise comme celle dont il espère jouir dans le ciel glorieux des martyrs chrétiens, mais il est difficile de ne pas penser qu'il s'agisse en même temps d'une gloire dont il espère jouir – ou du moins accorder à son nom – sur la terre en tant que martyr mort pour sa foi. En plus, Polyeucte n'est pas seul dans la pièce à chercher la gloire dans la mort. Pauline raconte que son ancien amant, le noble Sévère, qu'elle n'a pu épouser en raison du refus de son père, désespéré de n'avoir obtenu la femme qu'il aimait « s'en alla dans l'armée / Chercher d'un beau trépas l'illustre renommée ». (I, 3, 205-206) Ce thème du « beau trépas » revient lorsque Sévère apprend que Pauline s'est mariée à Polyeucte. Dans le deuxième acte, il dit en effet lui-même à Pauline : « Adieu : je vais chercher au milieu des combats / Cette immortalité que donne un beau trépas⁴⁴ ». (II, 2, 555-556)

Philippe Ariès parle de « deux survies » (le ciel et la terre) dans le monde chevaleresque et d'une « conviction qu'il existait une correspondance entre l'éternité céleste et la renommée terrestre⁴⁵ ». Citant une longue série d'exemples de chrétiens illustres s'étant éternisés aussi bien par l'immortalité chrétienne que par la gloire terrestre, Ariès affirme : « Une telle difficulté à séparer la survie naturelle de la renommée acquise durant la vie terrestre provient de l'absence d'étanchéité entre le monde de l'en deçà

⁴³ Pour d'autres occurrences du motif d'une poltronnerie raisonnable, voir par exemple *Le Dépit amoureux* V, 3 (où Mascarille dit : « Eh Monsieur, mon maître, il est si doux de vivre! / On ne meurt qu'une fois, et c'est pour si longtemps » : v. 1575-1576) ; *Dom Juan* II, 5 ; *Amphitryon* I, 2.

⁴⁴ Voir en plus v. 292, 399-400.

⁴⁵ Philippe Ariès, *L'Homme devant la mort*, op. cit., p. 211.

et celui de l'au-delà. La mort ne séparait pas complètement ni n'abolissait tout à fait⁴⁶ ». Cette confusion de la vie et de la mort qui serait propre au monde héroïque de la noblesse guerrière⁴⁷ est cependant complètement absente de l'univers plus terre à terre de la comédie. Ici les morts sont morts et ne peuvent aucunement « vivre » de quelque manière dans l'histoire en tant que héros immortalisés. Moron préfère vivre deux jours au monde que mille ans dans l'histoire, et Sganarelle se demande pourquoi il faudrait risquer sa vie pour un honneur dont il ne pourra ni profiter ni jouir une fois qu'il sera mort.

Pour comprendre quelle place la mort occupe dans la vie des personnages de Molière, il faut donc préalablement savoir à quel point son univers est dominé par un anti-idéalisme pratique enseignant à ne jamais confondre les deux sphères séparées de la vie et de la mort. Serait-il par conséquent inexact d'affirmer que l'on peut vivre « dans » ou « pour » la mort dans l'univers de Molière ? Eh bien, cela dépend de ce que nous entendons par les mots que nous employons.

Dans cette étude, nous avons voulu adopter un point de vue finaliste en disant que la question de savoir s'il faut manger pour vivre ou vivre pour manger relève du problème de l'action motivée : dire que l'on vit *pour* manger, avons-nous affirmé, c'est dire que l'on vit dans l'*intention* – consciente ou inconsciente – de manger, que l'on agit en ayant comme objectif – conscient ou inconscient – de jouir de la consommation. Or, comme nous l'avons déjà suggéré, du moment que l'on avance que vivre pour manger ne consiste en dernière analyse qu'à vivre pour mourir, on a de toute évidence modifié la perspective finaliste en disant que la « fin » de l'action est non seulement sa visée ou son objectif, mais encore son terme et son résultat. Car, quelle est en dernière analyse la véritable *fin* de l'action d'un être humain ? Certes, si l'on veut, c'est la mort du fait que la mort triomphe toujours de toutes nos actions ; mais cela ne veut pas dire que la mort soit la fin que l'être humain se *propose* de réaliser comme résultat de ses actions. La motivation nous intéresse ici en premier lieu comme ressort explicatif de l'action d'une série de personnages de fiction. Il ne serait pas vraiment enri-

⁴⁶ *Ibid.*, p. 213.

⁴⁷ Corneille décrit même son propre travail d'auteur comme consistant à confondre la séparation de la vie et de la mort. « J'ai quelque art d'arracher les grands noms du tombeau / De leur rendre un destin plus durable et plus beau, / De faire, qu'après moi, l'avenir s'en souviennne / Le mien semble avoir droit à l'immortalité » (cité par Pierre Lièvre dans sa préface à Corneille, *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, 1950, t. I, p. 14).

chissant pour notre compréhension de Molière de dire que les actions des personnages créés par l'auteur trouvent leur sens dans la mort qui les attend. Il est vrai que la mort se présente comme un facteur explicatif de l'action des personnages de Molière dans la mesure où l'on peut dire que sa présence dans la vie les pousse, comme nous l'avons vu, à agir et à jouir. Cela ne signifie cependant pas que la mort puisse être considérée comme un *objectif* de l'action : elle en est plutôt une *condition* ou un moteur originare. De même, ce n'est pas le fait qu'ils doivent tous mourir qui fait la différence entre les hommes en général. Tous les poèmes écrits au cours de l'histoire sur le thème de la mort comme facteur d'égalisation entre les humains répètent que nous sommes tous égaux devant la mort⁴⁸. Ce qui nous permet d'attribuer des caractéristiques distinctives aux personnages de Molière, ce sont, dans cette perspective, les manières différentes dont ils se positionnent *par rapport* à la mort (surtout quand il s'agit de comprendre la spécificité de l'avare) ainsi que les objectifs individuels qu'ils se proposent de réaliser dans les limites de leur existence.

En conséquence, il peut être justifiable de dire que l'homme de Molière vit *pour* mourir et qu'il est un « être-pour-la-mort » en ceci que la mort est présente dans son monde en tant que terme obligatoire de la vie ; mais il est tout autant justifiable d'affirmer que l'homme de Molière vit pour *jouir* et qu'il n'est rien d'autre qu'un « être-pour-la-jouissance » pour la raison que c'est la jouissance que son agir vise à réaliser.

C'est peut-être grâce à une ambiguïté de vocabulaire similaire que l'on peut affirmer que l'homme vit « *dans* la mort ». C'est-à-dire que même s'il est vrai que l'homme vit dans une durée qui le porte vers son propre anéantissement et qu'il vit dans et par une assomption consciente ou inconsciente de sa mort à venir, il n'en est pas moins vrai – et Molière le montre bien – que la vie peut en même temps être tenue pour aussi opposée à la mort que le jour à la nuit. L'assertion que l'homme vit dans la mort, ou que nous sommes dans la mort au milieu de la vie – « *Media vita in morte sumus* » – doit peut-être être comprise comme n'étant qu'une séduisante mystification. C'est probablement en vertu d'un glissement métonymique que nous avons tendance à confondre deux réalités certes liées, mais néanmoins absolu-

⁴⁸ La formule la plus célèbre est sans doute celle d'Horace : « *Pallida Mors aequo pulsat pede pauperum tabernas / regumque turris* » (« La pâle mort heurte du même pied les cabanes des pauvres et les châteaux des rois de la fortune ») (Horace, « Ode à Sestius », *Odes et Épodes* (I, 4), Paris, Les Belles Lettres, 1976, p. 12).

ment antithétiques : non seulement la vie et la mort – ou l'existence et la non-existence – se succèdent-elles dans le temps comme le jour et la nuit, mais encore la vie de l'individu est-elle à tout moment exposée au risque de s'anéantir dans sa propre négativité. La vie est donc entourée de la mort comme l'existence de l'inexistence, mais cela ne veut pas dire qu'il soit nécessaire de penser que nous soyons des morts-vivants. Molière se moque de notre tendance à oublier que la cessation de la vie impose un arrêt absolu à toute forme de jouissance des effets de nos actions. Il nous exhorte à ne pas confondre la vie avec sa négation, et il nous rappelle que la vie est une ouverture vers le possible alors que la mort n'est rien du tout.

Une autre sentence latine que l'on a pu citer pour insinuer que nous serions morts dès notre vivant est celle où Horace écrit : « *Pulvis et umbra sumus* » (« nous sommes poussière et ombre ».) On a souvent interprété cette phrase comme l'expression d'une plainte de la brièveté de la vie et de la vanité générale de l'existence : nous ne sommes que poussière et ombre, nous portons notre mort en nous, nous sommes pratiquement morts déjà dans la vie. Or, en réalité il n'est pas du tout question pour Horace de dire, dans cette poésie, que nous ne sommes que poussière et ombre, mais que nous le serons une fois que nous serons mort. À lire la phrase dans son contexte le plus immédiat, on voit que le poète écrit : « *nos ubi decidimus / quo pater Aeneas, quo dives Tullus et Ancus, / pulvis et umbra sumus* », ce qui dans une traduction de toute évidence correcte de F. Villeneuve est rendu par : « Nous, uns fois descendus où est Enée le Père, où sont le riche Tullus et Ancus, nous ne sommes plus que poussière et ombre⁴⁹ ». Il ne s'agit donc pas pour Horace de décrire ce que nous sommes maintenant, mais ce que nous serons après la mort, même si le verbe est effectivement employé au présent et non pas au futur. Or, dans les interprétations et les commentaires qu'on a faits de cette phrase, on l'a souvent entendue comme une description de l'homme vivant⁵⁰ : nous ne sommes que poussière et ombre, nous sommes des morts-vivants. Or, la vie pour Horace, ce n'est pas la mort, c'est un « jour » (*carpe diem* !), c'est un jour qu'il faut saisir, un jour dont il faut profi-

⁴⁹ Horace, *Odes et Épodes*, op. cit., p. 167.

⁵⁰ Dans une étude ayant pour objectif d'établir qu'Ernest Hemingway aurait été inspiré par Horace en écrivant *Le Soleil se lève aussi*, les mêmes vers sont traduits : « while we fall down / to where pious Aeneas, wealthy Tullus and Ancus now reside / for we are but dust and shadow » (voir Catherine Calloway, « "Pulvis et umbra sumus", Horace in Hemingway's *The Sun also Rises* », *The Hemingway review*, n° 25.1, 2005, p. 128. La traduction d'Horace est faite par Calloway).

ter et jouir. Chez Molière aussi, la vie est un jour ; c'est un jour d'action et de jouissance. C'est même un « don du jour », un don dont il faut profiter autant que possible, et dont la dépossession volontaire ne saurait apporter quoi que ce soit.

5. Subsister comme mort

Pourquoi alors accorder tant de place à la question de savoir si l'homme de Molière « vit dans la mort » ? Pourquoi enquêter sur les conditions d'une possible identification de la vie à la mort dans le théâtre de l'auteur s'il s'avère que ce dernier fait une claire distinction entre les deux et se moque de notre tendance à les confondre ? La raison est tout simplement qu'il existe un véritable mort-vivant dans le monde de l'auteur, un personnage dont on dit ironiquement qu'il « sait ce que c'est que de vivre », mais dont la vie ne consiste que dans une sorte de subsistance sans désirs ni jouissances. C'est en plus – et nous commencerons par là – un personnage dont la vie se donne comme particulièrement marquée par la mort, et alors premièrement par une évidente *crainte* de la mort.

Nous savons qu'Harpagon présente certains traits de caractère typiquement paranoïaques : il est soupçonneux, il se sent persécuté, il voit tout geste comme le signe d'un complot tramé contre lui. Ce délire de persécution se traduit également par une crainte constante d'être tué, comme dans la scène où il est accidentellement renversé par un de ses laquais :

LA MERLUCHE. Il vient en courant, et fait tomber Harpagon : Monsieur...

HARPAGON : Ah, je suis mort !

CLEANTE : Qu'est-ce, mon Père ? vous êtes-vous fait mal ?

HARPAGON : Le traître assurément a reçu de l'argent de mes Débiteurs, pour me faire rompre le cou.

VALERE : Cela ne sera rien.

LA MERLUCHE : Monsieur, je vous demande pardon, je croyais bien faire d'accourir vite.

HARPAGON : Que viens-tu faire ici, Bourreau ? (III, 9)

LE TEMPS FAIT TOUT A L'AFFAIRE

Contrairement à ce que nos discussions antérieures ont éventuellement pu faire penser, il semble facile pour Harpagon de se figurer sa propre disparition. Le *déni* de la mort jouant un rôle si important dans le fonctionnement du personnage n'est pas une *ignorance* de la mort, et nous avons déjà vu qu'Harpagon peut très vite faire savoir qu'il est mort lorsqu'il découvre qu'on lui a volé son argent :

Au voleur, au voleur, à l'assassin, au meurtrier. Justice, juste Ciel. Je suis perdu, je suis assassiné, on m'a coupé la gorge, on m'a dérobé mon argent.
(IV, 7)

Cette duplicité qui marque la relation d'Harpagon à la mort est pareillement visible dans sa relation au vieillissement. La scène où Frosine cherche à faire croire à Harpagon qu'il exerce une attraction irrésistible sur les femmes met en évidence que le personnage est parfaitement conscient d'être trop vieux pour Mariane, puisqu'il reconnaît que « les jeunes gens d'ordinaire n'aiment que leurs semblables ». (II, 5) De même, lorsque Frosine lui assure qu'il a l'air d'avoir moins de vingt-cinq ans, il proteste en disant : « Cependant Frosine, j'en ai soixante bien comptés ». (II, 5) Harpagon emploie cette expression « bien comptés » ailleurs dans la pièce, mais alors au sujet de son argent :

LE COMMISSAIRE : Il faut faire toutes les poursuites requises. Vous dites qu'il y avait dans cette Cassette ?

HARPAGON : Dix mille écus bien comptés⁵¹. (V, 1)

Est-ce à dire qu'Harpagon compte avec autant de minutie les années qui passent que les pièces de monnaie qu'il entasse ? Il est vrai que le souci de mesurer le temps qui avance peut être pris pour l'indice d'une volonté d'accumulation illimitée : l'avare mesurerait la progression du temps sans pour autant se soucier de sa finitude. Il semble plus pertinent pourtant de comprendre ce soin de la mesure comme le signe d'une obsession de la finitude. En effet, mesurer le temps passé d'une vie humaine, c'est en même temps mesurer, ou du moins estimer approximativement, le temps qui reste. C'est également porter son attention sur les limites du temps qui nous

⁵¹ Frosine dit de même : « Cinq mille francs au jeu par an, et quatre mille francs en habits et bijoux, cela fait neuf mille livres ; et mille écus que nous mettons pour la nourriture, ne voilà-t-il pas par année vos douze mille francs bien comptés ? » (II, 5)

est départi, et sur le fait même que cette vie est quantitativement limitée et donc mesurable.

Citons à ce propos encore un passage du *Sermon sur la mort* de Bossuet, où le prédicateur, citant quelques versets du Psautier, affirme que tout ce qui se mesure, et il le dit au sujet de la vie humaine, n'est rien puisque cela doit nécessairement connaître un terme : « Ô éternel roi des siècles ! vous êtes toujours à vous-même ; votre être éternellement permanent ni ne s'écoule, ni ne se change, ni ne se mesure ; *et voici que vous avez fait mes jours mesurables, et ma substance n'est rien devant vous.* Non, ma substance n'est rien devant vous, et tout l'être qui se mesure n'est rien parce que ce qui se mesure a son terme, et lorsqu'on est venu à ce terme, un dernier point détruit tout, comme si jamais il n'avait été. Qu'est-ce que cent ans, qu'est-ce que mille ans, puisqu'un seul moment les efface⁵² ? » Lorsque Molière suggère que l'avare mesure le temps comme il compte son argent, il laisse donc entendre que son personnage est habité par la même fixation sur la progression du temps et sur la diminution du temps qui reste à vivre qu'exprime Bossuet dans son sermon. La vie est une finitude mesurable et l'attention portée sur la succession des unités mesurées peut être comprise comme une attention portée sur la finitude elle-même.

Toutefois, s'il est pertinent de parler d'une présence de la mort dans la vie d'Harpagon, c'est en plus parce que l'avare apparaît comme un personnage *marqué* par la mort. Harpagon est par exemple le plus vieux des trois barbons-protagonistes chez l'auteur dont l'âge est précisé : Arnolphe a quarante-deux ans, le Sganarelle du *Mariage forcé* a cinquante-deux ou cinquante-trois (il ne sait pas au juste), tandis qu'Harpagon en a soixante. Cette fois, on peut donc à bon droit parler d'un véritable vieillard (surtout que nous sommes au XVII^e siècle), qui à la différence d'un Arnolphe pourrait être non pas le père de la jeune fille qu'il veut épouser, mais plutôt le *grand-père*. Il faut aussi noter que les vêtements portés par Harpagon signalent que c'est une personne dont la vie est derrière elle. George Couton écrit à ce sujet : « Au lieu d'un rabat de lingerie brodée ou de dentelles, comme son fils, comme tout le monde, il porte une manière de collerette, la fraise qui le fait ressembler aux contemporains du roi Henri IV. Ajoutons des lunettes,

⁵² Bossuet, « Sermon sur la mort », *op. cit.* p. 267. La phrase en italiques provient du Psautier, XXXVIII, 6.

LE TEMPS FAIT TOUT A L'AFFAIRE

et c'est, pour les gens du XVII^e siècle, le comble de la décrépitude⁵³ ». Encore plus important est le fait que Mariane ne se dit prête à épouser le vieux grigou que parce qu'on lui promet qu'il va bientôt mourir :

MARIANE : Mon Dieu, Frosine, c'est une étrange affaire, lorsque pour être heureuse, il faut souhaiter ou attendre le trépas de quelqu'un, et la mort ne suit pas tous les projets que nous faisons.

FROSINE : Vous moquez-vous ? Vous ne l'épousez qu'aux conditions de vous laisser veuve bientôt ; et ce doit être là un des articles du Contrat. Il serait bien impertinent de ne pas mourir dans trois mois ! (III, 4)

De même, lorsque maître Simon, le courtier d'Harpagon, assure l'avare que le jeune homme – c'est-à-dire Cléante – à qui il va prêter de l'argent aura bientôt les moyens nécessaires pour rendre la somme empruntée, il fait savoir « 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)

La critique a vu qu'il règne un climat de dépouille et de vie surannée dans *L'Avare*. George Couton, rapprochant à ce propos Molière à Balzac, écrit dans sa notice à la pièce : « L'attention portée aux calculs d'intérêts, le démontage de l'implacable engrenage de l'usure, les énumérations et appréciations de vieilleries, tapisserie démodée, mousquets hors d'usage, crocodile empaillé, tout cela compose l'atmosphère renfermée, poussiéreuse, sordide, que saura bien reconstituer aussi un autre connaisseur en matière de brocante et d'argent, Balzac⁵⁴ ». Citant aussi bien le passage où Frosine assure qu'Harpagon survivra à sa progéniture que celui où elle dit à Mariane que le décès imminent de son mari doit être inscrit dans leur contrat de mariage, Couton conclut : « Cela pue à la fois l'argent et le cadavre⁵⁵ ». Comme nous l'avons déjà rapporté, Marcel Gutwirth va jusqu'à voir dans Harpagon une sorte de figuration de la mort elle-même. Nous avons auparavant mis un point d'interrogation devant la thèse de Gutwirth selon laquelle l'unité de la pièce serait à trouver dans un conflit entre les forces de la mort et celles de la vie et du printemps. Gutwirth n'a pas vu, semble-t-il, que le fonctionnement d'Harpagon trouve son sens principal dans une stratégie

⁵³ George Couton dans Molière, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (La Pléiade), 1971, t. II, p. 511.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 512.

⁵⁵ *Ibid.* p. 513.

de suspension de la vie et par là donc de *résistance* à la mort. Or, nous sommes d'accord avec Gutwirth pour attribuer à l'avare de Molière une sorte d'alliance avec la mort, c'est-à-dire une sorte de représentation de la mort, ou du moins une représentation d'une « non-vie » consistant, à notre sens donc, non pas à vivre pour agir et jouir mais à subsister dans une absence totale de jouissances. Rappelons que selon Gutwirth, « Harpagon – the Plunderer – emerges as that ancient foe of life, Old Man Winter, whose icy grip must and will be loosened on the world of the play in symbolic reenactment of spring's inevitable victory⁵⁶ », et que le drame essentiel est « that of the Old Man, the foe of life, hanging on to life, feeding on life, though it profit none but Death⁵⁷ ». Ce conflit entre les forces de la mort et les forces de la vie est bien perceptible dans la pièce, et il est sûr que l'avarice d'Harpagon empêche les jeunes amoureux de réaliser leurs désirs et de jouir de la vie. Ce que nous avons toutefois voulu ajouter, ou du moins préciser, est que cette présence de la mort est essentiellement un résultat de la stratégie de vie qu'Harpagon a choisi d'adopter et que nous connaissons maintenant si bien : vivre pour subsister.

En effet, s'il est justifiable d'avancer que le protagoniste de *L'Avare* mène une forme de « vie dans la mort », ce n'est pas parce qu'il se trouve embarqué dans un voyage temporel vers un terme inéluctable, mais parce que sa vie n'est une vie que dans un sens purement biologique du terme. Harpagon ne vit bien sûr pas « dans la mort », mais il vit dans une certaine mesure *comme si* il était mort. Ce n'est donc pas à une mort métonymique que nous avons affaire cette fois, mais à une mort *métaphorique*. Le climat de mort et de cadavre qui règne dans la pièce se laisse très bien comprendre comme un composant constitutif de cette métaphorique d'une vie dans la mort. Certes, on peut avancer qu'il s'agit concrètement dans la pièce de figurer les effets de l'avarice ; or, la mort métaphorique d'Harpagon n'est rien d'autre qu'un effet de son avarice justement (pouvant à son tour être compris comme un effet de son refus de la mort⁵⁸).

⁵⁶ Marcel Gutwirth, « The Unity of Molière's *L'Avare* », *op. cit.*, p. 365.

⁵⁷ *Id.*

⁵⁸ C'est dire que cette vie dans la mort que nous rencontrons dans *L'Avare* a en principe un statut bien différent de celle de tous ces vivants qu'on croyait morts qui peuplent la comédie en général au XVII^e siècle. James F. Gaines, se référant entre autres à *La Feinte mort de Jodelet* de Brécourt (1659), à *La Feinte mort de Pancrace* de Chasteauneuf (1662) et au *Mort vivant* de Boursault (1661), écrit : « Feintes morts, cadavres ambulants, revenants en bonne santé, de tels éléments sont si nombreux dans les pièces antérieures au *Malade imaginaire* que le mort

LE TEMPS FAIT TOUT A L'AFFAIRE

Pour saisir la spécificité de la mort métaphorique illustrée par Harpagon, il faut encore souligner que ce n'est pas cette forme de présence de la mort dans la vie qui intéresse les traditions chrétiennes et stoïciennes auxquelles nous nous sommes référé auparavant. Pour saint Augustin et Sénèque, la mort s'inscrit dans la vie parce que celle-ci est entourée de la mort et parce qu'elle est marquée par sa présence. La mort métaphorique de l'avare se rapporte à une vision toute différente de la vie. Il s'agit cette fois d'une vision selon laquelle le renoncement aux passions du monde prôné par les traditions stoïciennes et chrétiennes a pour conséquence non pas la délivrance de la mort mais tout au contraire une *mise à mort de la vie*. C'est une tradition qui identifie la vie au désir, à l'action, à la consommation, à la jouissance, une tradition selon laquelle celui qui vit pour subsister au lieu de vivre pour jouir renonce à la vie et meurt au monde. L'un des principes moraux déterminants des pièces de Molière est celui de la liberté pour l'individu de vivre en fonction de son propre désir. Les enfants des protagonistes autoritaires demandent, nous l'avons vu, que le don du jour soit également un don de liberté. Pas étonnant, de ce point de vue, que celui qui doit renoncer à cette liberté se dit obligé de renoncer au jour et de *s'enterrer vivant*.

Dom Juan – cas exceptionnel bien sûr, mais c'est la métaphorique du renoncement au désir comme mort dans la vie qui nous intéresse – dit par exemple que rester toute la vie avec une seule femme – et donc se priver de la joie de suivre ses désirs –, c'est « s'ensevelir pour toujours dans une passion, et [...] être mort dès sa jeunesse pour toutes les autres beautés ». (I, 2) Dans *Le Misanthrope*, c'est la coquette Célimène qui parle de la privation des plaisirs du désir et de l'attrait en termes d'un ensevelissement : « Moi, renoncer au Monde, avant que de vieillir ! / Et dans votre désert aller m'ensevelir ! » (V, scène dernière, 1768-1770) Mais il n'y a pas que ces personnages un peu marginaux qui comparent le renoncement au désir à une mise à mort de la vie. Dans *George Dandin*, la jeune Angélique déclare qu'elle n'acceptera pas de *s'enterrer toute vive dans un mari* :

Mon dessein n'est pas de renoncer au monde, et de m'enterrer toute vive dans un mari. Comment, parce qu'un homme s'avise de nous épouser, il faut d'abord que toutes choses soient finies pour nous, et que nous rompions tout commerce avec les vivants ? c'est une chose merveilleuse que cette ty-

vivant mérite de figurer parmi les lieux communs les plus importants du théâtre classique » (James F. Gaines, « *Le Malade imaginaire* ou le paradoxe de la mort », *op. cit.*, p. 73).

VIVRE DANS ET POUR LA MORT

rannie des Messieurs les maris, et je les trouve bons de vouloir qu'on soit morte à tous les divertissements, et qu'on ne vive que pour eux. Je me moque de cela, et ne veux point mourir si jeune. (II, 2)

Tout ce passage joue sur le symbolisme du renoncement au désir comme mort dans la vie. Citons également *La Princesse d'Élide*, où Cynthie, cousine de la jeune princesse, cherche à persuader celle-ci de ne pas résister si fièrement à l'amour, car on n'aura jamais vraiment vécu, dit-elle, à moins d'avoir aimé :

Et serait-ce un bonheur de respirer le jour
Si d'entre les mortels on bannissait l'Amour ?
Non, non, tous les plaisirs se goûtent à le suivre,
Et vivre sans aimer n'est pas proprement vivre. (II, 1, 363-366)

C'est-à-dire que même celui qui n'aime pas « respire le jour » : il existe, il subsiste ; mais sa respiration est celle d'un mort-vivant. Et c'est la mortalité (« les mortels ») qui incite à la jouissance des plaisirs du cœur et du corps : les mortels se doivent de vivre avant de décéder et de ne pas subsister comme morts dès leur vivant. Plus loin dans la pièce, dans le cinquième intermède, Molière écrit pareillement : « Ne pas aimer, c'est renoncer au jour » ; et dans le sixième : « Un cœur ne commence à vivre / Que du jour qu'il sait aimer ».

Dans cette perspective, c'est donc le désir, le plaisir, et surtout les plaisirs attachés à l'amour, qui font la vie. En corollaire, une vie sans jouissances est une non-vie, une vie dans la mort. Le motif de l'inhumation se repère également, comme nous le savons, dans *L'Avare*, où Harpagon se demande au début de la pièce s'il a bien fait « d'avoir enterré dans [s]on jardin dix mille écus » (I, 4), et où le même personnage déclare, après avoir perdu la somme enterrée, être mort et enterré lui-même :

C'en est fait, je n'en puis plus, je me meurs, je suis mort, je suis enterré. N'y a-t-il personne qui veuille me ressusciter, en me rendant mon cher argent, ou en m'apprenant qui l'a pris ? (IV, 7)

En fait, pourquoi Harpagon se plaint-il d'être mort et enterré lorsqu'il découvre qu'on lui a volé son argent ? Pourquoi – et telle fut donc l'une des questions de départ de notre étude – cette mise en parallèle par Molière entre perte d'argent et perte de vie ?

LE TEMPS FAIT TOUT A L'AFFAIRE

La réponse principale est assurément à trouver dans tout ce que nous avons dit dans notre première partie au sujet de l'avarice : comme la mise en réserve incessante par Harpagon de son argent implique une suspension de la jouissance, elle permet de maintenir la croyance dans une suspension infinie de sa mort. La relation d'Harpagon à l'argent est une relation au temps, et le choix de différer indéfiniment l'usage et la consommation de ses ressources suppose la croyance dans un avenir (« un jour ») où ces ressources seront utiles. L'argent est ainsi pour l'avare un moyen de déni de la mort, puisqu'il lui permet de vivre comme s'il y avait toujours un lendemain qui l'attende. Ce qui se passe lorsque le personnage découvre que le trou dans lequel il avait enfoui sa cassette est vide et que le trésor qu'il allait garder pour l'avenir est perdu, c'est que ce rempart imaginaire qu'il a dressé contre la mort s'écroule et qu'il n'a plus rien pour se protéger contre une fin dont peut-être il ne sait que trop bien qu'elle le guette depuis longtemps. Ainsi la hantise de la mort qui habite le personnage se transforme-t-elle en ce moment en une réalisation imaginaire de la mort, impossible à conjurer tant que l'argent perdu n'a pas été rendu (« n'y a-t-il personne qui veuille me ressusciter, en me rendant... »). Sous ce rapport, Harpagon avait bel et bien caché son argent pour ne pas mourir, pour pouvoir toujours temporiser sa jouissance, pour pouvoir différer indéfiniment la dépossession de ses ressources économiques mais aussi de son propre être.

À cette lecture s'ajoute le fait que la vie d'Harpagon se présente comme un contre-exemple illustratif du principe énoncé par les personnages désireux de plaisirs selon lequel ce sont les plaisirs, et donc aussi le désir et l'action déployée en vue de la réalisation, qui font la vie. S'il est vrai qu'Harpagon ne vit en dernier ressort que pour son argent (puisque l'avarice finit effectivement par l'emporter sur le narcissisme lorsque le personnage renonce à Mariane pour récupérer sa cassette), il est sans doute aussi vrai que la perte de l'argent lui fait apparaître que sa vie n'est proprement rien sans l'objet pour lequel il a exclusivement vécu. Molière fait dire à l'avare qu'il a « enterré » dix mille écus dans son jardin. L'argent d'Harpagon est donc un argent « mort », un argent inutile dont la puissance d'action ne sera jamais animée pour réaliser sa valeur virtuelle. Or, cette mise au tombeau des épargnes de l'avare a également été une mise au tombeau de la vie elle-même. Car ne jamais consommer ses ressources et vivre pour survivre au lieu de vivre pour jouir, c'est vivre sans consommations et jouissances justement ; et selon ce que l'on nous dit chez Molière à propos

de l'importance des plaisirs et des jouissances dans la vie, c'est vivre enseveli dans l'antichambre de la mort. Qui ne profite pas du jour qu'il respire pour jouir de la vie *ne vit pas*. L'atmosphère funèbre qui règne dans la pièce serait donc le résultat non seulement de la hantise qui habite Harpagon d'une mort qui va tout lui enlever, ni du dépouillement et de l'indigence que son avarice impose à ses enfants et à ses domestiques (et même à ses chevaux), mais encore de la vie pour ainsi dire stérile que mène cet avare-narcissique ne se permettant jamais de jouissance qui nécessiterait quelque forme de dépense.

Le paradoxe devient finalement que celui qui mange pour vivre *ne vit pas*. C'est par la consommation, par la dépossession volontaire, par la perte et la destruction de leurs ressources, par l'épuisement de leurs moyens d'action et de jouissance que les personnages de Molière auront le droit de dire qu'ils ont vraiment vécu. L'action de l'avare trouve son sens dans une volonté de suspension de la mort au moyen d'un retardement indéfini de la jouissance. Tout ce qu'il en obtient, cependant, est une suspension de la vie.

L'Avare de Molière nous invite ainsi à penser que la *reconnaissance* de la mort peut-être nécessaire à la réalisation de la vie ne doit jamais devenir une *focalisation* sur la mort. Même s'il est vrai qu'Harpagon doit bientôt mourir, il ne s'ensuit pas qu'il doive donner à la mort le rôle principal de sa vie. Harpagon voit la mort partout et il organise sa vie autour de différentes stratégies visant à l'esquiver. Or, dit Molière implicitement dans son œuvre, il ne faut pas vivre « pour mourir », bien que la mort puisse être comprise comme le résultat ultime de l'ensemble de nos actions, mais vivre *pour jouir* (pour manger donc). La leçon qui se dégage de l'œuvre théâtrale de Molière, pour ne pas parler de celle que l'on peut tirer d'une carrière professionnelle vouée à l'agir jusqu'au jour même du décès, est ainsi celle d'une focalisation totale sur l'action et la jouissance. C'est cela que nous examinerons de plus près dans les chapitres suivants.

V. Plaisirs et divertissements

Il ressort avec toute la clarté souhaitable de notre chapitre précédent qu'une interrogation sur la présence de la mort dans la vie humaine devient en même temps une interrogation sur la vie elle-même en tant que *stratégie* de vie adoptée face à la mort. Parler de la mort, c'est parler de la vie, c'est-à-dire de la vie comme réponse à la mort, comme effet de la reconnaissance de la réalité de la mort. Ce n'est donc guère par hasard que la formule la plus célèbre de l'histoire littéraire conseillant à profiter de la vie : « *carpe diem* » (« cueille le jour »), se trouve dans un poème ayant pour sujet la fuite du temps et l'imprédictabilité de la mort : « Pendant que nous parlons, écrit Horace, voilà que le temps jaloux a fui : cueille le jour, sans te fier le moins du monde au lendemain¹ ». Autrement dit, tout *momento mori* ! (« rappelle-toi que tu dois mourir ! ») contient virtuellement un *momento vivere* ! du fait que la prise de conscience de l'imminence de la mort a toujours pour corrélat possible la prise de conscience d'une nécessité, peut-être urgente, de profiter de la vie.

Comme nous l'avons vu, on observe chez Molière une ironie mordante à l'endroit des personnages aveugles et irréfléchis qui vivent sans avoir compris que la mort impose une limite absolue à chaque forme de jouissance. Sur ce point, Molière s'éloigne de la vision chrétienne de la vie et de la mort pour rejoindre une tradition plutôt épicurienne d'après laquelle la mort n'est qu'*absence* de sensations et d'après laquelle il est rationnel et légitime d'orienter la volonté vers les satisfactions possibles à obtenir dans ce monde. Il est vrai que l'épicurisme classique est en premier lieu une philosophie de la paix de l'âme, c'est-à-dire d'une sorte de concordance bienfaisante entre désir et remplissement ; mais la doctrine d'Épicure se prête également à une interprétation plus focalisée sur la jouissance intense des plaisirs sensuels. Pour les Français du XVII^e siècle, vivre pour manger, vivre pour jouir, c'est vivre en conformité avec une éthique épicurienne du plaisir terrestre comme valeur suprême de la vie. Cette forme d'épicurisme

¹ « Dum loquimur, fugerit invida / aetas : carpe diem, quam minimum credula postero », Horace, *Odes et Épodes* (I, 11), *op. cit.*, p. 20. Pour d'autres occurrences dans les *Odes et Épodes* du thème de la finitude comme sommation à une jouissance immédiate, voir I, 4 ; I, 9 ; II, 11 ; II, 14 ; III, 8 (« saisis avec joie les dons de l'heure présente ») ; IV, 7.

se repère facilement dans les textes de Molière, surtout dans les comédies-ballets écrites dans les années mêmes qui entourent la création de *L'Avare*, et dans lesquelles l'auteur nous fait explicitement savoir que la grande affaire de la vie est le plaisir.

1. Épicurisme

C'est un lieu commun de la critique moliériste que de rapporter que Molière aurait entamé, sans jamais la terminer, une traduction du grand manifeste épicurien du philosophe romain Lucrèce : *De Rerum Natura*. C'est-à-dire que Molière, possiblement ami personnel de quelques-uns des plus importants philosophes libertins, matérialistes et épicuriens du XVII^e siècle, a peut-être embrassé une vision épicurienne de l'existence selon laquelle il est rationnel et légitime de jouir honnêtement de la vie sans craindre la mort du fait que celle-ci implique une absence totale de sensations. Personne ne sait dire aujourd'hui si vraiment Molière a eu comme projet de traduire Lucrèce, ni s'il fut ou non l'élève de l'épicurien français le plus important du siècle, Pierre Gassendi, et par là le condisciple d'intellectuels épicuriens comme Chapelle, François Bernier et Cyrano de Bergerac. Ce que nous pouvons en revanche savoir, c'est que Molière fait dire explicitement à des personnages de bon sens dans son théâtre qu'il vaut mieux vivre deux jours dans la vie que mille ans dans l'histoire et que la grande affaire de la vie est le plaisir. La question est peut-être de savoir si la critique moliériste en général a bien vu à *quel point* le théâtre de Molière présente une vision proprement épicurienne de la vie : la négativité absolue de la mort, par exemple, ainsi que la légitimité des plaisirs terrestres, constituent des éléments de base aussi bien de la doctrine épicurienne la plus classique que d'une pensée morale significative de l'œuvre de Molière. Il est vrai que la critique a signalé l'existence chez l'auteur d'une thématique épicurienne d'ordre théorique² ; mais elle n'a peut-être pas suffisamment mis en lumière les parallèles importants qui existent entre l'épicurisme et la comédie de Molière du côté des aspects pratiques et éthiques de la vie humaine³.

² Nous pensons en premier lieu à l'ouvrage d'Olivier Bloch, *Molière / Philosophie, op. cit.*

³ Comme nous l'avons déjà fait remarquer dans une autre note, l'exception est ici fournie d'abord par l'ouvrage récent d'Anthony McKenna : *Molière, dramaturge libertin, op. cit.* Le thème épicurien de la nécessité de focaliser sur la vie et d'envisager la mort comme un rien est discuté par McKenna à propos de la théologie et de la médecine. Mais il faut aussi citer *Molière, bourgeois et libertin* (Paris, Nizet, 1963) par John Cairncross, ainsi qu'un article par James F.

Allons tout de suite à l'une des sources mêmes de l'épicurisme classique : la « Lettre à Ménécée », texte où Épicure se propose de rendre compte des implications pratiques justement de sa philosophie⁴, pour y vérifier qu'Épicure envisage la mort comme négativité absolue et la réalisation du plaisir terrestre comme objectif principal et légitime de la vie.

Selon Épicure, la mort est surtout un lieu, ou un état, où l'homme *n'est pas* et où il *ne peut pas être* pour la raison qu'elle a pour conséquent une absence absolue de sensations et de perceptions : « Habitue-toi, écrit Épicure à Ménécée, à penser que la mort n'est rien par rapport à nous ; car tout bien – et tout mal – est dans la sensation : or la mort est privation de sensation. Par suite la droite connaissance que la mort n'est rien par rapport à nous, rend joyeuse la condition mortelle de la vie, non en ajoutant un temps infini, mais en ôtant le désir d'immortalité. Car il n'y a rien de redoutable dans la vie pour qui a vraiment compris qu'il n'y a rien de redoutable dans la non-vie. Sot est donc celui qui dit craindre la mort, non parce qu'il souffrira lorsqu'elle sera là, mais parce qu'il souffre de ce qu'elle doit arriver. Car ce dont la présence ne nous cause aucun trouble, à l'attendre fait souffrir pour rien. Ainsi le plus terrifiant des maux, la mort, n'est rien par rapport à nous, puisque, quand nous sommes là, la mort n'est pas là, et, quand la mort est là, nous ne sommes plus⁵ ». Il n'y a pas, dit donc Épicure, de sensation ou de perception possibles par-delà les limites de la vie naturelle, et s'il nous est inutile d'avoir peur de mourir, c'est parce que la mort annule la possibilité même de souffrir de sa réalité. Mais que devient alors la vie dans cette perspective ? Eh bien, pour Épicure, la vie d'un être humain consiste essen-

Gaines, « *Le Malade imaginaire* et le paradoxe de la mort », *op. cit.*, où il est effectivement question de savoir, entre autres, si Molière a entrevu l'épicurisme comme un recours contre la peur de la mort. La réponse de Gaines n'est pas univoque : Molière, quoique inspiré par la philosophie classique épicurienne, n'aurait pas embrassé l'espèce d'ignorance active de la mort préconisée par Épicure et Lucrèce. Historiquement le problème avec l'idée d'un Molière épicurien a parfois été que l'on a vu dans l'épicurisme une doctrine immorale dont il fallait éviter de rapprocher le grand auteur. Se référant à l'ouvrage *Les Libertins en France au XVIII^e siècle* par F. T. Perens (Paris, Léon Chailly, 1899), où il est formellement dit : « Molière [...], lui est libertin jusqu'aux moelles » (p. 280), Henri Busson parle de « graves accusations » (p. 251) et se sent obligé de justifier l'épicurisme de Molière en disant que le poète comique ne fut pas philosophe et en le rapportant à une tendance générale de la cour de Louis XIV (voir Henri Busson, *La Religion des classiques (1660-1685)*, Paris, PUF, 1948, p. 250-260).

⁴ À la différence de la « Lettre à Hérodoté » où il soulève les aspects théoriques.

⁵ Épicure, « Lettre à Ménécée », *Lettres et Maximes*, Paris, PUF, 1987, p. 219. Épicure écrit pareillement dans un de ses maximes : « La mort n'est rien par rapport à nous ; car ce qui est dissout ne sent pas, et ce qui ne sent pas n'est rien par rapport à nous » (« Maximes Capitales » (II), *Lettres et Maximes, op. cit.*, p. 231).

tiellement à désirer le plaisir ; et comme nous sommes tous sujets à une tendance naturelle et irrésistible vers la réalisation de notre propre plaisir, il faut accepter, dit Épicure, que cette tendance constitue le principe même de l'action humaine : « Nous disons que le plaisir [*hedonen*] est le principe [*arxên*] et la fin [*telos*] de la vie bienheureuse. Car c'est lui que nous avons reconnu comme le bien premier et connaturel, c'est en lui que nous trouvons le principe de tout choix et de tout refus, et c'est à lui que nous aboutissons en jugeant tout bien d'après l'affection comme critère⁶ ».

En fait, lorsqu'on ouvre les textes d'Épicure, on retrouve vite les éléments de base de la théorie générale de l'action que nous avons exposée dans notre première partie et que nous avons prise comme référence principale pour notre lecture de *L'Avare*. Il n'y a donc pas de quoi s'étonner que l'on trouve ces mêmes éléments de base dans les textes écrits par les épicuriens français du XVII^e siècle⁷. Pierre Gassendi écrit par exemple au sujet de la soif de plaisir comme ressort principal de l'agir humain : « L'Âme a une inclination naturelle au Plaisir, et [...] ainsi elle l'aime naturellement comme premier bien, parce que dès le moment de la naissance, et sans faire aucune pensée ou raisonnement, elle en est touchée⁸ ». Un passage de Saint-Évremond nous mène encore plus près du sujet de notre travail puisque l'auteur, voulant résumer l'enseignement d'Épicure touchant le bonheur, se permet de parler tout à la fois de richesses, de jouissances et d'actions : « Il seroit inutile d'apporter icy des raisons cent fois dites par les Épicuriens : que l'amour de la volupté⁹ et la fuite de la douleur sont les premiers et les plus naturels mouvemens qu'on remarque aux hommes ; que les richesses, la puissance, l'honneur, la vertu peuvent contribuer à

⁶ Épicure, « Lettre à Mécénée », *op. cit.*, p. 221-223.

⁷ Ce qui ne signifie pas qu'il aurait nécessairement fallu conduire notre investigation en fonction d'une mise en rapport initiale des textes de Molière avec des textes écrits par des philosophes contemporains. C'est le travail sur les référents généraux et atemporels de *L'Avare* qui nous a permis de voir que la pièce comprend une problématique de la gestion économique de l'action individuelle, et la présentation de notre travail constitue à cet égard un reflet fidèle du travail tel qu'il a été réellement mené.

⁸ Pierre Gassendi, la *Physique*, cité par Jean-Charles Darmon, *Philosophie épicurienne et littérature au XVI^e siècle*, Paris, PUF, 1998, p. 151. Darmon se réfère au « chapitre consacré à l'amour et à la haine » de la « *Physique* » (écrit en latin), mais ne donne pas d'indication de page.

⁹ La « volupté », *voluptas*, est le terme dont se servent habituellement les philosophes épicuriens des XVI^e et XVII^e siècles pour désigner le plaisir visé par l'action.

notre bonheur ; mais que seule la jouissance du plaisir, la volupté pour tout dire, est la véritable fin où toutes nos actions se rapportent¹⁰ ».

Il faut rappeler toutefois que le plaisir dont il est question dans les écrits d'Épicure et de Gassendi n'est pas nécessairement un plaisir produit par une consommation avide d'amour et de vin. Selon Épicure, il est dans notre intérêt d'apprendre à jouir de la satisfaction de besoins simples et naturels, ce qui veut dire que nous devons par-dessus tout apprendre à ajuster nos attentes à leurs possibilités réelles de remplissement : « Quand donc nous disons que le plaisir est la fin, nous ne parlons pas des plaisirs des gens dissolus et de ceux qui résident dans la jouissance, comme le croient certains qui ignorent la doctrine ou ne lui donnent pas leur accord ou l'interprètent mal, mais du fait, pour le corps, de ne pas souffrir, pour l'âme, de n'être pas troublée. Car ni les beuveries et les festins continuels, ni la jouissance des garçons et des femmes, ni celle des poissons et de tous les autres mets que portent une table somptueuse, n'engendrent la vie heureuse, mais le raisonnement sobre cherchant les causes de tout choix et de tout refus, et chassant les opinions par lesquelles le trouble le plus grand s'empare des âmes. Le principe de tout cela et le plus grand bien est la prudence¹¹ ». Ce que l'homme raisonnable s'efforce d'éviter, c'est donc le souci, l'inquiétude, la préoccupation agitée ; ce qu'il cherche, c'est essentiellement la *paix de l'âme* (*ataraxia*). Cela ne veut pas dire que l'homme épicurien désire la quiétude absolue du sage stoïcien dont l'objectif semble parfois pouvoir aller jusqu'à suspendre le mouvement même du désir. L'idéal du sage épicurien n'est pas l'immobilité : c'est plutôt un mouvement contrôlé et non agité, un mouvement qui maintient la paix de l'âme et qui même en constitue la condition. Selon la doctrine classique de l'épicurisme, le plaisir parfait n'est donc pas un plaisir irréfléchi et spontané, c'est un plaisir provenant d'un sage et méthodique ajustement du désir aux besoins naturels et possibles à satisfaire¹².

¹⁰ Saint-Évremond, « Sur la morale d'Épicure », *Œuvres en prose*, Paris, Marcel Didier, 1966, t. III, p. 426. Dans son *Abrégé de la philosophie de Gassendi*, François Bernier écrivait pour sa part : « Tous les Hommes naturellement désirent d'estre heureux, & tout ce qu'ils font tend à pouvoir vivre heureusement ; tant il est vray que la Félicité, ou la Vie heureuse est le but, & la fin dernière de tous nos souhaits ; et de toutes nos actions ! » (François Bernier, *Abrégé de la philosophie de Gassendi*, Lyon, Anisson Possuel et Rigaud, 1684, t. VIII, p. 1-2).

¹¹ Épicure, « Lettre à Mécénée », *op. cit.*, p. 223-225.

¹² François Bernier écrit à propos de la tranquillité indispensable à la vie heureuse : « Par ce mot [tranquillité] l'on n'entend pas une paresse froide & lente, ou une oisiveté languissante, & insensible, mais comme Ciceron l'interprete de Pytagore, & de Platon, *Placida, quetâque cons-*

Tout cela n'empêche pas qu'il existe depuis l'Antiquité une tendance tenace à voir dans l'épicurisme une philosophie des plaisirs sensuels et vicieux. Nous avons vu qu'Épicure parle de ceux qui « ignorent la doctrine » et qui la prennent pour une invitation à la débauche. Rappelons que Sganarelle fait savoir, dans *Dom Juan*, que son maître est un libertin qui passe sa vie « en véritable bête brute, en pourceau d'Épicure, en vrai Sardanapale, qui ferme l'oreille à toutes les remontrances chrétiennes qu'on lui peut faire ». (I, 1) À vrai dire, il n'est pas tellement difficile de comprendre pourquoi l'épicurisme a pu apparaître, aux yeux des Français du XVII^e siècle, comme l'antipode par excellence d'un christianisme ascétique et moralisant.

C'est que la philosophie d'Épicure est par-dessus tout une philosophie radicalement *matérialiste* proposant d'expliquer l'action humaine par rapport aux affections (plaisir ou douleur) produites par les seules impressions sensorielles. Même la connaissance se fonde, à en croire Épicure, sur les sensations, et l'abstraction mentale n'est rien que le produit d'une série d'expériences répétées. À cela s'ajoute le fait que l'épicurisme peut à bon droit être tenu pour une philosophie antireligieuse en ceci qu'Épicure soutient que l'homme n'a aucune raison de craindre les dieux. Les dieux d'Épicure – qui ne fut donc pas athée – n'interviennent jamais dans les affaires humaines pour la raison qu'ils sont entièrement et exclusivement tournés vers leur propre béatitude.

Facile à comprendre dès lors que l'épicurisme ait pu être dur à digérer dans le monde chrétien. Une différence importante est bien sûr que l'homme chrétien est d'essence spirituelle et non pas matérielle, mais sur le plan éthique le problème est surtout que la mort est pour l'homme chrétien le lieu d'une jouissance ou d'une souffrance intense et pas du tout d'une absence absolue de sensations. Cela veut dire que le monde épicurien est un monde où les injustes, les malfaiteurs, les pécheurs, n'ont plus rien à craindre de la part d'une instance supérieure de jugement : l'homme épicu-

*tantia in Animi parte rationis princeps, Vne constance douce, & paisible de l'Esprit ; ou comme dit Democrite, Vne belle, louable, egale, & douce constituion ou assiette d'Esprit, qui rende un homme ferme, & inbranlable, de telle sorte que soit qu'il s'applique aux affaires, soit qu'il s'en abstienne, soit qu'il esperimente la prosperite, ou qu'il ressent l'adversité, il demeure toujours egal, toujours semblable à soy mesme, sans se laisser emporter par une joye excessive, ou se laisser abatre par le chagrin, & par la tristesse, en un mot, sans estre troublé par aucune autre passion de la sorte : Et c'est de là que cette Tranquillité d'Esprit a été appelée, ataraxia, comme qui diroit exemption de trouble, & d'agitation » (François Bernier, *Abrégé de la philosophie de Gassendi, op. cit.*, t. VII, p. 202-203).*

rien règle son action sur les affections produites par les impressions sensorielles et non pas sur une éthique de compensation et de punition¹³.

Épicure a donc beau protester et affirmer qu'il n'y a que les ignorants et les malintentionnés qui entendent son enseignement comme une exhortation à la jouissance des plaisirs sensuels. Tout ce qu'il dit sur le rôle déterminant du plaisir et de la douleur comme instances de motivation, et tout ce qu'il dit sur la mort comme pure négativité et sur la vie comme seul lieu possible de la jouissance, peut à bon droit être entendu comme une légitimation des plaisirs de la terre – quelle que soit leur nature – ainsi que comme une justification d'une certaine inattention portée aux dimensions éthiques de la vie. L'homme épicurien vit uniquement pour son propre plaisir, et il ne court pas le risque d'être puni pour les plaisirs répréhensibles dont il aura joui. Sous cet aspect, Dom Juan est bel et bien un vrai épicurien puisqu'il se permet de jouir librement de l'amour sensuel en même temps qu'il défie ouvertement le Ciel de corriger sa conduite.

Que l'épicurisme invite à jouir de la vie et à ne pas fixer son attention sur la mort, c'est ce que les Européens cultivés du XVII^e siècle pouvaient apprendre également dans *De Rerum Natura* de Lucrèce. Au XVII^e siècle, on lut probablement beaucoup plus Lucrèce qu'Épicure¹⁴, et *De Rerum Natura* est l'exposé le plus complet de l'épicurisme qui nous soit parvenu de l'Antiquité. S'il est vrai que Molière eut pour un temps comme projet de traduire Lucrèce en français, il mérite d'être remarqué que l'on trouve des passages dans cette œuvre qui apparaissent comme des commentaires assez précis sur les discussions que nous menons dans ce livre.

¹³ Dans son introduction aux textes d'Épicure, Marcel Conche avance que l'idée d'une rétribution positive ou négative après la mort était une réalité également dans le monde païen du père de l'épicurisme. Ayant d'abord fait remarquer qu'il n'y a pas « chez Homère, de jugements des morts sur leur vie passée », Conche ajoute : « En rapport sans doute avec le phénomène sociologique de l'individualisation de la responsabilité, une nouvelle conscience religieuse comporta l'exigence que les hommes injustes aient le châtimeut (et les hommes justes la récompense) qu'ils méritent. L'Enfer devient un lieu de rétribution positive et négative (chez Platon, les juges des Enfers prononcent des jugements sur les actions des hommes durant leur vie terrestre) – et c'est surtout l'aspect négatif qui frappait les imaginations. Contrairement à Platon, qui abonda plutôt dans le sens de l'imagination populaire, et à Zénon le Stoïcien, pour qui, aux Enfers, les impies "subissent leurs châtimeuts dans des lieux ténébreux et d'horribles gouffres de boue" [...], Épicure voulut libérer l'homme de la peur. Il annonça la bonne nouvelle : "les âmes périssent après la mort et il n'y a pas du tout d'Enfers" » (Marcel Conche, « introduction » à Épicure, *Lettres et Maximes*, op. cit., p. 50-51).

¹⁴ À la fin de l'ouvrage d'Anthony McKenna : *Molière, dramturge libertin*, op.cit., on trouvera des bibliographies exhaustives des éditions et traductions des œuvres d'Épicure et de Lucrèce parues aux XVI^e et XVII^e siècles.

Lisons, à titre d'exemple, un passage du texte de Lucrèce où ce dernier s'attarde sur le problème – que nous connaissons si bien – des vieillards incapables de se réconcilier avec la mort en refusant d'accepter que les richesses de la vie doivent passer aux générations futures : « Et si c'est un vieillard tout chargé d'ans qui se plaint et se lamente sans mesure sur le malheur de mourir, n'aurait-elle [la nature] pas raison d'élever la voix et de le gourmander d'un ton plus sévère ? ”Essuie tes larmes, bélièvre, et fais taire ces plaintes. Toutes les joies de la vie, tu les as épuisées avant d'en venir à cette décrépitude. Mais à désirer toujours ce que tu n'as pas, à mépriser les bien présents, ta vie s'est écoulée incomplète et sans joie, et soudain tu as vu la mort debout à ton chevet, avant de pouvoir t'en aller le cœur content et rassasié de tout. Mais maintenant quitte tous ces biens qui ne sont plus de ton âge, et, sans regret, allons, cède la place à d'autres : il le faut.” Juste serait à mon sens ce plaidoyer, justes seraient ces blâmes et ces reproches. Toujours en effet la vieillesse cède la place au jeune âge qui l'expulse¹⁵ ». Lucrèce résume bientôt après son argumentation en déclarant : « Ainsi jamais les êtres ne cesseront de naître les uns des autres, et la vie n'est la propriété de personne, mais l'usufruit de tous¹⁶ ».

C'est sans doute pour n'avoir pas vu que *L'Avare* pose le problème des stratégies d'action et de jouissance possibles à adopter face à la mort que la critique moliériste n'a pas signalé l'existence de ce genre de passages chez Lucrèce¹⁷. Ne disons pas que Molière ait été directement inspiré par un passage comme celui que nous venons de lire ; constatons seulement le parallèle significatif qui existe entre d'un côté certaines dimensions pratiques et éthiques de l'épicurisme et de l'autre la leçon de sagesse qui se dégage de *L'Avare*¹⁸.

2. « Buvons, chers Amis, buvons »

Pour revenir plus directement à Molière, nous pouvons constater qu'il est certes possible de soutenir que la sagesse générale de Molière consiste à

¹⁵ Lucrèce, *De la nature* (III, 952-964), Paris, Les Belles Lettres, 1978, t. I, p. 120-121.

¹⁶ *Ibid.* (III, 970-971), p. 121-122.

¹⁷ Au sujet de la succession continue des générations, Lucrèce écrit encore : « En un court espace les générations se remplacent, et semblables aux coureurs se passent de main en main le flambeau de la vie » (*ibid.* (II, 78-79), p. 45).

¹⁸ Ce genre de parallèles a toutefois été relevé également par James F. Gaines à propos du *Malade imaginaire* (voir « *Le Malade imaginaire* et le paradoxe de la mort », *op. cit.*, p. 74-77).

préconiser, en conformité avec une éthique de la modération propre à l'épicurisme orthodoxe, une pratique équilibrée des jouissances de la vie. Condamnant toute forme d'exigence de perfection et de totalité, Molière nous apprend qu'il faut suivre la moyenne, qu'il faut éviter les extrêmes en jouissant avec raison de ce qu'il nous est possible d'obtenir. Jules Brody écrit : « L'univers de Molière est peuplé d'une humanité moyenne qui refoule toute tentative de bonheur extraordinaire ou de satisfaction profonde et qui ne songe qu'à concilier un hédonisme modéré et honorable avec les exigences de la bienséance¹⁹ ». C'est aussi le sens des travaux qu'on a faits sur les métaphores alimentaires chez Molière que de montrer que l'on peut repérer chez l'auteur une mise en garde contre l'intempérance et l'excès²⁰. Cette éthique de l'ajustement des désirs à leurs possibilités réelles de satisfaction se laisse sans doute repérer dans l'œuvre de Molière, mais cela n'empêche pas qu'il y existe simultanément une éthique de l'intensité et de la hâte. Et ce dont il s'agit de jouir avec empressement, c'est justement des plaisirs sensuels : l'amour, le chant et le vin.

C'est surtout dans les comédies-ballets qu'une éthique de la jouissance intense des plaisirs de la vie se laisse percevoir. Dans *Les Amants magnifiques*, Molière fait chanter à un cœur de bergers que l'amour est une source universelle de bien-être qui charme *nos sens* :

En aimant, tout nous plaît dans la vie,
 Deux cœurs unis de leur sort sont contents,
 Cette ardeur de plaisir suivie,
 De tous nos jours fait d'éternels printemps :
 Jouissons, jouissons des plaisirs innocents
 Dont les feux de l'Amour savent charmer nos sens. (Troisième intermède)

Il est donc temps de rappeler la place considérable qu'occupent dans la production de Molière toutes ces pièces où des scènes de théâtre parlé alternent avec des scènes de chant, de danse et de récitation. On a pu avancer que c'est par ses comédies-ballets « que Molière tient le plus directe-

¹⁹ Jules Brody, « Esthétique et société chez Molière », dans *Dramaturgie et société. Rapports entre l'œuvre théâtrale, son interprétation et son public au XVI^e et XVII^e siècles*, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1968, p. 307.

²⁰ Voir Ronald W. Tobin, « Tarte à la crème » : *Comedy and Gastronomy in Molière's Theater*, *op. cit.*; Jean-Pierre Landry, « L'École des femmes et Les Femmes savantes de Molière ou les festins interdits », dans *Écriture du repas : Fragments d'un discours gastronomique*, Frankfurt/Main, Peter Lang, 2007, p. 75-89 ; et Rainer Zaiser, « La diégétique comme art de vivre : Le régime comme métaphore morale dans les comédies de Molière », *op. cit.*

ment à son temps et à son public : écrites presque toutes pour les divertissements de la cour et destinées à flatter le goût du monde, elles établissent mieux que les grandes œuvres le contact entre Molière et ses contemporains²¹ ». Parmi les comédies-ballets, on compte habituellement : *Les Fâcheux* (1661), *Le Mariage forcé* (1664), *La Princesse d'Élide* (1664), *L'Amour médecin* (1665), *Pastorale comique* (1666), *Le Sicilien ou l'Amour peintre* (1666), *George Dandin* (1668), *Monsieur de Pourceaugnac* (1669), *Les Amants magnifiques* (1670), *Le Bourgeois gentilhomme* (1670), *Psyché*²² (1671) et *Le Malade imaginaire* (1673). Dans la plupart de ces pièces, on trouve des récitations ou des chansons où il est répété presque à satiété qu'il faut profiter de la vie, jouir de l'amour et tout simplement *être heureux*.

Critiques littéraires et spécialistes du théâtre sont d'accord aujourd'hui pour dire que les intermèdes des comédies-ballets font partie intégrante de l'œuvre dramatique de Molière et que les parties chantées et dansées véhiculent un sens, ou des sens, méritant notre attention. Dans la préface aux *Fâcheux*, Molière explique pourquoi il a choisi, pour la première fois donc²³, d'insérer des scènes de ballet dans les entractes de sa comédie. À l'origine, dit-il, il y avait une intention générale de donner – à l'occasion de la grande fête donné en l'honneur du roi par le surintendant Foucquet en 1661 – une comédie et un ballet comme deux représentations séparées. Or, « comme il n'y avait qu'un petit nombre choisi de Danseurs excellents, on fut contraint de séparer les Entrées de ce Ballet, et l'avis fut de les jeter dans les Entractes de la Comédie, afin que ces intervalles donnassent temps aux mêmes Baladins de revenir sous d'autres habits. De sorte que pour ne point rompre aussi le fil de la Pièce, par ces manières d'intermèdes, on s'avisait de les coudre au sujet du mieux que l'on put, et de ne faire qu'une seule chose du Ballet, et de la Comédie ». (*Les Fâcheux*, « Avertissement ») Il y aurait donc un rapport dans les comédies-ballets entre parties parlées et parties

²¹ Paul Bénichou, *Morales du Grand Siècle*, op. cit., p. 160.

²² Terminé à l'aide de Pierre Corneille. Philippe Quinault écrivit les poésies chantées des intermèdes.

²³ John S. Powell a fait remarquer que Molière ne fut en réalité pas le premier à produire ce genre de mélange entre comédie et ballet puisque l'on avait joué en 1657 à la cour un certain *Ballet de l'Amour malade* avec un livret italien écrit par Francesco Buti. Or, « whether Molière knew of *L'Amour malade* first-hand is doubtful, since he was far from court during the Carnival celebrations of 1657. However, the structural parallels between *L'Amour malade* and *Les Fâcheux* suggest that Molière somehow became acquainted with the earlier work » (John S. Powell, *Music and Theatre in France 1600-1680*, Oxford, Oxford University Press, 2000, p. 152).

chantées qui va au-delà de la pure ornementation. Molière parle des *Fâcheux*, mais quand il explique que les intermèdes de la pièce sont cousus au sujet principal de la pièce, il fait une caractérisation qui en réalité s'applique à l'ensemble de ses œuvres où se combinent le théâtre, le chant et la danse. On peut ainsi se demander s'il y a *un* sujet que les intermèdes ont tendance à actualiser plutôt que d'autres.

Dans certains intermèdes, il y a des scènes qui s'inscrivent dans la chaîne vitale des actions constitutives de la pièce : dans *Le Bourgeois gentilhomme*, par exemple, c'est dans un intermède que le protagoniste est transformé en gentilhomme turc. La règle générale est toutefois que les scènes ajoutées par rapport aux scènes parlées sont aussi ajoutées par rapport à l'enchaînement logique de l'action (ce qui explique pourquoi on a souvent pu les sauter) et qu'elles donnent l'impression, de ce point de vue, d'avoir pour fonction d'explicité une morale des pièces qui ne s'énonce pas de manière aussi directe ailleurs. « *Jouissons, jouissons des plaisirs innocents / Dont les feux de l'amour savent charmer nos sens* » chantait-on, comme nous l'avons vu, dans *Les Amants magnifiques*. Rappelons que la plupart des comédies de l'auteur finissent par le triomphe de l'amour sur tout ce qui lui résiste, et que l'objectif de l'action générale et manifeste se donne à ce titre à comprendre comme la réalisation de l'amour entre les jeunes amoureux.

Il ne s'agit toutefois pas de célébrer le seul amour dans les comédies-ballets. Charles Mazouer écrit que les scènes de chant et de danse que Molière a insérées dans ses comédies-ballets contribuent à créer un effet important de contrepoint entre réalisme et fantaisie²⁴. C'est un fait que certaines des comédies-ballets ont un sujet plutôt brutal (*George Dandin*, *Monsieur de Pourceaugnac*, *Le Bourgeois gentilhomme*), mais que la présence de séquences dansées et chantées dans ces pièces permettent d'alléger l'impression générale qu'elles peuvent donner lors des mises en scène. Dans les scènes finales des comédies-ballets, il règne à l'ordinaire un climat dominant de fête et d'harmonie, favorisant une affirmation de la joie et de la réconciliation, et faisant donc oublier la cruauté qui caractérise l'action principale. Le chant et la danse ajoutent en plus, comme le signale Charles Mazouer, un ton de libre imagination, de fête et d'enjouement à une œuvre essentiellement tournée vers la description réaliste. Ainsi les comédies-ballets de Molière célèbrent-elles non seulement le plaisir de l'amour, mais

²⁴ Voir Charles Mazouer, *Molière et ses comédies-ballets*, Paris, Klincksieck, 1993, p. 169-236.

LE TEMPS FAIT TOUT A L'AFFAIRE

encore le plaisir de la fête, du spectacle, du chant, de la danse, ainsi que le plaisir de l'union elle-même de toutes les expressions artistiques mises en contribution dans ce genre.

Lisons à titre d'exemple les vers finals de *Psyché*²⁵ :

Chantons les plaisirs charmants
Des heureux Amants ;
Répondez-nous Trompettes,
Timbales et Tambours :
Accordez-vous toujours
Avec le doux son des Musettes,
Accordez-vous toujours
Avec le doux chant des Amours²⁶.

Le plaisir de l'harmonie, de l'entente et de l'union est ici tout à la fois celui des amoureux et de la musique : le monde entier fusionne à la fin de la pièce dans un ensemble organique parfaitement harmonieux. Certes, « le rire de la comédie reste [...] ambivalent²⁷ », et nous avons nous-même interprété ailleurs les intermèdes finals du *Bourgeois Gentilhomme* et du *Malade imaginaire* dans une direction différente²⁸, mais il n'en reste pas moins que le plaisir célébré dans les comédies-ballets est un plaisir de quelque manière universalisé de toute forme d'harmonie, d'apaisement et de satisfaction. « Tout dans la comédie-ballet, écrit Charles Mazouer, converge vers le rire et l'épanouissement de la joie²⁹. »

Pourquoi ne pas dire dès lors que les comédies-ballets représentent une partie de l'œuvre de Molière où l'auteur trouve le moyen de mettre en scène

²⁵ Écrits toutefois par Philippe Quinault et non pas par Molière.

²⁶ Comme les autres pièces écrites pour la cour, *Psyché* fut une œuvre de commande. Cette fois, il s'agissait surtout de faire éblouir les spectateurs au moyen de la magnificence et de l'éclat de la représentation. Selon une lettre écrite par un représentant diplomatique de Savoie qui aurait assisté à l'une des représentations, la dernière scène, dont nous venons de citer la fin, aurait été particulièrement impressionnante : « Pour la dernière scène, c'est bien la chose la plus étonnante qui se puisse voir, car l'on voit tout en un instant paraître plus de trois cents personnes suspendues ou dans les nuages ou dans une gloire, et cela fait la plus belle symphonie du monde en violons, théorbes, luths, clavecins, hautbois, flûtes, trompettes et cymbales » (Saint-Maurice, *Lettres sur la cour de Louis XIV*, t. II, p. 14-15. Cité par George Couton dans Molière, *Œuvres complètes* (1971), op. cit., t. II, p. 795).

²⁷ Charles Mazouer, *Molière et ses comédies-ballets*, op. cit., p. 228.

²⁸ Mais pas pour autant inconciliable si l'on accepte qu'un texte puisse avoir des niveaux de signification complémentaires ou alternatifs (voir Richard Sörman, *Savoir et économie dans l'œuvre de Molière*, op. cit., p. 38-51).

²⁹ Charles Mazouer, *Molière et ses comédies-ballets*, op. cit., p. 217.

la célébration et peut-être aussi la réussite d'une éthique justement épicurienne ? Non seulement le triomphe de l'amour et les invites à la jouissance des plaisirs sensuels, mais encore la pacification générale des tensions et des conflits nous rapportent aux thèmes principaux de l'épicurisme : la paix de l'âme, la volupté et le plaisir. Dans les intermèdes, les personnages de l'auteur nous invitent à jouir d'un présent immédiatement accessible : de l'amour qui s'offre, de la musique et du théâtre que l'on joue, du spectacle auquel on assiste au moment même d'être au théâtre. Il n'est pas question d'inciter à une action ayant pour objectif fondamental une réalisation *future* : c'est d'une réalité présente qu'il faut jouir, c'est du temps présent qu'il faut profiter. Or, si les intermèdes représentent pour Molière un lieu favorisé de promotion d'une éthique épicurienne, c'est en plus parce qu'ils évoquent en même temps la thématique de la réalité de la mort comme injonction à la jouissance de la vie.

Dans *Pastorale comique*, il y a une chanson, chantée par une soi-disant Égyptienne, suivant laquelle la véritable raison pour laquelle il faut jouir de l'amour est la nécessité de profiter de la jeunesse :

*Croyez-moi, bâtons-nous ma Sylvie,
Usons bien des moments précieux,
Contentons ici notre envie,
De nos ans le feu nous y convie
Nous ne saurions vous et moi faire mieux :*

*Quand l'Hiver a glacé nos guérets,
Le Printemps vient reprendre sa place,
Et ramène à nos champs leurs attraits ;
Mais hélas ! quand l'âge nous glace,
Nos beaux jours ne reviennent jamais.*

*Ne cherchons tous les jours qu'à nous plaire,
Soyons-y l'un et l'autre empressés,
Du plaisir faisons notre affaire,
Des chagrins songeons à nos défaire ;
Il vient un temps où l'on en prend assez.* (« Second air » de la « dernière scène »)

C'est du plaisir qu'il faut faire notre *affaire* (nous y reviendrons), affirme l'Égyptienne ; il faut « *us[er] des moments précieux* » que nous avons à notre disposition puisque ces moments représentent une quantité limitée de

LE TEMPS FAIT TOUT A L'AFFAIRE

« *beaux jours* ». C'est la rareté du temps, on le voit, qui fonde sa valeur : les moments sont précieux puisqu'ils ne reviendront pas.

Molière écrit sa pastorale comique en 1666. Il retournerait au motif explicite de la jeunesse comme temps précieux dans *Le Malade imaginaire*, où une femme more chante dans le second intermède :

*Profitez du Printemps
De vos beaux ans,
Aimable jeunesse ;
Profitez du Printemps
De vos beaux ans,
Donnez-vous à la tendresse.*

*Ne perdez point ces précieux moments ;
La beauté passe,
Le temps l'efface,
L'âge de glace
Vient à sa place,
Qui nous ôte le goût de ces doux passe-temps.* (Second intermède)

Ce que l'on chante au milieu d'une pièce sur un homme refusant de reconnaître l'inévitabilité de la mort est ainsi que la fuite du temps enjoint à la pratique des « *passe-temps* » de l'amour et de la jouissance. « *La beauté passe, / Le temps l'efface* ». Ceux qui sont toujours jeunes doivent « *profite[r] du printemps* » (étymologiquement *primus tempus*) de la vie, et non pas perdre les si « *précieux moments* » qui leur ont été accordés.

Partant, s'il est pertinent de parler d'effets de contrepoint, comme le fait Charles Mazouer, au sujet des comédies-ballets de Molière, ce n'est pas uniquement parce que l'on y trouve une opposition complémentaire entre violence et réconciliation ou entre réalisme et fantaisie, mais en plus parce que l'on y repère également une opposition encore une fois complémentaire entre conscience de mort et volonté de jouissance. Il faut jouir, il faut se réjouir, il faut se donner à l'amour et aux plaisirs des sens ; mais il faut le faire parce que la vie ne dure pas. Dans *Le Bourgeois gentilhomme*, il y a une scène où le protagoniste et ses invités se mettent à table pour dîner, ce qui fournit à Molière l'occasion d'introduire dans sa pièce des musiciens qui chantent deux chansons à boire dont la deuxième commence de la manière suivante :

Buvons, chers Amis, buvons :

*Le temps qui fuit nous y convie ;
 Profitons de la vie
 Autant que nous pouvons :
 Quand on a passé l'onde noire,
 Adieu le bon Vin, nos amours ;
 Dépêchons-nous de boire,
 On ne boit pas toujours. (IV, 1)*

Suivant un principe général et bien connu des chansons à boire, c'est la fuite du temps qui convie à la table ; c'est la privation imminente de toute possibilité de savourer les joies de la vie qui incite à boire et à aimer³⁰.

Il faut savoir à ce propos que les chansons à boire et les poésies légères invitant à la jouissance de l'amour et de la jeunesse n'ont pas Épicure et Lucrèce pour seules sources d'inspiration. Dans le domaine de la poésie et de la chanson des XVI^e et XVII^e siècles, c'est plutôt la redécouverte d'un poète ionien, Anacréon de Téos (vers 550-vers 464 av. J.-C.), qui a frayé la voie à une littérature légère préconisant une jouissance accélérée de l'amour

³⁰ Pour la présence de la conscience du temps dans les comédies-ballets, voir aussi *La Princesse d'Élide* (début), *Le Bourgeois gentilhomme*, dernier intermède, 4^e entrée, et *Psyché*, Troisième intermède. Soulignons que le thème du temps qui passe et de la mort qui s'approche est relativement absent des nombreux ballets de cour écrits (souvent par Isaac de Benserade) entre 1643 et 1672, et au sujet desquels Victor Fournel fit remarquer : « Ce divertissement ingénieux et galant, qui précéda et prépara l'Opéra, où les charmes réunis de la comédie, de la musique et de la danse se rehaussaient de toutes les pompes du spectacle, fut pendant près d'un siècle la distraction favorite des princes et des grands seigneurs » (Victor Fournel, « Histoire du ballet de cour », *Les Contemporains de Molière*, op. cit., t. II, p. 173). Dans les 19 pièces reproduites par Victor Fournel, le thème est plus rare que l'on ne l'aurait cru. Comme les ballets étaient à l'ordinaire donnés en période de carnaval, il s'agit certes beaucoup de plaisirs et de réjouissances (et surtout des plaisirs du vin et de la table), mais il ne s'agit pas tellement des plaisirs en tant que vengeance sur la mort. Une exception à la règle est fournie par *La Fontaine de Jouvence* de 1643, où l'auteur inconnu du livret écrit : « Ce vieux tyran [le temps] qui tout fracasse / Et dont rien n'évite les dents, / Ne laisse voir aucune trace / Qui ramène aux jours fleurissants. / Pour rendre ses coups plus puissans, / Le cruel à la mort s'allie ; / Vengez-vous : pour tuer le temps, / Il n'est que faire la folie » (*La Fontaine de Jouvence* (Première partie, entrée I), dans Victor Fournel, *Les Contemporains de Molière*, op. cit., t. II, p. 233). On sait que Benserade se retire du théâtre de la cour en 1669 à cause des succès de Molière sur son propre terrain, et que Molière prend donc, à l'époque où il écrit *L'Avare*, la relève de Benserade en même temps qu'il oriente le ballet vers le genre qu'il a lui-même partiellement inventé : la comédie-ballet. Le roi cesse de danser sur la scène à partir de 1670 et la comédie dansée et chantée disparaît avec Molière. Toutefois, pour célébrer le mariage du Grand Dauphin, on organise un dernier ballet de cour en 1681, *Le Triomphe de l'Amour*, dont Benserade écrit une dernière fois le livret. Dans ce texte, on trouve des vers qui rappellent les hymnes épicuriens de Molière à l'amour et à la jeunesse : « Nous laissons les chagrins à la vieillesse. / Tous nos jours sont charmans, tout rit à nos desirs ; / C'est le temps des plaisirs / Que la jeunesse » (Isaac de Benserade, *Le Triomphe de l'Amour* (entrée XX), dans Victor Fournel, *Les Contemporains de Molière*, t. II, op. cit., p. 646).

et du vin. En 1554, l'imprimeur et l'humaniste Henri Estienne fait connaître Anacréon au public français par la publication d'un recueil de poésies attribuées à cet auteur³¹. La plupart de ces poésies chantent les plaisirs de l'amour et du banquet dans un style léger et naturel, mais beaucoup d'entre elles mettent également en garde contre l'imminence de la mort. C'est-à-dire que les éléments fondamentaux de la problématique que nous avons identifiée comme déterminante dans *L'Avare* se repèrent également dans cette littérature festive de plaisirs et de jouissances. L'une des 31 odes qui forment le recueil d'Estienne se rapporte directement à notre sujet puisqu'elle affirme que l'argent est impuissant à nous sauver de la mort et qu'il faut par conséquent se hâter de consommer son argent pour en profiter. Voici la version latine du poème telle qu'il est donné à côté du texte grec dans l'édition originale (nous transcrivons le latin en français)³² :

Si prorogare vitam	Si prolonger la vie
Vis ulla posset auri,	quelque force pouvait de l'argent,
Addictus usque & usque	constamment attaché à l'or,
Auro forem aggerendo:	j'en bâtirais une porte,
Ut quando mors veniret,	pour que la mort, quand elle viendrait
Accepto abiret auro.	s'en irait avec l'or.
Sin emptam habere vitam	Mais si avoir la vie vide
Mortalibus nefas est.	n'est pas permis aux mortels,
Quid conquerar, quid autem	pourquoi je me plaindrai, et pourquoi
Lamenta vana fundam?	Pousserai-je des lamentations?
Si namque certa mori	En effet, si à la mort
Me fata destinarunt,	le sort m'a destiné,
Quis restat usus auri?	quel emploi reste-t-il à faire de l'or?
Mero volo madere	Comme ivrogne, je veux être tout trempé
Inter meos sodales.	entre mes compagnons.
Dulcem volo puellam	Une douce jeune fille, je veux
Molli sinu fouere ³³ .	chauffer à mon sein.

³¹ Dont beaucoup ne sont en réalité pas authentiques.

³² Le texte latin est la traduction faite par l'éditeur et donnée en parallèle aux poèmes en grec.

³³ *Anacreontis Teij odae*. Ab Henrico Stepjano luce & Latinitate nunc primum donatae, Lutetiae, Apud Henricum Stephanum, 1554, p. 96-97.

Dans l'interprétation que fit du recueil d'Henri Estienne le poète Remy Belleau, celui-ci rend le poème cité de la manière suivante : « Si l'Or & la Richesse / Retardoyent la vistesse, / La vistesse & le cours / De nos beaux jours : / le l'aurois en reserue, / A fin de rendre serue / La mort, tirant à soy / L'argent de moy. / Mais las ! puis que la vie / A tous vians rauie / Ne se peut retarder, / Pour marchander, / Que me sert tant de plaintes, / Tant de larmes contraintes, / Et sanglots ennuyeux, / Pousser aux cieux ? / Puis que la mort cruelle / Sans merci nous appelle, / Que nous seruirait or' / L'argent & l'or ? / Auant que mort descendre / Là bas, ie veux des-

Nous reconnaissons l'idée : quel usage reste-t-il à faire de l'argent (« *quis restat usus auri ?* ») du moment que la vie court vers sa fin et qu'il faut en réalité se dépêcher de jouir si jouir on veut avant de mourir ? Le sujet de la poésie s'inscrit donc dans la problématique générale de l'économie de la jouissance, et tout comme dans *L'Avare* de Molière, c'est la question de l'emploi le plus rationnel des ressources économiques qui est posée.

La poésie française, tout de suite influencée par cette nouvelle découverte, va connaître, dans la deuxième moitié du XVI^e siècle, un moment enthousiaste d'« anacréontisme ». De nombreux poètes se mettent à chanter avec passion les plaisirs de l'amour et des banquets ainsi que les roses à cueillir avant qu'elles ne fanent³⁴. Bien que la poésie anacréontique proprement dite soit un phénomène du XVI^e siècle³⁵, Anacréon reste également une source d'inspiration pour beaucoup d'auteurs du XVII^e, surtout pour ceux qu'on a pu qualifier d'« épicuriens ». Ce qu'il est dans notre intérêt de prendre en considération à ce propos, c'est le fait qu'il est loin d'être facile d'établir une claire distinction ici entre épicurisme et anacréontisme.

Jean-Charles Darmon avance, dans son ouvrage riche et informatif sur l'épicurisme et la littérature française du XVII^e siècle (dans lequel Molière toutefois n'a pas trouvé de place), que les louanges du plaisir facilement repérables dans *Les Fables* de La Fontaine font penser autant à Anacréon qu'à Épicure. À propos d'une fable comme « le Loup et le Chasseur », où

pendre, / Et rire, à table mis / De mes amis : / Tenant ma Cytheree / Mollement enserree, / Avant le mien trespas, / Entre mes bras » (Remy Belleau, *Les Odes d'Anacréon Teien*, poète grec, traduites en François par Rémy Belleau, dans *Œuvres poétiques* de Remy Belleau, Genève, Slatkine Reprints, 1966, t. I, p. 21-22).

³⁴ C'est Ronsard qui prend la tête de ce mouvement en écrivant, en 1554 et 1555, une trentaine d'adaptations des poésies attribuées à Anacréon. Dans la littérature critique que nous avons consultée, il est dit que Ronsard intitule ces adaptations « odelettes ». Dans les *Œuvres complètes* cependant, il y a très peu de pièces portant un tel titre. La grande majorité des adaptations d'Anacréon sont nommées « odes ». Voici la version ronsardienne de la poésie que nous venons de citer (notons que ce n'est pas l'amour cette fois qui console de la mort, mais la littérature) : « Ha, si l'or pouvoit allonger / D'un quart d'heure la vie aux hommes, / De soin on devoit se ronger / Pour l'entasser à grandes sommes : / À fin qu'il peust servir de prix / Et de rançon à nostre vie, / Et que la mort en l'ayant pris, / Remist au corps l'ame ravie. / Mais puis qu'on ne la peut tarder / Pour don ny pour or qu'on luy offre, / Que me serviroit de garder / Un tresor moisi dans mon coffre ? / Il vaut mieux, Jamin, s'addonner / À feuilleter tousjours un livre, / Qui plustost que l'or peut donner / Maugré la mort un second vivre » (Ronsard, « Ode XXXIV », *Le Quatriesme Livre des Odes*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (La Pléiade), t. I, p. 838).

³⁵ Parmi les poètes qui se sont inspirés d'Anacréon, le *Dictionnaire des lettres françaises* nomme, hors Ronsard et Belleau, Olivier de Magny, Jean Doublet, Jacques Béreau, Antoine de Baïf, Jean Passerat, Nicolas Rapin et Gilles Durand (voir *Dictionnaire des lettres françaises (Le XVI^e siècle)*, Paris, Fayard et Librairie Générale Française, 2001 [1951], p. 59).

La Fontaine exploite l'antinomie que nous connaissons si bien entre avarice et jouissance³⁶, et « où l'impératif de la jouissance emporte tout³⁷ », Darmon écrit qu'il est possible d'en faire une interprétation épicurienne orthodoxe, selon laquelle il serait question dans la poésie de préconiser une pleine et pure « volupté » obtenue à travers une pratique équilibrée du désir et de l'action. Or, affirme Darmon, il est pareillement possible de faire une interprétation « plus légère, et superficielle si l'on veut, celle d'un *hâte-toi de jouir avant qu'il ne soit trop tard*, dans l'esprit d'Horace et d'Anacréon, qui prévaudra parmi une majorité de lecteurs, et qui sans s'opposer à l'interprétation savante peut coexister avec elle, dialoguer avec elle, voire y prédéposer³⁸ ». Darmon pose ainsi la question du vrai modèle du plaisir de La Fontaine : « Épicure ou Anacréon ? Pour qui s'interrogera sur les modèles de l'hédonisme de La Fontaine, cette question demeurera souvent ouverte et flottante³⁹ ».

Le problème est en principe le même dans les comédies de Molière. C'est-à-dire que l'on y trouve, comme nous l'avons dit, aussi bien des éléments épicuriens de type orthodoxe que des éléments caractéristiques d'un épicurisme anacréontique célébrant la pratique intense des plaisirs sensuels. Darmon constate d'ailleurs en ouverture de son ouvrage que le sens approximatif de l'adjectif « épicurien », équivalant donc plus ou moins à « hédoniste », fut très présent dans la France du XVII^e siècle⁴⁰ et nous avons vu que Dom Juan est caractérisé par Sganarelle comme un « pourceau d'Épicure ». Comme nous avons déjà pu le constater, Épicure a beau protester contre ceux qui voient dans sa doctrine une invitation à la pratique des plaisirs faciles : si la mort impose une limite absolue à toute forme de

³⁶ Comme nous avons eu lieu de le constater auparavant, les recoupements entre Molière et La Fontaine touchant leurs visions de l'avarice sont remarquables. Voici ce qu'écrivit La Fontaine à propos de la tendance de l'avare à toujours remettre à demain le moment de la jouissance : « Fureur d'accumuler, monstre de qui les yeux / Regardent comme un point tous les bienfaits des Dieux, / Te combattrai-je en vain sans cesse en cet ouvrage ? / Quel temps demandes-tu pour suivre mes leçons ? / L'homme, sourd à ma voix comme à celle du sage, / Ne dira-t-il jamais : C'est assez, jouissons ? / - Hâte-toi, mon ami, tu n'as pas tant à vivre. / Je te rebats ce mot, car il vaut tout un livre : / Jouis. – Je le ferai. – Mais quand donc ? – Dès demain. / - Eh ! mon ami, la mort te peut prendre en chemin. / Jouis dès aujourd'hui : redoute un sort semblable » (« Le Loup et le chasseur », *Fables* (VIII, 2), *op. cit.*, p. 239).

³⁷ Jean-Charles Darmon, *Philosophie épicurienne et littérature au XVII^e siècle*, *op. cit.*, p. 308.

³⁸ *Ibid.*, p. 309.

³⁹ *Ibid.*, p. 307.

⁴⁰ Voir *ibid.*, p. 12. Selon Darmon cette vision simpliste de l'épicurisme a trouvé de quoi nourrir son existence chez Montaigne, que tout le monde lisait au XVII^e siècle, et dans l'insistance avec laquelle ce dernier fit de la volupté l'objectif permanent et légitime de l'action humaine.

jouissance et si l'objectif naturel et légitime de toute action est celui de la réalisation du plaisir, pourquoi ne pas jouir de tout ce que le monde peut offrir d'agréable du moment que cette jouissance est à portée de main ? Pourquoi ne pas vivre pour manger du moment que l'on a compris que l'on ne peut pas, à la longue, manger pour (sur)vivre ? À la question de savoir si l'hédonisme de Molière doit être compris comme un épicurisme au sens classique ou plutôt comme un anacréontisme, la réponse doit donc être qu'il doit être compris comme les deux à la fois parce que les deux ne s'excluent pas et parce qu'ils se fondent sur une même appréciation du plaisir terrestre comme valeur suprême de l'existence humaine.

Avant de continuer, nous rappellerons aussi à propos de la juxtaposition qu'il y a chez Molière d'une conscience de mort et d'une volonté de jouissance que la soi-disant poésie baroque ne fut étrangère ni aux considérations les plus pessimistes sur la brièveté de la vie, ni aux exhortations les plus hédonistes à la jouissance d'une existence destinée à finir. En fait, ce que nous appelons aujourd'hui « littérature baroque » comprend en même temps une littérature sombre et pessimiste d'inspiration chrétienne (d'Aubigné, Chassignet, Sponde⁴¹), éclatant dans les deux dernières décennies du XVI^e siècle, et une littérature ludique et libertine d'inspiration épicurienne des années 1620 (Théophile de Viau, Guillaume Colletet, Saint Amant, Tristan L'Hermitte), affirmant la nécessité de jouir d'une vie qui malgré sa précarité est tout ce que nous avons. Ce qui mérite d'être remarqué pour notre discussion, est le fait que la mort est ici présente comme composante fondamentale de l'univers poétique non seulement chez les poètes chrétiens à tendance pessimiste⁴², mais encore chez les poètes libertins et ludiques.

Lisons à titre d'exemple une poésie de Guillaume Colletet où le poète présente le problème de l'économie de la jouissance en des termes presque identiques à ceux de Molière écrivant *L'Avare*. Dans un recueil de poésies intitulé *Le Trébuchement de l'Ivrogne*, paru en 1627, Colletet loue la sagesse de Ronsard et de Belleau, qui ont voulu traduire les vers de « ce gentil

⁴¹ Jean-Baptiste Chassignet (v. 1570-v. 1635), par exemple, fit publier, en 1594, 444 sonnets sous le titre *Le Mespris de la Vie et la Consolation contre la Mort*.

⁴² Jean de Sponde (1557-1595) écrivit entre autres douze sonnets dits *de la Mort*, où il renouait avec la tradition augustinienne selon laquelle la vie sur la terre ne peut être qu'une vie dans la mort et dans l'attente d'une vie authentique émanant de la communion future avec Dieu (voir à ce sujet l'étude de Morten Nøjgaard, « La poésie métaphysique de Jean de Sponde », dans *Représentations et figurations baroques*, Oslo, Conseil norvégien de la recherche scientifique, 1997, p. 25-46).

LE TEMPS FAIT TOUT A L'AFFAIRE

yvrongne [Anacréon] / Qui, dans les mouvements d'un esprit tout divin, / Honora le vandange et celebra le vin⁴³ ». *Le Trébuchement de l'Ivrogne* est une œuvre d'inspiration bachique écrite pour célébrer les prétendus bienfaits de l'alcool. Ce qui est intéressant pour nous est le fait que les raisons pour lesquelles nous ne devons nous occuper que de vin et de plaisirs sont à chercher, selon le poète, dans un calcul rationnel de l'usage qu'il faut faire des richesses et du temps :

Profanes, loing d'icy ! que pas un homme n'entre
S'il est du rang de ceux qui n'ont soin de leur ventre,
Qui fraudent leur genie, et, d'un cœur inhumain,
Remettent tous les jours à vivre au lendemain !
Mal-heureux, en effect, celui-là qui possède
Des biens et des thresors, et jamais ne s'en ayde !
Tandis qu'on a le temps avecque le moyen,
Il faut avec raison se servir de son bien,
Et, suivant les plaisirs où l'age nous convie,
Gouster autant qu'on peut les douceurs de la vie⁴⁴.

Celui qui « a le temps avecque le moyen » doit administrer ses ressources de manière rationnelle (« il faut avec raison se servir de son bien »), c'est-à-dire, selon le poète, « Gouster autant qu'on peut les douceurs de la vie ». C'est donc sur la base d'un calcul des fins et des moyens que le poète épicurien arrive à la conclusion qu'il faut vivre pour manger, c'est-à-dire pour « *gouster* », au lieu de manger pour vivre. Plaignant la bêtise de ceux « qui n'ont soin de leur ventre » et qui « Remettent tous les jours à vivre au lendemain », Colletet présente un poème que l'on peut lire, à bien des égards, comme un commentaire anticipé de *L'Avare* de Molière. *Le Trébuchement de l'Ivrogne* parut en 1627. Quatre ans après, en 1631, Colletet fit paraître un autre recueil, intitulé cette fois *Divertissements*. Disons deux mots sur le statut du divertissement dans le théâtre de Molière.

⁴³ Guillaume Colletet, *Le Trébuchement de l'Ivrogne*, dans *Variétés historiques et littéraires*, Paris, Jannet, 1855, t. III, p. 131.

⁴⁴ *Ibid.* p. 129.

3. Divertissement

L'un des noms que l'on cite obligatoirement à propos de l'épicurisme français du XVII^e siècle est Saint-Évremond (1614-1703). Soldat et maréchal de camp de profession mais exilé en Hollande et en Angleterre à partir de 1661, ce moraliste et critique littéraire divulgue, dans des lettres et des essais, des considérations personnelles sur des sujets moraux, historiques et littéraires dans lesquels se trahit un souci permanent de jouir avec intelligence et honnêteté d'une vie temporaire et fugitive. « Son maître, s'il en avait un, écrit Th. Deman, serait Épicure. Il n'aime rien tant que le plaisir, quoi qu'il s'arrange pour n'en être jamais l'esclave. Son échelle des plaisirs va de la gourmandise et du commerce des femmes (l'un et l'autre occupent une place importante dans ses écrits comme dans sa vie) aux belles-lettres et à l'usage de son intelligence. Il s'est accommodé à merveille de toutes les fortunes, et l'existence ne l'avait pas tellement désenchanté qu'il ne préférât encore, dans son extrême vieillesse, huit jours de vie à huit siècles de gloire⁴⁵ ».

Le texte qui nous intéresse ici est la soi-disant « Lettre sur le plaisir », où Saint-Évremond parle – avant Pascal puisque la lettre fut probablement écrite dans une première version en 1647⁴⁶ – des « divertissements » justement, c'est-à-dire des « diversions » qui nous détournent des chagrins de la vie et qui nous dispensent de trop y penser. « Pour vivre heureux, écrit Saint-Évremond, il faut faire peu de réflexions sur la Vie, mais sortir souvent comme hors de soy ; et parmi les plaisirs que fournissent les choses étrangères se dérober la connoissance de ses propres maux. Les divertissements ont tiré leur nom de la diversion qu'ils font faire des objets fâcheux et tristes, sur les choses plaisantes et agréables : ce qui montre assez, qu'il est difficile de venir à bout de la dureté de notre condition par aucune force d'esprit, mais que par adresse on peut ingénieusement s'en détourner⁴⁷ ».

Tout comme le fera bientôt Pascal, Saint-Évremond avance donc que le divertissement consiste à se détourner de ce qui fait mal, de ce que l'âme ne

⁴⁵ Th. Deman, « Saint-Évremond », *Dictionnaire des lettres françaises. Le XVII^e siècle*, Paris, Fayard, 1996 [1951], p. 1140.

⁴⁶ Voir le notice à la lettre écrit par René Ternois dans Saint-Évremond, *Œuvres en prose, op. cit.*, t. IV, p. 5-11.

⁴⁷ Saint-Évremond, « Sur les plaisirs à Monsieur le comte d'Olonne », *Œuvres en prose, op. cit.*, t. IV, p. 12-13.

veut pas affronter. Est-ce à dire qu'un épicurien peut envisager le divertissement de la même manière qu'un chrétien rigoureux imbu d'augustinisme antihumaniste ? On a voulu que non.

Dans le chapitre qu'il consacre aux écrits de Saint-Évremond, Jean-Charles Darmon fait remarquer que les deux analyses du divertissement que nous proposent Saint-Évremond et Pascal s'enracinent dans deux traditions bien divergentes. Aux yeux de Pascal, dit Darmon, le divertissement consiste à se détourner d'une sorte d'authenticité de la vie pour y substituer des apparences trompeuses et non authentiques : l'homme se détourne par le divertissement de la voie menant vers la vérité de son être. Une telle opposition entre authenticité et inauthenticité n'existe pas, affirme Darmon, et il semble qu'il faut lui donner raison, dans la tradition épicurienne. Cette fois, le divertissement consiste plutôt à détourner notre attention d'une *image* jugée nuisible à notre bien-être. Ce que l'on fuit dans l'épicurisme, « n'est pas notre "nature" (encore moins notre "essence"), mais un élément *extérieur* qui au contraire perturbe le "vivre selon la nature" : effet de peur, de trouble, fantasme érotique excessivement ravageur, etc⁴⁸. ». Darmon rappelle donc les différences considérables existant entre christianisme et épicurisme : pour le chrétien, la vie authentique commence de l'autre côté de la mort alors qu'il n'y rien de plus authentique et de plus réel pour l'épicurien que les plaisirs et les souffrances terrestres. La question est pourtant de savoir si les similarités entre les deux analyses du divertissement ne sont pas plus importantes que les différences.

Aux yeux de Pascal, rappelons-le, la cause principale de nos malheurs est dans un premier temps à chercher dans notre incapacité de nous enfermer, comme il le dit, dans une chambre et d'y demeurer en repos. Or, cette incapacité de nous délecter dans la détente de l'immobilité s'explique à son tour par ce que Pascal appelle le « malheur naturel de notre condition faible et mortelle⁴⁹ ». C'est-à-dire que si nous nous engageons si volontiers dans les affaires de ce monde, si nous donnons aux enfants dès leur naissance « des charges et des affaires qui les font tracasser dès la pointe du jour⁵⁰ », c'est parce que nous voulons *oublier*. Même un roi « accompagné de toutes les satisfactions qui peuvent le toucher⁵¹ » a besoin de divertissement, parce

⁴⁸ Jean-Charles Darmon, *Philosophie épicurienne et littérature au XVII^e siècle*, *op. cit.*, p. 350.

⁴⁹ Pascal, *Pensées* (fr. 139 selon le classement de Brunschvicg, 136 selon celui de Lafuma), *op. cit.*, p. 87.

⁵⁰ *Ibid.* (B. 143, L. 139), p. 92.

⁵¹ *Ibid.* (B. 139, L. 136), p. 87.

que sinon « il tombera par nécessité dans les vues qui le menacent, des révoltes qui peuvent arriver, et enfin de la mort et des maladies qui sont inévitables⁵² ». « Cet homme si affligé, écrit Pascal également, de la mort de sa femme et de son fils unique, qui a cette grande querelle qui le tourmente, d'où vient qu'à ce moment il n'est pas triste, et qu'on le voit exempt de toutes ces pensées pénibles et inquiétantes ? Il ne faut pas s'en étonner ; on vient de lui servir une balle, et il faut qu'il la rejette à son compagnon ; il est occupé à la prendre à la chute du toit, pour gagner une chasse ; comment voulez-vous qu'il s'occupe de ses affaires ayant cette autre affaire à manier⁵³ ? »

Or, et voilà ce qui est important ici, Saint-Évremond entend lui aussi « divertissement » au sens de toute occupation permettant d'oublier la mort comme fin de la vie. Il écrit au début de la lettre que nous venons de lire que « la solitude nous imprime je ne say quoy de funeste⁵⁴ », et il va à plusieurs reprises parler explicitement de la mort dans ce texte sur les plaisirs : « La gloire, les fortunes, les amours, les voluptés bien entendues et bien ménagées, sont de grans secours contre les rigueurs de la Nature, contres les misères attachées à notre Vie. Aussi la sagesse nous a été donnée principalement pour ménager nos plaisirs ; toute considérable qu'elle est, on la trouve d'un foible usage parmi les douleurs, et dans les approches de la mort⁵⁵ ». Saint-Évremond se sent même obligé de commenter ce fait qu'il est question presque autant de la mort que des plaisirs dans son texte : « Si je fais un long discours sur la Mort, après avoir dit que la méditation en étoit fâcheuse, c'est qu'il est comme impossible de ne faire pas quelque réflexion sur une chose si naturelle : il y auroit même de la mollesse à n'oser jamais y penser. Mais quoy qu'on dise, je ne puis en approuver l'étude particulière ; c'est une occupation trop étrangère à l'usage de la vie⁵⁶ ».

Même s'il est vrai que le divertissement ne devient jamais rien de plus pour un épicurien matérialiste qu'une technique pour détourner l'attention d'une représentation produisant de la souffrance, il n'en reste pas moins que c'est essentiellement, aux yeux de Saint-Évremond, de la pensée de la mort qu'il s'agit de se détourner. Aussi Jean-Charles Darmon doit-il reconnaître que la théorie du divertissement telle que la formule Saint-Évremond

⁵² *Id.*

⁵³ *Ibid.* (B. 140, L. 522), p. 90.

⁵⁴ Saint-Évremond, « Sur les plaisirs à Monsieur le comte d'Olonne », *op. cit.*, p. 12.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 13.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 15-16.

devient *de facto* quelque chose de plus qu'une recette pratique de détournement de la pensée d'une image nuisible : « A travers Montaigne⁵⁷, la filiation épicurienne du divertissement semble réelle, mais on remarquera que ce qui était chez Épicure une technique de bonheur très locale, voire marginale, pour le Sage (technique de détournement de l'attention) devient, ici, le *centre* d'une morale, la *diversio* envahissant l'espace entier de la réflexion sur le plaisir : le plaisir est d'abord diversion ; enlevons à l'homme cette diversion : son plaisir inmanquablement vire à la tristesse, à la mélancolie, à l'ennui, et à la pensée de la mort⁵⁸ ».

Ainsi nous dirons que ces contemporains de Molière que furent Pascal et Saint-Évremond partagent, en deçà (plutôt qu'au-delà) de nombreuses différences qui les séparent, une même vision fondamentale de l'homme comme vivant dans l'attente d'une mort *qu'il fait tout pour oublier*. La différence entre les deux se situe sous cet aspect au niveau du jugement éthique. Pour Pascal, le divertissement est répréhensible parce qu'il nous détourne d'une vérité de la vie sur laquelle il est dans notre strict intérêt de *focaliser* : le divertissement nous fait oublier notre mort et nous éloigne du soin de notre salut spirituel. Pour Saint-Évremond – qui dit connaître « des gens qui troublent la joie de leur plus beaux jours par la méditation d'une mort concertée ; et comme s'ils n'étoient pas nés pour vivre au Monde, ils ne songent qu'à la manière d'en sortir⁵⁹ » –, le divertissement rend possible une présence authentique dans le monde qui en elle-même n'a rien de blâmable. Il faut oublier, dit-il, « la dureté de notre condition » et fuir « la pensée ordinaire de notre condition » afin de « vivre au Monde » justement et pour y « vivre heureux⁶⁰ ». Le divertissement est pour Saint-Évremond une tactique *légitime* d'oubli de la mort : l'homme rationnel a raison de se détourner de la mort pour focaliser sur la vie.

Pour revenir maintenant au théâtre de Molière, nous devons faire remarquer que les comédies-ballets, dont nous venons de dire qu'elles mettent en scène la célébration d'une éthique épicurienne de la joie et du plaisir comme valeurs suprêmes de la vie, furent pratiquement toutes des œuvres

⁵⁷ Qui le premier a parlé de divertissement dans le cadre d'une philosophie morale (voir *Essais* III, 4 : « De la diversion »).

⁵⁸ Jean-Charles Darmon, *Philosophie épicurienne et littérature au XVII^e siècle*, op. cit., p. 349.

⁵⁹ Saint-Évremond, « Sur les plaisirs à Monsieur le comte d'Olonne », op. cit., p. 15.

⁶⁰ Voir *ibid.*, p. 12-13.

de commande, écrites à l'occasion de festivités royales⁶¹ explicitement intitulées « *plaisirs* » et « *divertissements* ». En 1661, Molière crée *Les Fâcheux* pour la fête donnée au Roi par Foucquet à Vaux-le-Vicomte. En janvier 1664, il donne *Le Mariage forcé*, « ballet du Roi » où sa majesté danse personnellement. Au mois de mai la même année, l'auteur est convoqué à titre de l'un des principaux créateurs artistiques des soi-disant « Plaisirs de l'île enchantée », la première des trois gigantesques fêtes royales organisées sous le règne de Louis XIV. À côté de la célèbre représentation de la première version de *Tartuffe*, Molière y joue entre autres *La Princesse d'Élide*. Ensuite, du 2 décembre 1666 jusqu'au 19 février 1667, le Roi donna de grandes fêtes à Saint-Germain-en-Laye à l'occasion desquelles Molière joua *Mélicerte*, *Pastorale comique* et *Le Sicilien ou l'Amour peintre*. En juillet 1668, le tour est venu au « Grand divertissement royal de Versailles », arrangé à l'occasion de la paix d'Aix-la-Chapelle : Molière y joue *George Dandin*. Ensuite *Monsieur de Pourceaugnac* est « fait à Chambord pour le divertissement du Roi » (page de titre) en octobre 1669. *Les Amants magnifiques* sont donnés devant la cour en février 1670 ; *Le Bourgeois gentilhomme* en octobre la même année ; *Psyché* est créé en janvier 1671 devant la cour dans la salle des machines du Palais des Tuileries ; *La Comtesse d'Escarbagnas*, finalement, est la dernière œuvre de commande que Molière donne devant la cour (février 1672), même si le premier prologue du *Malade imaginaire*, célébrant la victoire de Louis XIV en Hollande, laisse soupçonner une intention originale de produire la pièce devant la cour. « Si l'on fait le bilan, écrivait René Bray dans son *Molière, homme de théâtre*, des séjours de la troupe à la Cour, on arrive à peu près à une année entière. Une année au service direct du Roi⁶² ! »

Notre objectif n'est pas d'écrire encore une fois l'histoire de la carrière de Molière ou de retracer l'histoire des relations entre Molière et Louis XIV. Nous voulons seulement rappeler que le service royal occupe une

⁶¹ Consistant non seulement dans des représentations théâtrales et musicales, mais encore, entre autres, dans des consommations fastueuses de nourriture. Benoît Bolduc a fait remarquer que les buffets luxueux étalés devant le Roi et ses courtisans les plus proches étaient, après que ceux-ci les avaient à peine touchés, abandonnés au pillage par la foule de suivants moins importants. Comparant la consommation violente des buffets à la « consommation pyrotechnique » qui terminait à l'ordinaire les séquences festives, Bolduc, se référant à Louis Marin, affirme que « le spectacle de la destruction par le feu est le signe visible d'une régénération dont l'accomplissement relève d'un mystère » et que le pillage s'inscrit dans un rituel mettant en scène un cycle de destruction et de régénération (voir Benoît Bolduc, « Collation, destruction et régénération dans les fêtes de Versailles », *Nourritures* (Biblio 17, vol. 186), Tübingen, Narr Francke Attempto Verlag, 2010, p. 40).

⁶² René Bray, *Molière, homme de théâtre*, Paris, Mercure de France, 1954, p. 171.

LE TEMPS FAIT TOUT A L'AFFAIRE

place importante dans la carrière de Molière et faire remarquer que ce service est explicitement dénommé par l'auteur comme consistant à fournir des distractions, c'est-à-dire des « divertissements », à un roi ayant besoin d'oublier parfois les soucis qui l'occupent. Molière semble d'accord avec Saint-Évremond pour dire que le divertissement, loin d'être condamnable, est salutaire et même nécessaire. Chez Saint-Évremond, il s'agit d'oublier la mort ; chez Molière, ce n'est pas tout à fait le cas, du moins quand il s'agit de donner des divertissements aux dirigeants de l'état, car les monarques, chargés de veiller sans répit sur le bien-être de la nation, ont surtout besoin, dit Molière, de distractions pour se ressourcer. Voilà pourquoi Molière peut affirmer que travailler pour le divertissement du souverain, c'est se rendre utile à l'état, comme dans la préface aux *Fâcheux* par exemple :

Ceux qui sont nés en un rang plus élevé, peuvent se proposer l'honneur de servir VOTRE MAJESTE dans les grands emplois ; mais, pour moi, toute la gloire où je puis aspirer, c'est de la réjouir. Je borne là l'ambition de mes souhaits ; et je crois qu'en quelque façon ce n'est pas être inutile à la France, que de contribuer quelque chose au divertissement de son Roi. (*Les Fâcheux*, préface)

La fonction du comédien, la fonction du « bouffon » si l'on veut, consiste non seulement à dire la sagesse, mais encore à aider les responsables des affaires publiques à oublier pour quelques instants leurs préoccupations. Lisons également le début du *Malade imaginaire*, où Molière explique pourquoi il a introduit un prologue de glorification en l'honneur du roi dans sa pièce :

Après les glorieuses fatigues et les Exploits victorieux de notre Auguste Monarque ; il est bien juste que tous ceux qui se mêlent d'écrire, travaillent ou à ses louanges, ou à son divertissement. C'est ce qu'ici l'on a voulu faire, et ce Prologue est un essai des Louanges de ce grand Prince, qui donne Entrée à la Comédie du *Malade Imaginaire*, dont le projet a été fait pour le délasser de ses nobles travaux.

Molière veut complimenter son roi pour ses victoires, mais il veut aussi le divertir, c'est-à-dire le distraire de ses nobles occupations et donc en même temps le ré- et recréer.

Le terme *divertissement* a 26 occurrences dans les textes proprement dits de notre auteur, mais si l'on inclut les paratextes dans le corpus, il y en a 42, car le terme apparaît souvent dans les sous-titres et les descriptions desti-

nées à caractériser les pièces produites. Le terme est parfois employé pour dénommer le cadre festif dans lequel l'œuvre en question a été jouée : « LE ROI, qui ne veut que des choses extraordinaires dans tout ce qu'il entreprend, s'est proposé de donner à sa Cour un Divertissement qui fût composé de tous ceux que le Théâtre peut fournir ». (*Les Amants magnifiques*, avant-propos) Parfois, il se réfère plutôt à la pièce elle-même, et l'on peut alors le trouver sur la page de titre en tant que définition de l'objectif de la création. Comme nous l'avons déjà vu, *Monsieur de Pourceaugnac*, par exemple, est défini comme « comédie faite à Chambord pour le divertissement du Roi ». Le terme est aussi employé à propos des scènes de chant et de danse qui interviennent dans les entractes des comédies-ballets, comme à la fin du deuxième acte du *Malade imaginaire* par exemple où le frère du protagoniste invite ce dernier à se reposer des chagrins qui le torturent en prêtant son attention à un divertissement musical qu'on va lui donner : « Oh ça, nous parlerons d'affaires tantôt. Je vous amène ici un divertissement que j'ai rencontré, qui dissipera votre chagrin, et vous rendra l'âme mieux disposée aux choses que nous avons à dire ». (II, 9)

On dira peut-être que lorsque Saint-Évremond et Pascal parlent de divertissement, ils ne pensent pas en particulier aux réjouissances des fêtes et des arts, mais à tout ce qui permet d'oublier certaines conditions déplorable de la vie. Certes, quand nous rencontrons le terme dans un contexte de festivités théâtrales, il faut parfois l'entendre au sens simple d'« amusement⁶³ », mais cela n'empêche pas que c'est toujours une même volonté fondamentale qui explique et justifie l'existence ou la pratique des divertissements : faire oublier pour un temps les soucis de l'existence. On le voit dans le passage que nous avons cité du *Malade imaginaire*, mais également par exemple dans la préface au *Tartuffe*, où Molière parle du statut moral du théâtre comique en général :

Mais, supposé, comme il est vrai, que les exercices de la Piété souffrent des intervalles, et que les Hommes aient besoin de divertissement, je soutiens qu'on ne leur en peut trouver un qui soit plus innocent que la Comédie. (*Tartuffe*, préface)

Le divertissement est ici posé comme alternative aux exercices de la piété, c'est-à-dire comme alternative au souci de notre survie spirituelle. Le divertissement permet, selon Molière, de se reposer quelques moments de la

⁶³ Sens attesté, selon *Le Robert historique*, en 1633.

conscience de la finitude et d'oublier la pré-occupation qui nous pèse et chagrine.

Il est ainsi temps de rappeler que, malgré tout ce que nous avons dit précédemment sur la présence de la mort dans le théâtre de Molière, la comédie est avant tout un genre destiné à produire de la joie : la comédie est en principe un genre où l'on rit de la vie au lieu d'en pleurer. Il demeure toutefois que c'est dans une relation dialectique entre conscience de mort et volonté de jouissance que le divertissement trouve sa raison d'être : c'est pour ne pas devoir penser *constamment* aux soucis imposés par la finitude de la vie qu'il est légitime d'aller au théâtre pour rire de la vie. C'est-à-dire qu'il n'est pas nécessaire de penser qu'une œuvre comique comme celle de Molière livre une vision uniquement optimiste et positive de la vie. Peut-être nous apprend-elle en réalité que c'est parce que la vie est largement faite de soucis et de chagrins qu'il faut parfois prêter attention à ce qu'elle comporte de réjouissant et d'agréable : s'il faut se permettre d'aller parfois au théâtre et voir des comédies, dit Molière, c'est parce que la vie en tant que telle n'est pas comique du tout.

4. « La grande affaire est le plaisir »

On aura noté que la pièce qui a fourni le point de départ de notre discussion, *L'Avare*, fut écrite à l'époque même où Molière était le plus engagé dans la production des divertissements royaux. Le 15 juillet 1668, Molière donne, dans le cadre du *Grand divertissement royal de Versailles*, la comédie-ballet *George Dandin*. La pièce est ensuite jouée à Paris à partir du 9 novembre. Le 6 octobre 1669, il joue pour la première fois *Monsieur de Pourceaugnac* – autre comédie-ballet donc – devant la cour à Chambord. Entre ces deux dates, *L'Avare* est créé le 9 septembre pour être ensuite imprimé en février l'année suivante. Comment ne pas faire remarquer à ce propos que *George Dandin* et *Monsieur de Pourceaugnac* – pièces dans lesquelles on trouve d'ailleurs beaucoup d'*affaires* : du point de vue de la fréquence proportionnelle, *Monsieur de Pourceaugnac* arrive ici en 5^e position (1,52/1000) et *George Dandin* en 7^e (1,45) – présentent deux exemples remarquablement illustratifs d'une morale hédoniste et épicurienne de la jouissance telle qu'on peut la dégager *en négatif* de l'action de *L'Avare* ?

Nous avons déjà noté que la jeune épouse de George Dandin, Angélique, refuse de s'enterrer « toute vive dans un mari », qu'elle ne veut point

« mourir si jeune » et être « morte à tous les divertissements ». (II, 2) En effet, à la différence de la grande majorité des jeunes femmes que nous rencontrons dans l'œuvre de notre auteur, Angélique a consenti à épouser un homme qu'elle n'aime pas pour la seule raison que ses parents le lui ont choisi. Le problème de Dandin est que sa jeune femme n'a pas pour autant l'intention d'accepter les obligations conventionnelles du mariage. Lorsque Dandin lui fait remarquer qu'elle manquera à la foi qu'elle a donnée si elle se permet de se faire courtiser par de jeunes galants, la jeune fille répond que cette foi a été donnée par ses parents et qu'elle n'entend pas renoncer à certaines douceurs de la jeunesse :

Je prétends n'être point obligée à me soumettre en esclave à vos volontés, et je veux jouir, s'il vous plaît, de quelque nombre de beaux jours que m'offre la jeunesse ; prendre les douces libertés, que l'âge me permet, voir un peu le beau monde, et goûter le plaisir de m'ouïr dire des douceurs. (II, 2)

Nous avons déjà cité une partie de ce passage qui met si bien en évidence que c'est la conscience de la rareté du temps (« quelque nombre de beaux jours ») en tant que moyen d'action qui incite la jeune fille à jouir de l'amour et de la vie. Voulant profiter d'une jeunesse bientôt perdue, Angélique refuse la fidélité à un mari qu'elle n'a pas elle-même choisi. Profitons du printemps ! Profitons de la jeunesse ! Jouissons de l'amour ! chante-t-on dans les intermèdes des comédies-ballets. Ici c'est dans l'action même de la pièce que la jouissance par les jeunes de l'amour est posée comme un impératif catégorique.

George Dandin fournit ainsi un contre-exemple unique dans le théâtre de Molière au principe général qui veut que les jeunes filles amoureuses n'épousent pas les barbons à qui leurs parents veulent les donner. La pièce a même pour *point de départ* la réussite, unique et inattendue, du projet des vieillards amoureux consistant à réduire un autre au statut d'objet ou de moyen de la propre volonté. Ce que l'action de la pièce met en scène, c'est toutefois la faillite totale de ce projet puisqu'elle va révéler que le mariage ne suffit pas pour renfermer le désir de liberté qui habite les jeunes de Molière. Même au-delà du mariage malheureux, même au-delà d'une apparente soumission à l'autorité des parents, c'est toujours le désir de jouissance, le désir de plaisir, le désir de vie qui oriente le fonctionnement des jeunes énamourés.

LE TEMPS FAIT TOUT A L'AFFAIRE

Mais ce n'est pas au moyen de la seule indépendance d'Angélique que *George Dandin* exprime une éthique impérative de la jouissance. Rappelons qu'en opposition absolue avec ce que nous avons dégagé auparavant comme morale générale du théâtre de Molière, le protagoniste de la pièce fait savoir dans sa dernière réplique son intention d'aller se suicider :

Ah ! je le quitte maintenant, et je n'y vois plus de remède, lorsqu'on a comme moi épousé une méchante femme, le meilleur parti qu'on puisse prendre, c'est de s'aller jeter dans l'eau la tête la première. (III, 8)

Voilà en quels termes la comédie que Molière fit imprimer vers la fin de 1668 se termine⁶⁴. Or, comme nous l'avons dit, la pièce fut originairement donnée comme comédie-ballet lors des festivités royales de l'été la même année. *Le Grand divertissement royal de Versailles* fut le nom des festivités en tant que telles, mais également d'une pastorale qui entoura *George Dandin* et qui permit de faire de cette pièce une comédie-ballet justement. « *Le Grand divertissement royal*, écrit George Couton, [...] était une pastorale avec chants et danse ; la musique était de Lulli ; les paroles de Molière. Dans cette pastorale même se trouve embrassée la comédie de *George Dandin*, les trois actes étant précédés, séparés, suivis par les chants et danses de la pastorale⁶⁵ ».

Aussi l'histoire du paysan malheureux ne se termina-t-elle pas, pour les premiers spectateurs de la pièce, par l'annonce de son suicide, mais par des exhortations hédonistes faites par des « bergers amoureux » à jouir de l'amour et du vin. Dans les didascalies du *Grand divertissement*, il est écrit que juste après la fin de la comédie :

Un de ses amis lui conseille de noyer dans le vin toutes ses inquiétudes, et part avec lui pour rejoindre sa troupe, voyant venir toute la foule des Bergers amoureux, qui à la manière des anciens Bergers, commencent à célébrer par des chants et des danses le pouvoir de l'Amour. (« Le Troisième Acte de la Comédie »)

Le dernier intermède ne fait donc pas voir un George Dandin désespéré se jetant à l'eau, mais tout au contraire des bergers, rejoints par Dandin, qui chantent sans cesse que la jouissance est tout. Les bergers se divisent en

⁶⁴ Termes contribuant assurément à la caractérisation de la pièce proposée par Bernadette Rey-Flaud comme une « farce tragique » mettant en scène « un monde clos et sans espoir » (Bernadette Rey-Flaud, *Molière et la farce*, Genève, Droz, 1996, p. 174).

⁶⁵ George Couton dans Molière, *Œuvres complètes* (1971), *op. cit.*, t. II, p. 446.

PLAISIRS ET DIVERTISSEMENTS

deux groupes dont l'un représente « le parti de l'amour » et l'autre « le parti de Bacchus » et qui chantent les plaisirs respectifs de l'amour et du vin :

LE PARTI DE L'AMOUR

Ab ! quel plaisir d'aimer.

LE PARTI DE BACCHUS

Ab ! quel plaisir de boire.

LE PARTI DE L'AMOUR

À qui vit sans amour, la vie est sans appas.

LE PARTI DE BACCHUS

C'est mourir que de vivre, et de ne boire pas. (« Le Troisième Acte de la Comédie »)

Après que les deux partis se sont finalement réunis dans un seul chœur unanime pour déclarer que leurs « deux Dités [...] sont fort bien ensemble », le livret nous fait savoir :

Tous les danseurs se mêlent ensemble à l'exemple des autres, et avec cette pleine réjouissance de tous les Bergers et Bergères finira le divertissement de la Comédie d'où l'on passera aux autres merveilles, dont vous aurez la Relation. (« Le Troisième Acte de la Comédie »)

C'est dans l'espace de temps qui va entre la mise en scène à Versailles (15 juillet) et celle du Palais-Royal (9 novembre) que Molière crée *L'Avare* (9 septembre). « *C'est mourir que de vivre, et de ne boire pas* », chante le parti de Bacchus dans les scènes qui suivirent originellement *George Dandin* ; « manger pour vivre », c'est vivre comme si l'on était mort, dit Molière implicitement dans *L'Avare*. Déclarant son refus de « s'enterrer toute vive dans un mari » qu'elle n'aime pas, Angélique demande le droit, dans *George Dandin*, de vivre en fonction d'un désir impatient de jouir elle-même de la vie. Choissant d'enterrer son argent au lieu d'en jouir et d'en faire jouir ses enfants, Harpagon s'enferme dans une vie de mort et de stérilité.

Dans *George Dandin* aussi bien que dans *L'Avare*, c'est donc la jouissance qui est la vie, c'est la jouissance qu'il faut réaliser, c'est la jouissance qu'il faut poser comme objectif conscient et légitime de toutes nos actions. Il n'est guère étonnant dès lors que l'une des pièces les plus focalisées sur le processus même de mise à l'écart de l'objet empêchant la réalisation du bonheur des jeunes amoureux, *Monsieur de Pourceaugnac*, finit par une chan-

LE TEMPS FAIT TOUT A L'AFFAIRE

son où il est explicitement annoncé que « *la grande affaire est le plaisir* ». C'est même le vers final de la pièce dans son ensemble qui fait savoir que nous devons nous engager « à faire », à réaliser, à faire advenir, le plaisir. C'est-à-dire que l'objectif principal de l'action humaine est (ou doit être) le plaisir sensuel de l'amour (car il ne s'agit pas de n'importe quel plaisir). Citons l'intermède final de *Monsieur de Pourceaugnac* dans son intégralité :

UNE EGYPTIENNE

*Sortez, sortez de ces lieux,
Soucis, chagrins et tristesse ;
Venez, venez, ris et jeux,
Plaisirs, amour, et tendresse.
Ne songeons qu'à nous réjouir :
La grande affaire est le plaisir.*

CHEUR DE MUSICIENS

*Ne songeons qu'à nous réjouir :
La grande affaire est le plaisir.*

L'EGYPTIENNE

*À me suivre tous ici,
Votre ardeur est non commune,
Et vous êtes en souci
De votre bonne fortune :
Soyez toujours amoureux,
C'est le moyen d'être heureux.*

UN EGYPTIEN

*Aimons jusques au trépas,
La raison nous y convie :
Hélas ! si l'on n'aimait pas,
Que serait-ce de la vie ?
Ah ! perdons plutôt le jour,
Que de perdre notre amour.*

Tous deux en Dialogue.

L'EGYPTIEN

Les Biens,

L'EGYPTIENNE

La Gloire,

PLAISIRS ET DIVERTISSEMENTS

L'EGYPTIEN

Les Grandeurs,

L'EGYPTIENNE

Les sceptres qui font tant d'envie.

L'EGYPTIEN

Tout n'est rien, si l'amour n'y mêle ses ardeurs.

L'EGYPTIENNE

Il n'est point, sans l'amour, de plaisir dans la vie.

TOUS DEUX, ENSEMBLE

*Soyons toujours amoureux :
C'est le moyen d'être heureux.*

Le petit CHŒUR chante après ces deux derniers Vers :

*Sus, sus, chantons tous ensemble,
Dansons, sautons, jouons-nous.*

UN MUSICIEN SEUL

*Lors que pour rire on s'assemble,
Les plus sages, ce me semble,
Sont ceux qui sont les plus fous.*

TOUS ENSEMBLE

*Ne songeons qu'à nous réjouir :
La grande affaire est le plaisir. (III, 8)*

« *La grande affaire est le plaisir* », telle est la conclusion de la première pièce créée par Molière après *L'Avaré*⁶⁶. À vrai dire, on repère dans cette chanson toute une série de thèmes déjà abordés dans notre étude : le sujet de l'action vit toujours dans une *pré*-occupation d'un avenir contingent : (« *Vous êtes en souci / De votre bonne fortune* »), l'amour est un *moyen* du bonheur (« *Soyez toujours amoureux : / C'est le moyen d'être heureux* »), la vie en tant que « jour » ne vaut rien à moins que l'on n'ait la possibilité de vivre selon son propre désir (« *Ab ! perdons plutôt le jour / Que de perdre notre amour* »), il est légitime, et né-

⁶⁶ Nous avons déjà vu que Molière écrit, dans *Pastorale comique*, sous forme impérative : « *Du plaisir faisons notre affaire* » (III^e entrée, 2nd air).

cessaire, d'agir pour réaliser le plaisir : « *La grande affaire est le plaisir* ». Dire que la grande affaire est le plaisir, c'est à la fois une constatation de fait (personne n'y échappe même si cette tendance naturelle de l'humanité peut être niée ou pervertie) et une exhortation délibérative : faisons du plaisir la grande affaire de la vie. C'est-à-dire que la sagesse consiste ici à connaître la vraie nature de l'homme : « *Il n'est point, sans l'amour, de plaisir dans la vie* », mais aussi à ajuster nos volontés à cette réalité : « *Soyons toujours amoureux, / C'est le moyen d'être heureux* ».

Nous n'avons pas posé le problème d'une éventuelle *immoralité* de ce principe du plaisir apparaissant comme si important chez Molière. C'est que la question de la faute et de la culpabilité n'est pas réductible, chez l'auteur, à celle de savoir s'il faut faire du plaisir le principe conducteur de la vie ou non. Dire que la grande affaire est le plaisir n'est donc pas dire que Dom Juan aurait raison de ne vivre que pour le plaisir sensuel (ce qui d'ailleurs n'est guère le cas) ou que les protagonistes vicieux auraient raison de réduire autrui au statut de moyen de leur propre jouissance. C'est justement pour ne pas avoir à reconnaître l'action des protagonistes les plus égocentriques comme légitime que Joseph Pineau, dans la conclusion très suggestive de son livre sur le dynamique de la liberté chez Molière, récuise, en se distanciant entre autres par rapport à Paul Bénichou, l'idée d'une philosophie du plaisir chez Molière : « Mais comment enfermer la morale de Molière dans l'exaltation du "principe du plaisir" quand l'attrait sexuel fondé sur la voracité du seul plaisir n'a pour représentants que des Chrysale, des Arnolphe, des Argan et des Thomas Diafoirus ? Ce que Molière refuse, contre les phobies religieuses et morales de son temps, c'est le rejet sans nuances du plaisir ; plus précisément, ce qu'il déclare légitime et désirable, c'est la participation des joies du corps à un amour sexué dont l'essentiel est la tendresse et le don mutuel⁶⁷ ». Or, parler d'un principe de plaisir chez Molière n'est pas dire que le plaisir soit la loi unique de son univers ou que ses personnages de bon sens n'aient pas compris que le véritable plaisir émerge dans la *rencontre* avec l'autre et non pas dans sa sujétion. C'est à l'ordinaire un plaisir « innocent » apparaissant dans le « don mutuel » (Pineau) justement entre individus libres que Molière exalte dans son théâtre et que beaucoup de ses personnages s'emploient à réaliser⁶⁸.

⁶⁷ Joseph Pineau, *Le Théâtre de Molière, une dynamique de la liberté*, op. cit., p. 188.

⁶⁸ Le plaisir de l'amour chanté dans les intermèdes n'est donc pas celui d'un individu isolé, mais de « deux cœurs unis » : « *En aimant tout nous plaît dans la vie, / Deux cœurs unis de leur sort*

Le rapprochement explicite à la fin de *Pourceaugnac* des deux termes *affaire* et *plaisir* (174 occurrences au total) confirme la pertinence de nos raisonnements précédents sur la fréquence du terme *affaire* chez Molière comme indication de la place importante occupée dans son théâtre par la problématique générale de l'action motivée. Dire que la grande affaire est le plaisir, c'est dire que l'action doit viser le plaisir, c'est dire que l'économie de l'action doit être organisée en vue de la réalisation du plaisir. Au XVII^e siècle, c'est aussi dire que les épicuriens ont raison d'affirmer que c'est une tendance *naturelle* de l'homme que de vouloir maximiser le plaisir et minimiser la souffrance. Ce que nous avons pu découvrir chemin faisant est en plus qu'il y a un penchant chez Molière à identifier la vie elle-même au plaisir et à la jouissance : vivre sans aimer, vivre sans jouir, ce n'est pas vivre, c'est subsister comme mort. Celui qui choisit de ne pas aimer, de ne pas vivre pour manger, de ne pas vivre pour jouir de la consommation, il choisit implicitement de ne pas *savourer* la vie, de ne pas *goûter* la vie, c'est-à-dire de ne pas sentir la vie, de ne pas l'éprouver. D'un point de vue épicurien, une personne comme Harpagon vit dans l'absence de sensations plutôt que dans leur abondance, et c'est peut-être aussi parce que la vie humaine est dans la sensation, dans la jouissance, qu'il faut faire du plaisir, c'est-à-dire de la sensation positive, la grande affaire de la vie, et vivre pour manger.

sont contents, / Cette ardeur, de plaisir suivie, / De tous nos jours fait d'éternels printemps ». *Les Amants magnifiques*, troisième intermède. Constatons en plus que Stephen Fleck, spécialiste des dernières comédies-ballets de Molière, ne voit pas de problème à parler d'un principe de plaisir chez l'auteur. Se référant surtout au *Bourgeois gentilhomme* et au *Malade imaginaire*, Stephen Fleck affirme qu'il y a une substitution chez le « late Molière » d'un principe de réalité (principe discernable dans l'emploi par Molière d'une satire à finalité correctrice) par un principe de plaisir justement, et par là une substitution de la raison par la joie. Suivant Fleck, c'est la musique, la fantaisie, la joie et la déraison qui l'emportent à la fin de ses deux comédies-ballets, et « playing along with Jourdain, we find the pleasure principle suffusing the reality principle and gradually, as for Jourdain, becoming our measure for acceptability of what happens onstage » (Stephen Fleck, « From *Personnages* to *Personæ*. On the Evolution of Molière's Late Dramaturgy », *Le Nouveau Moliériste*, vol. VII, 2007, p. 73-74). Signalons également ici les considérations perspicaces sur l'importance du plaisir et de sa victoire dans la comédie faites par Harold C. Knutsson dans son *Molière. An Archetypal Approach* (Toronto et Buffalo, Toronto University Press, 1976).

VI. La vie comme valeur suprême

L'un des messages livrés par la littérature de Molière, mais aussi par la vie dramatique de l'auteur lui-même est qu'il faut sans doute reconnaître que la vie finit par la mort et choisir ses désirs et actions en fonction de cette reconnaissance, mais qu'il est néanmoins nécessaire de fixer son attention *sur la vie et l'action*, comme si la mort, malgré la place qu'elle y occupe, était un élément de l'existence qui en dernier ressort ne compte pas. Peut-être la perspective économique adoptée par maints auteurs français du XVII^e siècle pour parler de la volonté et de l'action nous apprend-elle que le choix que nous faisons d'une stratégie de vie comme réponse à la finitude est toujours le corrélat d'une attribution de valeur à la vie respectivement à la mort. Il est possible, en effet, de tenir la vie pour un « rien » : rien qui mérite notre attention, rien qui mérite d'être valorisé, rien qui mérite d'être mis à profit ou même vécu ; mais il est également possible d'envisager la vie comme un « tout », c'est-à-dire comme un « tout ce que nous avons », comme un « tout ce qu'il y a », ou comme un « tout ce qui mérite notre attention ».

Il existe, on le voit, une antinomie totale à ce titre entre les deux visions épicurienne et chrétienne de la vie et de la mort (du moins tant que l'on se réfère à un christianisme ascétique du XVII^e siècle) : pour l'homme épicurien, la vie est tout et la mort n'est rien ; pour l'homme chrétien, c'est la vie qui n'est rien alors que la mort, en tant que lieu d'une *autre vie*, est tout. Selon Pascal, il est dans notre strict intérêt de parier sur la réalité d'une existence après la mort pour la raison que la vie dans le monde n'est qu'un éclair éphémère entre deux infinis de néant. Or, ce que nos raisonnements précédents sur le statut respectif de la vie et de la mort dans la fiction de Molière permettent de préciser à ce propos, c'est qu'il est possible de se servir des mêmes arguments que Pascal (ce qui à tout prendre n'est pas étonnant puisque ce dernier se serait consciemment servi des arguments des philosophes libertins pour les convaincre sur leur propre terrain) pour arriver à une conclusion diamétralement opposée à celle de l'apologiste. En effet, pourquoi la vie serait-elle un rien à rejeter plutôt qu'un tout à exploiter du moment que la finitude est reconnue comme notre seule certitude ?

1. « Rien ne vaut la vie »

Dans une des rares études écrites sur le sujet de la mort chez Molière – et où il ne s'agit pas en premier lieu du *Malade imaginaire* –, Jean Emelina analyse une série de motifs qui tous produisent, de manières différentes, une *présence* de la mort dans les textes de notre auteur. Renvoyant à un nombre considérable de pièces, Emelina nous fait rencontrer les personnages qu'il appelle les « tueurs publics » (c'est-à-dire les gens de guerre et d'épée) et les « tueurs domestiques » (parents, hommes de loi, médecins), il parle du rapport entre l'amour et la mort, et il s'attarde longuement sur ce qu'il appelle le « jeu de la mort » (« jeu » au sens de jeu de théâtre), c'est-à-dire sur l'apparition de spectres et de faux revenants. Emelina n'aborde pas vraiment les problèmes que nous discutons dans cette étude, mais la conclusion qu'il propose se rapporte néanmoins parfaitement à notre sujet : « Si l'on voulait à tout prix tirer une "morale" de cette fête sur le funèbre parachève par tant de résurrections [de faux morts], celle-ci pourrait se résumer dans une formule aujourd'hui banale, mais passablement inquiétante alors : rien ne vaut la vie¹ ». Malgré la prétendue banalité assignable à une telle conclusion, celle-ci mérite bien, à notre sens, d'être examinée dans ses éléments constitutifs, surtout que la corrélation entre le matériel analysé par Emelina et la conclusion, intéressante, qu'il en propose n'est pas facile à voir².

Nous avons dit que l'on peut comprendre les valeurs comme des moyens permettant ou promettant le remplissement de la volonté. Dire que rien ne vaut la vie, comme Molière le fait, selon Jean Emelina – et nous lui donnons parfaitement raison –, c'est sous ce rapport dire que la vie a une fonction fondamentale à remplir en tant que moyen indispensable à toute forme de jouissance. Car si *rien* ne vaut la vie, c'est bien parce que le don de la vie, ou le « don du jour » comme on dit chez Molière, n'est pas un don comme les autres : la vie, ou la détention de la vie, est la condition même de

¹ Jean Emelina, « Molière: les jeux de la mort et de la vie », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 4-1988, p. 676.

² Selon Emelina, la présence de la mort dans les pièces de Molière traduit essentiellement une mise à mort symbolique opérée par les forces de l'amour de tout ce qui fait obstacle à leur victoire.

tout donné, la condition *sine qua non* de toute forme de possession, d'économie et de jouissance³.

La question que l'œuvre de Molière nous invite à poser ici est ainsi celle de savoir pour quelle raison un individu soucieux de maximiser le rendement de ce don unique et irremplaçable que représente la vie devrait prêter quelque attention au fait qu'il doit un jour lui-même mourir. Pourquoi investir un seul des moments précieux de nos vies à nous préoccuper au sujet d'un état d'être qui par définition ne peut pas être, du moins à en croire les épicuriens, là où nous serons nous-mêmes ? C'est un fait que l'on découvre dans certains textes de Molière la présence d'une ignorance volontaire de la mort, consistant non pas à vouloir se persuader que la mort n'existe pas, mais à défier la mort par le fait de focaliser jusqu'à la fin sur la vie.

Dans la chanson qui termine *Monsieur de Pourceaugnac*, les bergers chantaient à l'unisson que la grande affaire est le plaisir, mais ils chantaient aussi – ce que nous n'avons pas commenté – qu'il est rationnel de poursuivre cette quête du plaisir jusqu'à la fin de la vie : « *Aimons jusques au trépas, / La raison nous y convie* ». Ce principe du plaisir jusqu'à la fin est exemplifié dans *L'École des maris* où Molière nous présente un barbon amoureux dont l'amour pour la jeune première est décrit – cas unique chez l'auteur – comme légitime et convenable. À la différence d'Arnolphe et d'Harpagon, le mûr Ariste a en effet le bonheur d'être aimé autant qu'amoureux : il fait lui-même l'objet de la tendresse de la fille qu'il aime et il n'y a pas de jeune rival que celle-ci lui préfère. La question est toutefois soulevée s'il convient vraiment aux vieillards de penser à l'amour, et s'il leur convient en plus de suivre la mode et de soigner leur apparence. Quand le frère d'Ariste, le bien plus jeune Sganarelle, fait ironiquement remarquer que la perruque de son frère lui permet de cacher ses cheveux blancs, Ariste répond que les vieillards ont eux aussi le droit de vivre pour autre chose que pour la mort :

C'est un étrange fait du soin que vous prenez,
 À me venir toujours jeter mon âge au nez ;
 Et qu'il faille qu'en moi sans cesse je vous voie
 Blâmer l'ajustement aussi bien que la joie :
 Comme si, condamnée à ne plus rien chérir,
 La vicillesse devait ne songer qu'à mourir,

³ Comme le disait explicitement Jacques Derrida dans un passage déjà cité : « "Donner le temps", ce n'est pas donner un présent donné mais la *condition* d'un donné présent en général » (Jacques Derrida, *Donner le temps: 1. La fausse monnaie*, op. cit., p. 76).

LE TEMPS FAIT TOUT A L'AFFAIRE

Et d'assez de laideur n'est pas accompagnée,
Sans se tenir encor malpropre et rechignée. (I, 1, 57-64)

Le souci de la vie et de la jouissance n'est pas le privilège de la jeunesse, dit Ariste ; et l'approche de la mort n'oblige pas à une attitude d'indifférence à l'égard de la vie.

Il faut noter les implications économiques de l'argumentation d'Ariste. Selon ce dernier, le renoncement à la vie serait le corrélat d'une condamnation « à ne plus rien chérir ». Si nous admettons que « chérir » est ici à prendre au sens premier d'« accorder de la valeur à » ou de « donner du prix à » et si nous rappelons en même temps que la valeur est une notion que nous attribuons à n'importe quel moyen supposé pouvoir satisfaire un besoin ou un désir, il s'ensuit que « ne rien chérir » implique un défaut de valorisation, de la part de l'individu, du monde en tant que lieu de moyens susceptibles de produire quelque satisfaction. Sur ce plan général, il s'ensuit aussi que c'est le besoin ou le désir d'agir pour remplir une volonté qui nous amène à percevoir le monde comme investi de valeurs : rien de « cher » ou de « chéri » ne saurait se présenter à celui qui ne s'attend plus à rien, qui n'éprouve plus de besoins ou de désirs à satisfaire. Le point de vue d'Ariste consiste bien sûr à dire qu'il faut aimer – et donc « chérir » – jusqu'au trépas, qu'il ne faut pas cesser d'avoir souci de l'avenir, de croire dans des jouissances futures ; mais par là il consiste aussi à dire qu'il faut rester vivant jusqu'à la mort, qu'il faut vivre pour la jouissance, vivre pour manger jusqu'au moment où la vie elle-même en tant que condition et moyen indispensables à toute forme de jouissance aura été irrémédiablement arrachée.

Dans *Sganarelle ou le Cocu imaginaire*, le protagoniste, dont nous connaissons déjà l'esprit pratique, découvre une jeune fille évanouie dans la rue et fait alors la réflexion suivante : « [...] elle aurait tort de se laisser mourir, / Aller en l'autre monde est une grande sottise / Tant que dans celui-ci l'on peut être de mise ». (sc. 4, 120-122) Dans son édition des *Œuvres complètes*, George Couton explique : « Est de mise une monnaie qui a cours » ; et il cite le dictionnaire de Furetière : « On dit au figuré qu'un homme est de mise pour dire qu'il a de la mine, de la capacité, qu'il peut trouver aisément de l'emploi, qu'il peut rendre de bons services⁴ ». C'est-à-dire qu'une personne qui est « de mise » est une personne capable de tirer des profits d'un investissement personnel dans l'action. Sganarelle veut dire qu'une per-

⁴ George Couton dans Molière, *Œuvres complètes* (1971), *op. cit.*, t. I, p. 1229.

sonne ayant toujours la capacité de bénéficier des ressources d'action dont elle dispose ne doit pas se refuser la *possibilité* d'en bénéficier. Nous restons partant dans une optique proprement économique de l'action humaine. Or, dans les passages que nous lisons ici, c'est la valeur de la vie elle-même en tant que condition indispensable à toute forme d'action et de jouissance qui est mise en relief. « Il vaut mieux être encor Cocu que Trépassé » (sc. XVII, 436) disait Sganarelle dans un passage que nous avons déjà cité du *Cocu imaginaire*. Scapin dit pareillement dans *Les Fourberies* : « Il vaut mieux encore être [même malheureusement] marié, qu'être mort ». (I, 4) Dans *La Jalousie du Barbouillé*, le protagoniste dit à sa jeune femme, qui menace de se donner la mort : « Ah, ah, ah, ah, la bonne bête ! et qui y perdra le plus de nous deux ». (sc. XI) Le bon sens de la comédie prend ici la forme d'une lucidité pratique consistant à dire que qui perd la vie (volontairement ou non) aura tout perdu pour la raison que la vie est le seul lieu possible pour la possession et la jouissance.

Mais pourtant, lorsqu'on parle de persévérance de l'engagement dans la vie comme alternative à la résignation devant la mort, comment ne pas penser à l'exemple magnifique que Molière semble en avoir donné lui-même ?

En ce qui concerne les circonstances précises de la mort de Molière, nous nous contenterons ici de constater ce qui semble être un fait : jusqu'au dernier jour de sa vie, Molière a choisi l'action devant le renoncement. À en croire Grimarest, premier biographe de l'auteur, cela aurait même été par pur altruisme que Molière avait choisi de donner une quatrième représentation du *Malade imaginaire* même s'il était pratiquement écrasé de fatigues et de douleurs. Grimarest fait dire à Molière qu'il pourrait bien se résoudre à « quitter la partie » n'ayant plus de « satisfactions » ou de « douceur » à espérer, mais qu'il n'a pas le droit de refuser à ses ouvriers les rendements d'une journée de travail : « Tant que ma vie a été mêlée également de douleur & de plaisir, je me suis cru heureux ; mais aujourd'hui que je suis acablé de peines sans pouvoir compter sur aucuns momens de satisfaction & de douceur, je vois bien qu'il me faut quitter la partie ; je ne puis plus tenir contre les douleurs & les déplaisirs, qui ne me donnent pas un instant de relâche. Mais, ajouta-t'il, en réfléchissant, qu'un homme souffre avant que de mourir ! Cependant je sens bien que je finis. La Molière & Baron furent vivement touchés du discours de Mr Molière, auquel ils ne s'attendoient pas, quelque incommode qu'il fût. Ils le conjurèrent, les larmes aux yeux, de ne

point jouier je jour-là, & de prendre du repos, pour se remettre. Comment voulez-vous que je fasse, leur dit-il, il y a cinquante pauvres Ouvriers, qui n'ont que leur journée pour vivre ; que feront-ils, si l'on ne jouë pas ? Je me reprocherois d'avoir négligé de leur donner du pain un seul jour, le pouvant faire absolument⁵ ». Sans oublier que Grimarest lui-même n'avait jamais été témoin de la scène qu'il décrit, on peut noter que le vocabulaire de ce passage s'inscrit curieusement bien dans le cadre général de notre discussion : la vie est une « partie » qui vaut la peine d'être jouée tant que l'on peut « compter » sur des moments de « satisfactions » et de « douceurs ». Ce que nous aurons lieu de discuter bientôt est en plus le fait que beaucoup de gens de l'univers de Molière vivent et agissent primordialement non pas pour jouir du « jour » qu'ils ont eu mais pour survivre le jour qu'ils vivent au sens très concret de ne pas mourir de faim avant le lendemain. C'est une complication de notre discussion qu'il sera pertinent d'introduire dans un autre chapitre. Ce qui est important pour le moment est que Molière n'a pas renoncé à monter sur scène le 17 février 1673 pour jouer un malade imaginaire en même temps qu'il était lui-même si malade qu'il devait en mourir quelques heures plus tard.

On a beaucoup écrit sur le fait que Molière meurt presque sur scène en jouant un personnage hypocondriaque qui fait tout pour se sauver de la mort. Ce que l'on n'a peut-être pas suffisamment fait remarquer à ce propos est pourtant que l'auteur qui compose *Le Malade imaginaire* au cours de l'automne 1672 n'est lui-même que trop familier avec la mort. Sa mère, Marie Cressé, meurt le 11 mai 1632, quand le petit Jean-Baptiste n'a que dix ans. Sa belle-mère, avec qui son père s'est remarié en 1633, meurt le 12 novembre 1636, après avoir donné trois demi-sœurs à Jean-Baptiste, dont l'une meurt en berceau et une autre adulte avant Molière. Le 6 avril 1660 meurt le frère cadet de Molière (il n'en a pas d'autre). Le 10 novembre 1664, à l'âge de dix mois, meurt le premier et alors l'unique enfant de l'auteur, Louis. Le 27 février 1669 meurt son père. Le 17 décembre 1671 meurt la sœur de sa femme et sa compagne de travail depuis presque trente ans, Madeleine Béjart. Le 10 octobre 1672, au milieu des préparatifs du *Malade imaginaire* donc, meurt finalement son deuxième fils, Pierre-Jean-Baptiste-Armand, qui n'a eu que dix jours de vie⁶.

⁵ Jean-Léonor le Gallois, Sieur de Grimarest, *La Vie de M. de Molière*, Paris, Jacques le Febvre, 1705, p. 92.

⁶ C'est entre autres au *Malade imaginaire* que Philippe Ariès s'est référé pour établir sa célèbre

Cette suite d'expériences douloureuses de la mort n'empêche toutefois pas Molière d'écrire une comédie où le défaut principal du protagoniste se laisse comprendre – quelle que soit la version qu'on lise – comme une incapacité de *négliger* qu'il doit mourir. Ce qui est encore plus remarquable est le fait que c'est justement lui-même que Molière – cette fois uniquement dans la version de 1682 – prend comme contre-exemple du vice qui affecte son héros. Rappelons que le frère du malade imaginaire, Béralde, propose au protagoniste qu'ils aillent ensemble voir « quelque-une des Comédies de Molière » (III, 3 [1682]) pour que celui-ci puisse guérir de ses erreurs. Argan, qui n'est pas tellement impressionné par Molière, fait alors savoir que s'il était médecin, il se vengerait de l'auteur en refusant de lui porter secours le jour où il en aurait besoin. Béralde réplique que les médecins ne peuvent rien contre Molière, car celui-ci ne demandera jamais leur assistance :

BERALDE : Il sera encore plus sage que vos Médecins, car il ne leur demandera point de secours.

ARGAN : Tant pis pour lui, s'il n'a point recours aux remèdes.

thèse selon laquelle on aurait moins souffert de la mort des enfants à des époques où leur taux de mortalité était plus élevé qu'à l'époque moderne et où en plus on ne voyait pas encore, selon Ariès, dans l'enfant un véritable être humain. « On ne pensait pas, écrit Ariès, que cet enfant contenait déjà toute une personne d'homme, comme nous croyons aujourd'hui. Il en mourait trop » (Philippe Ariès, *L'Enfant et la vie familiale sous l'Ancien régime* (version abrégée), Paris, Le Seuil, 1973 [1960], p. 61). Voulant contester ou du moins nuancer cette thèse, Jacques Gélis a écrit plus récemment : « Il est difficile de croire qu'à une période d'indifférence à l'enfance en aurait succédé une autre pendant laquelle, le "progrès" et la "civilisation" aidant, l'intérêt l'aurait emporté... L'intérêt ou l'indifférence à l'égard de l'enfant ne sont pas vraiment la caractéristique de telle ou telle période de l'histoire. Les deux attitudes coexistent au sein d'une même société, l'une l'emportant sur l'autre à un moment donné pour des raisons culturelles et sociales qu'il n'est pas toujours aisé de démêler. L'indifférence médiévale à l'enfance est une fable ; et au XVI^e siècle, on l'a vu, les parents se soucient de la santé et de la guérison de leur enfants » (Jacques Gélis, « L'individualisation de l'enfant », dans *Histoire de la vie privée*, t. III : *De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Le Seuil, 1986, p. 326-328). Le passage du *Malade imaginaire* auquel Ariès se réfère est celui où le frère du protagoniste dit à ce dernier (dans la version de 1682) : « D'où vient, mon Frère, qu'ayant le bien que vous avez, et n'ayant d'enfants qu'une Fille ; car je ne compte pas la petite : d'où vient, dis-je, que vous parlez de la mettre dans un Convent ? » (III, 3) La petite ne compterait donc pas, selon Ariès, pour la raison qu'elle peut toujours mourir et qu'elle n'est pas encore un être humain proprement dit. Or, il y a également une scène dans la pièce, se trouvant déjà dans la version de 1675, où la petite Louison contrefait la mort, et où ce jeu de la mort, pour parler comme Jean Emelina, ne manque pas de produire le désespoir du protagoniste : « Holà, qu'est-ce là ? Louison, Louison. Ah, mon Dieu ! Louison. Ah, ma Fille ! Ah ! malheureux, ma pauvre Fille est morte. Qu'ai-je fait misérable ! Ah ! chiennes de Verges, la peste soit des Verges ! Ah, ma pauvre Fille, ma pauvre petite Louison » (II, 8). Ariès évite cependant de rapporter ces lecteurs à cette autre scène de la pièce. Difficile donc de dire si la thèse d'Ariès trouve appui chez Molière ou non.

LE TEMPS FAIT TOUT A L'AFFAIRE

BERALDE : Il a ses raisons pour n'en point vouloir, et il soutient que cela n'est permis qu'aux gens vigoureux et robustes, et qui ont des forces de reste pour porter les remèdes avec la maladie ; mais que pour lui il n'a justement de la force que pour porter son mal. (III, 3 [1682])

Dans la version de 1682, Molière se permet donc de plaisanter au sujet de sa propre maladie et de donner un exemple admirable de distanciation par rapport à un élément de la vie dont il ne connaît que trop bien la puissance imprévisible. Déjà en 1669, Molière écrit dans un Placet au roi composé au sujet de l'autorisation finalement obtenue de jouer *Le Tartuffe* :

Sire,

Un fort honnête Médecin, dont j'ai l'honneur d'être le Malade, me promet, et veut s'obliger par-devant Notaires, de me faire vivre encore trente années, si je lui puis obtenir une grâce de Votre Majesté. Je lui ai dit sur sa promesse, que je ne lui demandais pas tant, et que je serais satisfait de lui pourvu qu'il s'obligeât de ne me point tuer.

Ainsi le Molière que nous connaissons si imparfaitement à travers l'histoire (et les histoires) de sa vie aussi bien que le « Molière » que nous rencontrons accidentellement dans les textes qu'il a lui-même écrits semblent-ils tous les deux nous donner une grande leçon de courage devant la mort. Le Molière dont les biographies nous tracent les contours donne en plus l'impression d'avoir été une personne impatient à s'engager dans la vie et dans l'action. N'oublions pas que l'histoire de la vie de Molière est l'histoire héroïque d'un fils de tapissier qui devint acteur, auteur et directeur de théâtre, qui courut les routes de France pendant treize ans pour ensuite s'établir, dans le cours de quelques années, comme l'un des plus grands auteurs comiques de tous les temps⁷. Mais c'est aussi l'histoire d'un homme qui jusqu'à la fin a choisi l'action avant la résignation, et qui le jour même de sa mort est monté sur une scène de théâtre – sans *savoir* bien sûr qu'il allait mourir – pour faire ce qu'il avait peut-être toujours aimé le plus : faire rire son public.

⁷ Signalons à propos de ce côté ambitieux et dynamique de Molière la thèse de Michael Call selon laquelle la critique moliériste n'a pas vu à quel point Molière a activement et consciemment construit lui-même une véritable carrière d'écrivain. Call montre entre autres que Molière a mené un combat très actif pour obtenir lui-même le plein contrôle de l'édition de ses œuvres. Voir Michael Call, *The Poet, the Playwright, and the Pirate : Molière and Seventeenth-Century Authorship*, Yale University, thèse de doctorat non éditée, 2006.

Dans leur édition récente des œuvres complètes, Georges Forestier, Claude Bourqui et Anna Piéjus ont voulu mettre en question l'image classique d'un Molière réellement et progressivement malade composant et jouant un malade imaginaire. « On ne possède aucun témoignage sur quelque maladie de Molière que ce soit dans les mois et les années qui précéderent immédiatement sa mort. On sait par le gazetier Charles Robinet qu'il tomba malade au commencement de 1666, puis à nouveau vers Pâques 1667. Rien ne dit qu'il s'agit de la même maladie et donc d'une rechute, et en plus aucun texte contemporain ne fait état de problèmes de santé jusqu'à sa mort⁸ ». Pour ce qui est des allusions faites dans la pièce à la maladie de Molière lui-même, les éditeurs font justement remarquer qu'elles sont donc absentes de toutes les éditions antérieures à 1682, et en tirent la conclusion qu'elle fait partie des autres modifications apportées à la comédie pour cette édition⁹. Il s'agit surtout de l'acte trois. Dans l'édition de 1682, c'est précisé : « Cet Acte entier n'est point dans les éditions précédentes de la Prose de Monsieur Molière ; le voici rétabli sur l'original de l'Auteur » (*Le Malade imaginaire* [1682], Acte III), mais Forestier, Bourqui et Piéjus, choisissant de ne pas accorder leur foi à la véracité de cette information, croient que les éditions précédentes reflètent mieux la pièce réellement jouée par Molière en 1673.

Il n'en demeure pas moins, dirons-nous, que Molière était de toute évidence si malade le 17 février 1673 qu'il mourut en jouant sa pièce et que le défaut principal du personnage qu'il a joué ce jour-là consiste à ne pas pouvoir faire face à la mort. C'est aussi un fait que Forestier, Bourqui et Piéjus ne mentionnent pas le dernier placet au roi concernant le *Tartuffe* daté du 5 février 1669 et inclus dans la deuxième édition de la pièce parue le 6 juin 1669, dans lequel l'auteur écrit avec ironie qu'il a l'honneur d'être le malade d'un médecin qui a promis de le faire vivre encore trente ans. On peut finalement se demander si le mythe – dans la mesure où il s'agirait donc d'un mythe – d'un Molière conscient d'être gravement malade et jouant un hypocondre qui a peur de la mort n'a pas eu tant de succès que parce qu'il figure une morale qui se laisse dégager implicitement de l'œuvre de l'auteur.

Molière nous apprend ainsi dans son œuvre, mais aussi dans sa vie, qu'il faut sans doute en un certain sens *voir* que la vie finit par la mort, mais qu'il ne faut pas pour autant perdre son temps à *regarder* la mort s'approcher : il

⁸ Notice au *Malade imaginaire*, dans Molière, *Œuvres complètes* (2010), *op. cit.*, t. II, p. 1542).

⁹ Voir *ibid.*, p. 1545.

faut avoir conscience de la réalité de la mort comme terme de la vie, mais il ne faut pas prendre cette réalité comme objet de notre attention. Au sujet du *Malade imaginaire* et d'une éventuelle vision épicurienne chez Molière quant à l'attitude qu'il convient d'adopter face à la mort, James F. Gaines écrit : « Molière, qui admire les deux écoles [stoïcisme et épicurisme], semble suggérer ici une riposte épicurienne à la rigueur de ses adversaires [stoïciens] : si on ne doit pas craindre la mort, à quoi bon perdre son temps à s'y préparer¹⁰ ? »

À schématiser un peu, on peut dire que Molière invite à choisir entre deux stratégies différentes pour opposer une résistance à la mort. La première est celle du protagoniste de *L'Avare* et consiste à élaborer des stratégies d'action et de jouissance supposant une libération (pourtant impossible) de la finitude temporelle. La deuxième est peut-être celle de Molière lui-même mais surtout celle des personnages lucides et pratiques de son théâtre, et consiste cette fois à *valoriser la vie* au dépens de la mort, laquelle est certes reconnue comme réelle et inévitable, mais néanmoins tenue pour rien tant qu'elle n'est pas sur le point de s'actualiser. Nous connaissons déjà la différence entre les deux du point de vue de leurs effets. Harpagon, qui mange pour survivre, vit comme s'il était mort puisque sa stratégie de mise en suspens de la mort devient en réalité une stratégie de mise en suspens de la vie. Les personnages qui vivent pour manger, par contre, vivent pour réaliser les virtualités de la vie et pour goûter les douceurs de la vie avant qu'il ne soit trop tard. Cela veut également dire qu'ils savent « estimer » et « apprécier » la vie à sa véritable valeur : rien ne vaut la vie, rien ne vaut ce don unique dont il faut profiter jusqu'à la fin, par exemple en jouant du théâtre.

2. Pascal : la vie et la mort comme enjeux

Nous avons précédemment eu lieu de rappeler que la foi chrétienne, la vie religieuse, la croyance dans un au-delà salvateur, n'est pas sans impliquer des considérations purement économiques. Dans le « Sermon sur le mauvais riche », Bossuet exhorte les chrétiens à considérer leurs vrais intérêts et à ne pas se laisser éblouir par les fausses richesses d'une existence temporaire¹¹. Toutefois, parlant en termes économiques d'une richesse inouïe du véritable chrétien et corrélativement d'une pauvreté misérable de l'homme

¹⁰ James F. Gaines, « *Le Malade imaginaire* et le paradoxe de la mort », *op. cit.*, p. 76.

¹¹ Voir p. 62-63.

du monde, Bossuet ne fait que reprendre une terminologie métaphorique et allégorique amplement utilisée déjà par les auteurs de l'Évangile¹². Le sermon de Bossuet est le commentaire d'une parabole de l'Évangile selon Luc où le Christ demande à un homme riche quel usage il fera des richesses qu'il a amassées étant donné que « cette nuit même on [lui] redemande la vie¹³ ». Le mauvais riche s'est donc trompé dans ses calculs : il est pris au dépourvu par une mort contre laquelle les biens de ce monde ne peuvent rien. « Voilà ce qui arrive, conclut le Christ, à celui qui amasse un trésor pour lui-même au lieu de s'enrichir auprès de Dieu¹⁴ ».

On a pu se demander à propos des implications économiques du christianisme si c'est un hasard que l'individualisme qui domine le monde moderne est apparu dans la culture occidentale chrétienne : le souci de soi, le souci du propre intérêt serait facilement compatible avec un christianisme professant la nécessité de l'engagement personnel en faveur du propre salut¹⁵. L'historien François Lebrun écrit à ce sujet : « Depuis sa fondation, le christianisme apparaît comme tiraillé entre deux tendances apparemment inconciliables. Il est à la fois une religion éminemment personnelle appelant chacun, individuellement, à la conversion, à la foi et au salut [...], et une religion collective s'appuyant sur une Église¹⁶ ». C'est un fait que les historiens regardent le XVII^e siècle comme une époque où la piété religieuse, suivant en cela une tendance générale de la société occidentale vers une promotion de l'individu, s'intériorise et devient affaire personnelle. Selon François Lebrun, les réformateurs et les contre-réformateurs (protestants et catholiques donc) du XVI^e et du XVII^e siècle « sont d'accord pour mettre l'accent sur la piété personnelle, la grande affaire de tout chrétien étant son salut individuel¹⁷ ». Du côté catholique, ce mouvement se traduit entre autres dans la nouvelle importance accordée à la confession individuelle, à la communion fréquente, à l'oraison individuelle, à l'expérience mystique, mais aussi par exemple aux pèlerinages et aux œuvres de charité. L'individualisation de la foi est encore plus manifeste du côté protestant puisque l'un des objectifs mêmes de la Réforme fut d'établir une relation

¹² Voir p. 62.

¹³ Luc 12, 21.

¹⁴ *Id.* Voir aussi Thimotée 6, 6.

¹⁵ Nous pensons surtout à l'ouvrage classique de Max Weber : *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, Paris, Plon, 1964 (original en allemand : 1934).

¹⁶ François Lebrun, « Les Réformes : dévotions communautaires et piété personnelle », dans *Histoire de la vie privée*, t. 3 : *De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Le Seuil, 1986, p. 71.

¹⁷ *Ibid.*, p. 73.

plus directe entre l'homme individuel et son créateur. En témoigne un phénomène comme le culte domestique avec des lectures de la Bible, faites à l'ordinaire par le père de famille, et des prières individuelles.

Comme nous l'avons suggéré, l'évolution de la piété intérieure n'est pour les historiens de la première modernité qu'une manifestation parmi d'autres d'une individualisation générale de la société occidentale, indissociable, semble-t-il, de sa modernisation. C'est un lieu commun aujourd'hui de dire que l'homme moderne, c'est-à-dire l'homme occidental de l'ère moderne, fonctionne essentiellement selon un principe individualiste. Pour reprendre la perspective d'un sociologue contemporain comme Michel Freitag¹⁸, on dira que c'est dans l'antériorité de nos actions que celles-ci trouvent leur sens dans une société traditionaliste du fait que tout individu s'y voit obligé d'agir selon les conventions et les habitudes d'un ordre du monde conçu comme évident et immuable. Dans une société moderne par contre, la raison d'être de l'action s'est intériorisée dans l'individu lui-même – qui définit désormais lui-même le sens de sa vie – et s'est en même temps localisée dans la postérité de l'action : c'est la réalisation d'un bonheur projeté par l'individu lui-même qui oriente les choix de ce dernier. Il s'agit donc de savoir ce qui donne sens et légitimité à nos actes. Est-ce dans les traditions et les conventions d'un monde préexistant et conçu comme évident et nécessaire ? Ou est-ce dans les objectifs personnels « librement » (en principe puisque la liberté est quand même compliquée) posés par l'individu lui-même que ses actions trouvent leur sens ? Pour rester dans le domaine de la piété, il nous semble, et nous l'avons déjà montré ailleurs¹⁹, que la thèse de l'individualisation de la foi trouve une exemplification excellente dans les *Pensées* de Pascal, où il est implicitement reconnu que l'historicité de l'Église et l'autorité des prophéties et des miracles ne suffisent pas pour convaincre les incrédules à s'engager dans la foi : il faut en appeler à leur propre intérêt individuel.

Dans ses célèbres *Pensées*, écrites entre 1658 et 1662, Pascal se propose en effet d'apporter ce qu'il considère lui-même comme des arguments décisifs en faveur de l'engagement dans la foi. La fascination que cette œuvre, fragmentaire et incomplète, continue à exercer sur la postérité s'explique

¹⁸ Voir *Dialectique et Société*, Montréal, Saint Martin et Lausanne, L'Âge d'Homme, 1986, 2 vol.

¹⁹ Voir Richard Sörman, « Traditionalisme et modernisme dans les *Pensées* », dans *Religion, Ethics, and History in the French Long Seventeenth Century / La Religion, la morale, et l'histoire à l'âge classique*, Bern, Peter Lang, 2007, p. 329-339.

sans doute en partie par la complexité, et même la contrariété, avec laquelle l'auteur aborde son sujet. On discerne chez Pascal un profond scepticisme quant à nos possibilités de pénétrer les secrets de l'existence : l'homme n'a pas les moyens qu'il faut pour connaître Dieu ou pour saisir sa place authentique dans la nature. Ce scepticisme n'empêche toutefois pas Pascal d'affirmer que la croyance en Dieu est rationnelle, et que c'est dans notre intérêt personnel de l'embrasser. C'est que Pascal adopte, dirons-nous, une perspective radicalement moderne ou moderniste – et non pas traditionaliste donc – sur le problème en faisant de l'intérêt égocentrique l'instance principale de motivation de la foi. S'il faut croire en Dieu, dit Pascal (du moins quand il s'adresse aux incroyants), ce n'est pas en dernière instance en raison du prestige de l'Église et de la Révélation, ni en raison des témoignages cependant fort crédibles des apôtres et des preuves des miracles²⁰ : ces arguments ne suffisent pas pour convaincre les incrédules, et il faut les compléter par d'autres. Voilà pourquoi Pascal dit aux libertins, aux « esprits forts », aux philosophes (épicuriens) de son temps qu'ils doivent s'engager dans la foi pour la raison que c'est *dans leur propre intérêt* de le faire. C'est que la vie peut très bien être perçue, selon Pascal, comme une affaire de gain et de perte, obligeant l'individu à faire des calculs sur ce qu'il possède et sur ce qu'il peut obtenir²¹.

Dans un passage où il décharge toute son animosité contre les hommes du monde insoucieux du destin de leur âme, Pascal parle à la fois d'*affaires*, d'*intérêt* et d'*amour-propre* : « Cette négligence en une affaire où il s'agit d'eux-mêmes, de leur éternité, de leur tout, m'irrite plus qu'elle ne m'attendrit ; elle m'étonne et m'épouvante : c'est un monstre pour moi. Je ne dis pas cela par le zèle pieux d'une dévotion spirituelle. J'entends au contraire qu'on doit avoir ce sentiment par un principe d'intérêt humain et par un principe d'amour-propre²² ». Pascal n'accepte donc pas l'indifférence à l'égard de l'issue de cette grande affaire qu'est pour lui la fin (au double sens) de la vie, et sa pensée se rapporte visiblement au problème général de la vie comme stratégie économique adoptée par rapport à la finitude, car la négligence dont il parle et qui l'irrite tellement n'est rien d'autre qu'un

²⁰ Pascal avance aussi, dans les fragments qu'il a laissés, ce genre d'arguments traditionalistes.

²¹ Signalons que la perspective adoptée par Jean Molino dans son étude « La raison des effets » (*Méthodes chez Pascal, Actes du colloque tenu à Clermont-Ferrand, 10-13 juin 1976*, Paris, PUF, 1976) s'apparente à certains égards ici à la nôtre.

²² Pascal, *Pensées* (B. 194, L. 427), *op. cit.*, p. 103.

manque d'attention porté par les hommes du monde aux effets derniers de leurs choix et actions.

Pascal apparaît comme largement d'accord avec Molière – son contemporain – pour dire que l'homme choisit ses actions en fonction d'une stratégie économique (parfois mauvaise). Ce que l'argumentation raisonnée de l'apologiste met encore mieux en évidence que le théâtre de Molière, c'est que le choix de stratégie de vie implique un acte d'attribution de valeur aussi bien à la vie qu'à la mort, et que cet acte suppose à son tour une vision des implications réelles de la finitude de l'existence sur la terre : y a-t-il des biens éternels à espérer ou non ? « L'immortalité de l'âme, écrit Pascal, est une chose qui nous importe si fort, qui nous touche si profondément, qu'il faut avoir perdu tout sentiment pour être dans l'indifférence de savoir ce qu'il en est. Toutes nos actions et pensées doivent prendre des routes si différentes selon qu'il y aura des biens éternels à espérer ou non, qu'il est impossible de faire une démarche avec sens et jugement, qu'en la réglant sur la vue de ce point, qui doit être notre dernier objet²³ ». Toute démarche dans la vie, toute pensée, toute *action* doit être choisie sur la base d'une vision cohérente des fins possibles à réaliser. C'est pourtant à partir de ce moment que l'argumentation de l'apologiste devient plus problématique à accepter pour un lecteur moderne ; car à suivre Pascal, il serait rationnel non seulement de *prendre position* par rapport au problème de savoir ce que nous pouvons obtenir de l'existence, mais encore de supposer que *les biens éternels existent*.

En effet, pourquoi l'homme moderne choisissant ses préférences et actions en vue d'une maximisation de profit et de plaisir devrait-il parier sur l'existence d'un Dieu qui persiste à se cacher ? Pourquoi la foi ? La réponse de Pascal est au fond simple : parce qu'il n'y a rien à perdre. L'homme n'a rien à perdre, mais tout à gagner à supposer que Dieu existe et qu'il y a des biens éternels à gagner. Il doit être justifié de penser ici que si Pascal a recours à un tel argument économique, assez inattendu de la part d'un catholique augustinien du XVII^e siècle, c'est parce qu'il a compris que les incroyants considèrent pour leur part qu'*il y a* quelque chose à perdre à s'engager dans la foi. Tout est donc peut-être une question de savoir ce que l'on peut perdre et gagner dans la religion.

²³ *Id.*

Le problème, dirons-nous, est au fond celui de la foi en tant que *croissance* et non pas en tant qu'engagement. Pascal exige la foi ou du moins la quête de la foi, mais la question est bien sûr de savoir comment l'incroyant peut être amené à croire ou du moins comment il peut être amené à chercher sincèrement un Dieu qu'il ne connaît pas. À cette question, Pascal propose une réponse somme toute assez logique : pour s'approcher de Dieu, il faut *s'éloigner du monde*. C'est-à-dire que Pascal renvoie dans son argumentation à l'opposition classique dans le christianisme entre le monde et le royaume des Cieux, et il le fait pour dire que la quête (et peut-être la découverte) de Dieu passe nécessairement par la renonciation au monde et aux plaisirs qu'il propose. Soutenant qu'il faut bien perdre quelque chose pour gagner le pari de l'éternité, Pascal pense tout simplement à la vie elle-même en tant que lieu de plaisirs et de jouissances. L'homme qui cherche Dieu doit être prêt à se priver des plaisirs du monde pour s'investir dans la foi, c'est-à-dire dans l'abnégation, dans le désintéret : « ”J'aurais bientôt quitté les plaisirs, Pascal fait dire à un incroyant qu'il cherche à convaincre, si j'avais la foi.” – Et, je vous dis, répond la voix qui défend la foi : ”Vous auriez bientôt la foi, si vous aviez quitté les plaisirs²⁴” ». Il faut donc renoncer aux plaisirs de la terre, il faut renoncer à la vie en tant que quête de plaisirs terrestres, pour éventuellement gagner quelque chose de plus précieux. Ainsi l'effectuation concrète du pari ne passe-t-elle pas en premier lieu par l'énonciation d'un « je crois », inutile bien sûr si en réalité on ne croit pas, mais par la *privation volontaire des biens de la terre*.

Il est important dans cette perspective que Pascal reconnaisse que le pari implique le risque de la perte. Comme Dieu persiste à se cacher, l'engagement dans la foi est indéniablement un investissement risqué dont le rendement ne peut faire l'objet d'aucune certitude. Mais c'est une règle générale, dit Pascal, que l'action humaine s'effectue en vue d'un avenir contingent. On travaille toujours pour l'incertain, principe qui vaut également pour la foi : « Il n'est pas certain qu'elle [la religion] soit ; mais qui osera dire qu'il est certainement possible qu'elle ne soit pas ? Or, quand on travaille pour demain, et pour l'incertain, on agit avec raison ; car on doit travailler pour l'incertain, par la règle des partis qui est démontrée²⁵ ». C'est à propos de cette « règle des partis » que l'on a parfois parlé d'un calcul de probabilités que ce mathématicien que fut également Pascal aurait appliqué

²⁴ *Ibid.* (B. 240, L. 816), p. 118.

²⁵ *Ibid.* (B. 234, L. 577), p. 117.

dans sa théologie. Les choses ne sont peut-être pas aussi simples. Anne-Sophie Godefroy-Genin écrit : « On ne trouve aucune trace du mot *probabilités* dans l'œuvre de Pascal pour désigner ce qui pourrait ressembler à ce que nous appelons aujourd'hui le calcul de probabilités, on ne trouve même pas le mot dans un tel contexte. Les seules occurrences de *probabilité*, au singulier, se trouvent dans les *Provinciales* où elles désignent la doctrine des Jésuites, ou dans les *Pensées* qui s'y rapportent explicitement²⁶ ».

Rappelons que la règle des partis fut inventée par Pascal pour savoir comment il fallait redistribuer équitablement des sommes mises dans un jeu en cas de son éventuelle interruption. Dans cette opération, il ne s'agissait pas, affirme Godefroy-Genin, de savoir ce qui était probable, mais seulement de dire ce qui revenait respectivement au hasard et au certain. C'est cette logique, et non pas une logique des probabilités proprement dites, que l'on retrouve dans l'argument du pari : « On y cherche ce qui est sûr, et ce qui est sûr c'est que l'on meurt²⁷ ». L'argument du pari consiste donc à dire qu'il est cent pour cent sûr que nous devons mourir et que nous devons un jour perdre tout ce que nous avons investi et réalisé dans le monde : la mort dans le monde naturel et la perte corrélative des biens terrestres est une certitude absolue (et la seule que nous ayons). Ce qui n'est pas du tout une certitude absolue, c'est qu'il n'y a rien à gagner de l'autre côté de la vie si nous choisissons d'accorder notre confiance aux promesses de la religion. L'argument ne consiste pas à dire qu'il est certain que Dieu existe, mais qu'*il n'est pas certain que Dieu n'existe pas*. Et s'il est vrai que le trésor promis qui éventuellement nous attend dans l'au-delà demande une renonciation aux plaisirs faciles de la terre, nous n'avons pratiquement rien à perdre à renoncer à ces plaisirs du fait que leur perte est quand même à cent pour cent garantie.

Ce que notre réflexion sur les tendances épicuriennes chez Molière et sur la valeur accordée dans son œuvre théâtrale à la vie en tant que seul lieu possible d'action et de jouissance nous invite à faire remarquer ici – et nous ne sommes pas sûr que la critique pascalienne l'ait vu –, c'est que l'argumentation de Pascal apparaît comme marquée par une certaine circularité. La vie n'est rien, dit Pascal, par rapport à l'infini qui l'embrasse, ce qui fait qu'il n'y a rien à perdre à renoncer aux richesses qu'elle peut nous

²⁶ Anne-Sophie Godefroy-Genin, « Pascal : La géométrie du hasard », *Mathématiques et Sciences humaines / Mathematics and Social Science*, n° 150, été 2000, p. 8.

²⁷ *Ibid.*, p. 17.

offrir si cette renonciation peut (éventuellement) nous procurer en contrepartie une totalité pleinement satisfaisante. Le problème est toutefois, disons-nous, que cette totalité demeure irrémédiablement *hypothétique* et que l'infinitude temporelle qui succède à la vie dans le monde peut aussi bien se révéler une infinitude de vacuité qu'une infinitude de plénitude, ce qui veut dire qu'il pourrait être aussi motivé d'envisager la vie comme un *tout* que comme un *rien*. Pascal prétend calculer avec ce que nous avons certainement et avec ce que nous pouvons éventuellement obtenir. Notre seule certitude de ce point de vue est que nous devons perdre la vie telle que nous la connaissons, mais pourquoi une telle certitude devrait-elle amener à renoncer à la vie plutôt qu'à s'y investir ? La seule réponse possible à cette question doit être que l'on a déjà décidé que l'on croit en Dieu et ainsi opté pour une vision de l'au-delà comme un tout plutôt que comme un rien. C'est-à-dire que la certitude de la mort et l'incertitude de l'existence (ou plutôt de l'inexistence) de Dieu n'est guère suffisant pour croire plutôt que ne pas croire.

L'insuffisance de l'argumentation de Pascal est suggérée par le fait que les penseurs épicuriens sont toujours arrivés à des conclusions diamétralement opposées tout en partant des mêmes prémisses : « Comme la vie et la mort sont nos seules certitudes, dit-on aussi bien dans les traités philosophiques d'inspiration épicurienne que dans la poésie anacréontique, il vaut mieux jouir des plaisirs de la vie autant que possible avant qu'il ne soit trop tard ». C'est toujours la certitude de la mort qui fournit la prémisse de base de l'argumentation, mais la conclusion que l'on en tire est toute différente. Citons à ce propos Lucrèce, qui parle, dans *De rerum natura*, de la brièveté de la vie par rapport à l'infinitude de la mort d'une manière qui fait facilement penser à Pascal : « La durée plus grande de notre vie ne retranche rien du temps réservé à la mort ; de celui-ci nous ne pouvons rien soustraire pour diminuer peut-être le temps de notre anéantissement. Aussi, tu auras beau enterrer durant ta vie autant de générations que tu voudras [parle-t-il à Harpagon ?] : toujours néanmoins la mort t'attendra qui est, elle, éternelle ; et tous deux seront aussi longtemps à ne plus être, de celui dont la fin date d'hier, ou de tel autre qui est mort depuis bien des mois et des années²⁸ ».

²⁸ Lucrèce, *De la nature* (III, 1087-1094), *op. cit.*, p. 125. James F. Gaines a lui aussi relevé des similarités entre l'argumentation de Lucrèce et de Pascal au sujet des implications de notre conscience de mort : « Dans un passage qui évoque Pascal, le philosophe antique reconnaît dans la peur de la mort une source d'ennui qui engendre en l'homme un manque de repos et une agitation incessante : "Voilà comme chacun cherche à se fuir, mais, on le sait, l'homme est

C'est la fin du livre III que nous lisons, celui dans lequel Lucrèce se propose de guérir ses lecteurs de la peur de mourir : il est inutile de craindre ce qui finit quand même par triompher et qui en plus dure pour toute éternité. À l'encontre de Pascal, Lucrèce tire donc la conclusion de la prémisse de la brièveté de la vie et de l'éternité de la mort qu'*il ne faut pas* focaliser sur la mort mais sur la vie. Bien que la vie soit temporellement limitée et la mort temporellement illimitée, la mort est toujours un rien : c'est une absence absolue de perceptions et de sensations. Ce qui signifie que c'est la vie qu'il faut valoriser et non pas la mort.

La différence entre les deux positions de Pascal et de Lucrèce ne se laisse guère comprendre par le seul renvoi à la reconnaissance, effectuée par tous les deux, de la finitude de la vie et de la certitude de la mort. Cette reconnaissance représente ce qu'ils ont en commun. C'est la vision qu'ils se font chacun sur les conséquences réelles de la mort qui fait la différence. Pour Pascal, le domaine de l'action et de la jouissance ne se limite pas à la vie naturelle, mais s'étend, du moins hypothétiquement, au-delà de la tombe. Pour Lucrèce, il n'y a que la vie qui compte puisque la mort, certitude absolue, impose une limite infranchissable à toute forme d'existence et de jouissance. C'est donc la vision qu'ils se sont faite *déjà* sur les implications de la mort qui détermine la valeur qu'ils accordent à la vie²⁹.

Si l'on veut, l'argument de Lucrèce est aussi circulaire que celui de Pascal puisque Lucrèce ne peut pas connaître lui non plus ce qui nous attend après la mort : c'est pour avoir déjà décidé que la mort n'est rien qu'il peut dire que la vie est tout. Peut-être les seules certitudes que nous ayons sur la vie et la mort (que nous vivons et que la vie telle que nous la connaissons ne dure pas) ne permettent-elles d'établir ni que la vie n'est rien ni qu'elle est tout. La position des chrétiens argumentant en faveur d'une renonciation au monde et d'un investissement dans une vie ultérieure est à la limite légitime dans la mesure où elle peut s'appuyer sur des convictions personnelles, mais l'argument de Pascal ne tient pas : la vie ne peut pas être *objectivement* évaluée comme un rien par rapport à une totalité *hypothétique*.

La littérature du XVII^e siècle nous apprend ainsi qu'il est difficile de savoir si la prise de conscience de la finitude temporelle doit aboutir à une

à soi-même un compagnon inséparable et auquel il reste attaché tout en le détestant" » (James F. Gaines, « *Le Malade imaginaire* et le paradoxe de la mort », *op. cit.*, p. 77). Gaines cite p. 199 de Lucrèce, *De la nature*, trad. Henri Louard, Paris, Garnier, 1954.

²⁹ Cette différence entre Pascal et Lucrèce rappelle donc celle que nous avons déjà repérée entre Pascal et Saint-Évremond au sujet du statut éthique du divertissement. Voir p. 216.

dépréciation ou appréciation de la vie : quelle valeur attribuer à la vie en tant que don d'un jour voué à se transformer en nuit ? La vie est-elle un rien ou un tout ? La conclusion que Molière nous propose de tirer est de toute évidence celle d'une appréciation : *rien ne vaut la vie !* Gustave Lanson écrivait que la morale de Molière était « humaine – ce qui veut dire d'abord qu'elle n'est pas chrétienne³⁰ ». Certains aspects de l'œuvre de Molière témoignent effectivement d'une pensée profondément étrangère à toute vision du monde impliquant un prolongement de l'action et de la jouissance au-delà de la mort³¹. De ce point de vue, la morale de Molière est peut-être à considérer comme une morale « naturaliste » (Lanson parle constamment de la nature chez Molière) : c'est dans les limites du monde naturel, dans les limites de la véritable « nature », entendue avec les théologiens des siècles classiques comme « état naturel de l'homme opposé à la grâce³² », qu'il est donné à l'homme de réaliser ses possibilités et de profiter des dons temporaires qu'il a reçus.

³⁰ Gustave Lanson, *Histoire de la littérature française*, op. cit., p. 520.

³¹ Nous ne sommes donc pas d'accord avec Anthony McKenna pour dire que *L'Avare* n'apporte rien à la « leçon anti-chrétienne » de l'œuvre de Molière (voir Anthony McKenna, *Molière, Dramaturge libertin*, op. cit., p. 11).

³² L'une des treize acceptions attribuées par Furetière à *nature*.

VII. Agir

Recommençons en disant que s'il est vrai que la grande affaire de la comédie est le plaisir, il n'en est pas moins que le plaisir est une chose « à faire » précisément, un objectif *attendant* à être réalisé. Ce n'est donc pas tellement le plaisir en tant que tel que le jeu de la comédie nous met devant les yeux, mais son « à faire », sa préparation.

Cela serait une erreur, en effet, de penser que l'action motivée n'existe chez Molière qu'au niveau implicite : l'action est un élément manifeste et significatif du théâtre de Molière auquel la critique moderne n'avait probablement pas prêté l'attention qu'elle méritait jusqu'à ce que Jean de Guardia se propose d'écrire une *Poétique de Molière*¹. Voulant montrer que le système dramaturgique (comique) de Molière diffère de celui de la tragédie (décrit par Aristote et tenu à tort, selon de Guardia, comme valable pour toute œuvre théâtrale) en ceci qu'il est dominé non pas par un *enchaînement* d'événements ou d'actions menant vers une fin malheureuse ou heureuse, mais par une *répétition* d'éléments plus ou moins identiques engendrant des effets comiques mais aussi permettant une très forte caractérisation des personnages principaux, de Guardia propose de faire la différence entre deux types d'actions dans le théâtre de Molière : « l'action agissante » et « l'action caractérisante² ». Ces deux types d'actions définissent à leur tour les deux types de comédies que de Guardia distingue chez l'auteur : comédie d'intrigue et comédie de caractère : « Il faut en quelque sorte distinguer "l'action agissante" de "l'action caractérisante". Ces deux types d'incidents ont formellement la même structure (ils sont constitués d'une motivation et d'une action), mais ils ne comportent pas la même hiérarchie entre les parties de cette structure. Pour parler comme Aristote, dans l'action agissante, l'action est le "but" et la motivation est le "moyen", alors que dans l'action caractérisante, l'action est le "moyen", et la motivation le "but". La comédie de caractère se fonde bien sur une action, comme la comédie d'intrigue, mais sur une action instrumentalisée³ ». Tout en reconnaissant donc qu'il y

¹ Voir *Poétique de Molière, Comédie et répétition*, Genève, Droz, 2007.

² *Ibid.*, p. 128.

³ *Id.*

a toujours une structure de base (une action liée à une motivation), de Guardia veut dire que l'action de certains personnages de Molière sert essentiellement à caractériser leur psychologie et non pas à faire avancer l'action de la pièce : « Le principe de la comédie de caractère est en effet que le spectateur s'intéresse aux motivations du personnage plus qu'à son action elle-même⁴ ».

Or, toutes les comédies de Molière ne sont donc pas des comédies de caractère ; et dans ses comédies de caractère, on rencontre toujours d'autres personnages que les protagonistes et dont l'action relève essentiellement de ce que de Guardia appelle si bien l'action « agissante ». Dans ce chapitre, c'est cette action agissante qui va retenir notre intérêt, c'est-à-dire l'action qui « agit », qui fait agir, qui fait avancer les affaires de la comédie malgré la résistance opposée par les protagonistes-opposants. Ce qui est important pour nous est bien sûr qu'il s'agit d'une action ayant pour but principal de réaliser le plaisir des amoureux justement. Il faut ici nommer Joseph Pineau qui affirme que l'action générale de la plupart des comédies de Molière consiste dans un mouvement agencé et dynamique vers la liberté. Se référant à l'étude de Jean Emelina que nous avons nommée précédemment, Pineau écrit : « *”Rien ne vaut la vie”* : c'est ainsi que J. Emelina résume la *”morale”* de Molière. Or, il n'est pas de vie sans liberté. Mais pour Molière la liberté n'est pas la facilité et le laisser-aller : elle exige, au contraire, l'élimination de tout ce qui empêche la vie de développer ce qu'elle porte de meilleur en elle⁵ ». Autrement dit, la liberté n'est pas une donnée gratuite chez Molière : il faut agir pour réaliser la liberté, il faut s'activer pour faire advenir le plaisir. Aussi les vrais *héros* explicitement célébrés et glorifiés comme tels dans la comédie de Molière ne sont-ils pas les jeunes amoureux ou les raisonneurs de bon sens, mais les valets entreprenants et débrouillards, dont les intrigues et fourberies sont décrites en termes, empruntés à la littérature héroïque, de « nobles actions » et d'« exploits glorieux ».

1. L'agir fondamental de la comédie

Comme le rappelle la distinction proposée par Jean de Guardia entre action agissante et action caractérisante, l'un des sous-genres de la comédie occidentale est la comédie d'intrigue. Celle-ci met à l'ordinaire en scène les ten-

⁴ *Ibid.*, p. 129.

⁵ Joseph Pineau, *Le Théâtre de Molière, une dynamique de la liberté*, *op. cit.* p. 194.

tatives mises en œuvre par un personnage entreprenant pour conduire une action rebondissante aux fins qu'il a projetées. Molière a pratiqué ce genre relativement peu si on le compare aux auteurs italiens de la Renaissance et aux auteurs français du XVIII^e siècle (Lesage, Beaumarchais). *L'Étourdi*, écrit déjà vers 1655, et *Les Fourberies de Scapin* sont les pièces qui d'un point de vue formel renouent le plus directement avec la tradition italienne de la comédie d'intrigue. Dans ces deux pièces, ce sont les valets Mascarille et Scapin qui mènent le jeu et qui sont au centre de l'action. Il faut se souvenir que le principe dominant de la dramaturgie de Molière est de mettre non pas le valet-adjutant au centre de l'action, mais le barbon-opposant : c'est l'avare, le bourgeois gentilhomme et le malade imaginaire qui dominent les pièces auxquelles ils donnent leurs noms et non pas leurs serviteurs intriguants. Toutefois, cette importance relativement faible que prend la comédie d'intrigue *proprement dite* dans la production de Molière ne signifie pas que les servantes et valets n'y sont pas importants ou que l'action préméditée n'en fournit pas un composant parfois déterminant.

À admettre qu'une comédie n'a pas besoin d'avoir le personnage intriguant comme protagoniste pour être une comédie d'intrigue, force est de constater que bon nombre de pièces de Molière semblent avoir le droit à une telle caractérisation. C'est sans doute parce que l'action consciemment projetée et exécutée par des personnages inventifs constitue un élément si important de l'ensemble de l'œuvre de l'auteur qu'un spécialiste des formes du théâtre français du XVII^e siècle comme Georges Forestier a pu affirmer que Molière « ne délaissera jamais la comédie d'intrigue, à laquelle se rattacheront deux de ses œuvres les plus célèbres, *L'Avare* [...] et *Les Fourberies de Scapin*⁶ ». Ici, nous ne parlerons pas de *L'Avare* ni des *Fourberies de Scapin* mais de *Monsieur de Pourceaugnac*, pièce écrite juste après *L'Avare*, comme nous le savons, et où c'est certes la *victime* des intrigues – Pourceaugnac donc – qui est au centre des événements, mais où l'essentiel de l'action est quand même fourni par les intrigues mises en œuvre pour contrecarrer le projet des opposants au bonheur des amoureux.

Nous avons déjà fait observer que *Monsieur de Pourceaugnac* est une comédie-ballet où les récitations et les chansons des entractes se rapportent largement au sujet général de la nécessité de donner aux jeunes amoureux la liberté de jouir de leur amour. Toutefois, dans la sérénade qui ouvre la

⁶ Georges Forestier, *Molière en toutes lettres*, op. cit., p. 51-52.

LE TEMPS FAIT TOUT A L'AFFAIRE

pièce, il est question non seulement de l'amour (« *Aimons-nous donc d'une ardeur éternelle...* »), mais en plus des *résistances* opposées à l'amour, ainsi que des *efforts* nécessaire à déployer pour triompher de ces résistances. C'est la « troisième voix » qui chante :

*Tout ce qu'à nos vœux on oppose,
Contre un parfait amour ne gagne jamais rien ;
Et pour vaincre toute chose,
Il ne faut que s'aimer bien.* (Ouverture)

Et dans la dernière strophe, les trois voix chantent ensemble :

*Aimons-nous donc d'une ardeur éternelle,
Les rigueurs des Parents, la contrainte cruelle,
L'absence, les travaux, la fortune rebelle,
Ne font que redoubler une amitié fidèle.* (Ouverture)

Attendu que Molière écrit dans les didascalies qui précèdent la chanson que les paroles en « sont faites sur le Sujet de la Comédie », on peut penser que *Monsieur de Pourceaugnac* a pour double sujet le plaisir de l'amour et la capacité du véritable amour de l'emporter sur toute forme d'opposition. Or, à ne prendre en compte que ce que l'action de la pièce met concrètement en scène devant les spectateurs, ce sont « les travaux » effectués pour faire triompher l'amour sur ses obstacles qui fournissent la *matière* principale de la pièce. Ne disons pas que le sujet de *Monsieur de Pourceaugnac* se réduise à l'action mise en œuvre pour produire le dénouement heureux : l'originalité de la pièce ne se laisse guère saisir à moins de prendre en considération tout ce que représente la figure de Pourceaugnac ainsi que les réactions violentes provoquées par son arrivée à Paris. Il n'en est pas moins vrai – et c'est cela qu'il s'agit de faire observer – que le *cadre* fourni par la pièce de ce que la critique a pu envisager comme une chasse charivarique au Pourceau⁷ consiste dans une série d'actions minutieusement préméditées et effectuées pour triompher des obstacles entravant le dénouement.

⁷ Voir Paul Gayraud, « "Monsieur de Pourceaugnac" : un charivari à la Cour de Louis XIV ? », *Actes de la table ronde organisée à Paris (25-27 avril 1977 par l'École des Hautes Études en Sciences Sociales et le Centre national de la Recherche Scientifique*, Paris, Mouton, 1981, p. 309-317 ; Bernadette Rey-Flaud, *Molière et la farce*, op. cit., p. 175-198 ; et Patrick Dandrey, *La Médecine et la maladie dans le théâtre de Molière*, Paris, Klincksieck, 1998, t. II, p. 191-270.

Nous savons déjà que la pièce finit par annoncer que la grande affaire est le plaisir. Les amoureux parlent, dans la première scène de la pièce, de leur amour en termes d'une « affaire » justement, et le jeune premier Éraste y raconte à sa bien-aimée que leur affaire difficile et délicate a été confiée à deux spécialistes en la matière : Nérine et Sbrigani – définis dans la liste des acteurs comme « Femme d'intrigue » et « Napolitain, Homme d'intrigue » :

JULIE : Avez-vous imaginé pour notre affaire quelque chose de favorable ? et croyez-vous, Éraste, pouvoir venir à bout de détourner ce fâcheux Mariage que mon Père s'est mis en tête ?

ERASTE : Au moins y travaillons-nous fortement ; et déjà nous avons préparé un bon nombre de Batteries pour renverser ce dessein ridicule.

[...]

ERASTE : Oui belle, Julie, nous avons dressé pour cela quantité de Machines, et nous ne feignons point de mettre tout en usage, sur la permission que vous m'avez donnée. Ne vous demandez point tous les ressorts que nous ferons jouer, vous en aurez le divertissement ; et comme aux comédies il est bon de vous laisser le plaisir de la surprise, et de ne vous avertir point de tout ce qu'on vous fera voir, c'est assez de vous dire que nous avons en main divers stratagèmes tous prêts à produire dans l'occasion, et que l'ingénieuse Nérine et l'adroit Sbrigani entreprennent l'affaire. (I, 1)

Qu'est-ce à dire sinon que toutes les « machines », tous les « ressorts » et « stratagèmes » que les personnages intrigants vont employer pour expulser Pourceaugnac de Paris et par là neutraliser le projet du barbon voulant marier sa fille au Limousin infortuné représentent tout ce qu'il y a *à faire* pour que l'affaire amoureuse de Julie et d'Éraste puisse réussir ? Une partie considérable de l'agir que nous verrons devant nos yeux lors de la représentation de la pièce n'est donc rien d'autre que le « faire » indispensable à la réalisation du dénouement heureux. C'est au moment où l'affaire, dont le début de la pièce nous signale l'effectuation par une série d'actions consciemment agencées, n'est plus une chose *à faire* mais une chose *faite* que la pièce finit et que Molière peut faire chanter à une troupe de bergers que la grande affaire est le plaisir.

Il existe tout un vocabulaire chez Molière pour désigner les actions effectuées par les intrigants en vue de triompher de leurs opposants. Il y a pour commencer une série de termes qui désignent non pas l'action en tant que telle, mais une disposition mentale indispensable à l'*engagement* dans

LE TEMPS FAIT TOUT A L'AFFAIRE

l'action : *industrie*⁸ (5 occurrences), *fermeté* (8), *résolution* (9 occurrences pertinentes). « Dans l'amour un cœur veut de la fermeté » (II, 3, 623-624), dit Dorine dans *Le Tartuffe* par exemple. Or, la victoire de l'amour dépend non seulement de la disposition mentale, mais surtout de ce que l'on nomme l'*adresse* et le *talent*⁹ des intrigants. Dans *L'Étourdi*, Mascarille emploie les deux termes dans un même passage :

Croyez que je mets bien mon adresse en usage,
Si j'ai reçu du Ciel les fourbes en partage,
Je ne suis point au rang de ces esprits mal nés
Qui cachent les talents que Dieu leur a donnés. (III, 5, 1187-1190)

Plus nombreux, cependant, sont les termes qui désignent les actions mises en œuvre elles-mêmes. La signification de certains de ces termes glisse, par métonymie, entre l'idée d'habileté et celle d'action. *Fourberie*, par exemple, peut signifier « caractère du fourbe ; disposition à tromper » mais aussi une très concrète « tromperie hypocrite ». *Fourberie* a une fréquence relativement basse chez Molière et n'apparaît au total que 8 fois, mais d'autres termes sont plus présents : *ruse* (17), *ressort* (18), *machine* (13)¹⁰, *détour* (23), *invention* (27), *tour*¹¹ (30 occurrences pertinentes), et *stratagème* (32).

Dans *Le Bourgeois gentilhomme*, Molière utilise le terme *stratagème* pour désigner le déguisement du jeune amoureux en gentilhomme turc destiné à déjouer le refus par le protagoniste de marier sa fille à un roturier. Le valet du jeune premier, Covielle, a eu l'idée de faire croire à Monsieur Jourdain que le fils du « Grand Turc » veut épouser sa fille. Lorsque Covielle parle au marquis Dorante de ce théâtre dans le théâtre que deviendra la ruse mise en scène par l'intrigant à l'insu du protagoniste, le vocabulaire qu'il emploie en dit beaucoup sur les rapports étroits dans la pièce entre l'habileté des personnages entreprenants et le « faire » que la pièce nous présente devant les yeux :

COVIELLE : Ha, ha, ha. Ma foi, cela est tout à fait drôle. Quelle dupe ! Quand il aurait appris son rôle par cœur, il ne pourrait pas le mieux jouer. Ah, ah. Je

⁸ Au sens d'« habileté » ou d'« ingéniosité ».

⁹ *Talent* apparaît dans ce genre de contexte au moins 8 fois sur 25. Il est plus difficile de donner un chiffre exact et pertinent pour *adresse* puisque le terme apparaît, au sens spécifique d'« habileté », environ 40 fois, mais il ne désigne pas toujours une habileté mise en œuvre pour servir les aspirations des amoureux.

¹⁰ Le terme apparaît en plus 7 fois dans le paratexte.

¹¹ Au sens de « jouer un tour à quelqu'un ».

vous prie, Monsieur, de nous vouloir aider céans dans une *affaire* qui s'y passe.

DORANTE : Ah, ah, Covielle, qui t'aurait reconnu ? Comme te voilà ajusté !

COVIELLE : Vous voyez. Ah, ah.

DORANTE : De quoi ris-tu ?

COVIELLE : D'une chose, Monsieur, qui le mérite bien.

DORANTE : Comment ?

COVIELLE : Je vous le donnerais en bien des fois, Monsieur, à deviner, le *stratagème* dont nous nous servons auprès de Monsieur Jourdain, pour porter son esprit à donner sa Fille à mon Maître.

DORANTE : Je ne devine point le stratagème, mais je devine qu'il ne manquera pas de faire son *effet*, puisque tu l'*entrepris*¹². (IV, 5)

Disons tout simplement, en reprenant la terminologie de Molière, que le « stratagème » « entrepris » par Covielle est ce en quoi consiste le « faire » que nous voyons sur scène, et que ce faire se rapporte à ce qu'il y a « à faire » pour que l'« effet » souhaité se produise, c'est-à-dire pour que le protagoniste donne sa fille à celui dont elle est amoureuse.

Quelqu'un dira ici que cette description de l'action conduite par les personnages intrigants n'apporte rien à la compréhension du théâtre de Molière pour la raison qu'elle n'est qu'une paraphrase de l'action générale des pièces elles-mêmes. Nous avouerons volontiers que c'est partiellement vrai ; mais nous dirons aussi que cette paraphrase n'est possible que parce que l'action – au sens d'action individuellement motivée par une volonté de réalisation – que les personnages intrigants mettent en œuvre pour assister les amoureux occupe une place si importante dans certaines pièces qu'elle tend justement à s'y confondre à l'action générale (largement « agissante » donc) de ces pièces¹³, *ce qui n'est pas du tout nécessaire* (et donc virtuellement significatif).

¹² Nous soulignons.

¹³ Nous pensons en premier lieu aux pièces suivantes : *Le Médecin volant*, *Le Dépit amoureux*, *L'Amour médecin*, *Le Médecin malgré lui*, *Le Sicilien ou L'Amour Peintre*, *Monsieur de Pourceaugnac*, *Le Bourgeois gentilhomme* (les deux derniers actes) et *Les Fourberies de Scapin*.

Comme nous l'avons suggéré, ce n'est pas cette dimension du théâtre de Molière qui intéresse en premier lieu Jean de Guardia quand il tente de préciser en quoi consiste l'originalité de l'œuvre de Molière (ce qui n'empêche pas qu'elle en constitue un élément essentiel). Aussi peut-on penser ici qu'il s'agit plutôt d'un trait général du théâtre classique dans son ensemble. Affirmant au sujet de l'action dans le théâtre français du XVII^e siècle que « l'ensemble de l'intrigue constitue l'action de la pièce », Jacques Schérer tenait en effet à préciser : « Cette action se définit par les démarches des personnages mis en présence des obstacles qui forment le nœud et qui ne sont éliminés qu'au dénouement. Certains théoriciens du XVII^e siècle marquent fortement cette liaison étroite entre nœud et action. Ainsi l'Académie Française, dans ses *Sentiments* sur le *Cid*, affirme que "le nœud des pièces de théâtre" est "un accident inopiné qui arrête le cours de l'action représentée" ; Corneille, en insistant de façon significative sur la notion d'obstacle, décrit la structure de son *Andromède*, dans l'*Examen* de cette pièce, de la façon suivante : "L'action principale est le mariage de Persée avec Andromède : son nœud consiste en l'obstacle qui s'y rencontre du côté de Phinée, à qui elle est promise, et son dénouement en la mort de ce malheureux amant, après laquelle il n'y a plus d'obstacles". La seule façon objective d'étudier la technique de l'action consisterait à partir de déclarations de ce genre¹⁴ ». Il y aurait donc, à en croire Schérer, une tendance dominante dans le théâtre classique à envisager l'action d'une pièce de théâtre en tant qu'action mise en œuvre pour la réalisation d'un objectif ; il y aurait un lien assez direct, chez Corneille et Molière par exemple, entre action théâtrale et action dynamique que nous ne voyons plus. Anne Ubersfeld écrit à propos du théâtre en général que la notion d'action y est ambiguë, car « elle désigne tout aussi bien le récit fictionnel que les événements purement réels¹⁵ ». Or, cette fois, la notion devient encore plus ambiguë du fait que récit fictionnel et événements scéniques mettent à leur tour en scène ce qui se donne favorablement à comprendre comme une action (au sens non théâtral donc) motivée par une volonté de réalisation ou de satisfaction.

Comment ne pas souligner à ce propos que la définition la plus classique du théâtre, comme le rappelle aussi Anne Ubersfeld à propos de l'action justement ainsi que Jean de Guardia – même s'il le fait pour en nuancer les implications –, consiste à dire que celui-ci se caractérise par la représenta-

¹⁴ Jacques Schérer, *La Dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 1950, p. 91.

¹⁵ Anne Ubersfeld, *Les Termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Le Seuil, 1996, p. 10.

tion d'actions motivées. Nous pensons bien sûr à Aristote et à sa *Poétique*, dans laquelle le philosophe écrit : « La plus importante de ces parties [constitutives de la tragédie] est l'assemblage des actions accomplies, car la tragédie imite non pas les hommes mais une action et la vie, le bonheur < et l'infortune ; or le bonheur > et l'infortune sont dans l'action et la fin de la vie est une certaine manière d'agir, non une manière d'être ; et c'est en raison de leur caractère que les hommes sont tels ou tels, mais c'est en raison de leurs actions qu'ils sont heureux ou le contraire. Donc les personnages n'agissent pas pour imiter les caractères mais ils reçoivent leurs caractères par surcroît et en raison de leurs actions ; de sorte que les actes et la fable sont la fin de la tragédie ; et c'est la fin qui en toutes choses est le principal¹⁶ ».

Contentons-nous de faire remarquer ici que le philosophe accorde une importance remarquable à l'action et à sa motivation dans le théâtre – même s'il parle en premier lieu de la tragédie – : le propre du théâtre est de montrer des personnages qui agissent et qui subissent les effets – « bonheur » ou « infortune » – de leurs actions. C'est ainsi en accord avec quelques-uns des principes les plus fondamentaux de *La Poétique* que nous avançons que la matière concrète des pièces de Molière consiste partiellement dans une série d'actions entreprises pour réaliser le bonheur. Dans certaines pièces, cette dimension si l'on veut aristotélicienne du théâtre en tant que mise en scène d'un agir pour le bonheur devient si importante qu'elle tend à se confondre avec l'agir manifeste de la pièce elle-même : l'affaire des amoureux devient le faire de la pièce en tant que telle.

C'est sans doute pour cette raison que l'affaire des amoureux prend quelquefois la forme explicite d'un théâtre dans le théâtre. Dans *Monsieur de Pourceaugnac*, Éraste parlait, nous l'avons vu, de ses stratagèmes en termes de « divertissement » et de « comédie ». Dans *Le Bourgeois gentilhomme*, Covielle disait du protagoniste : « Quel dupe ! Quand il aurait appris son rôle par cœur, il ne pourrait pas le mieux jouer ». Dans cette pièce en fait, c'est à partir de la scène 13 de l'acte trois (sur cinq) que l'action générale de la comédie va coïncider avec l'action mise en œuvre par le valet intrigant. Jean de Guardia écrit : « *Le Bourgeois gentilhomme*, qui est bien une pure comédie de caractère pendant trois actes, tourne à la comédie d'intrigue pendant les deux derniers, lorsque le problème du mariage de Lucile est posé et qu'une

¹⁶ Aristote, *La Poétique*, Paris, Les Belles Lettres, 1990, p. 38.

LE TEMPS FAIT TOUT A L'AFFAIRE

farce, une "bourle" dira Covielle, est déclenchée¹⁷. » C'est plus précisément après que Cléonte a été refusé par Jourdain comme gendre que le valet Covielle a l'idée d'arranger les affaires de son maître en mettant en scène une comédie dans la comédie :

COVIELLE : Vous avez fait de belles *affaires*, avec vos beaux sentiments.

CLEONTE : Que veux-tu ? J'ai un scrupule là-dessus, que l'exemple ne saurait vaincre.

COVIELLE : Vous moquez-vous, de le prendre sérieusement avec un Homme comme cela ? Ne voyez-vous pas qu'il est fou ? et vous *coûtait-il* quelque chose de vous accommoder à ses chimères ?

CLEONTE : Tu as raison ; mais je ne croyais pas qu'il fallût faire ses preuves de Noblesse pour être Gendre de Monsieur Jourdain.

COVIELLE : Ah, ah, ah.

CLEONTE : De quoi ris-tu ?

COVIELLE : D'une pensée qui me vient pour *jouer* notre Homme, et vous *faire obtenir ce que vous souhaitez*.

CLEONTE : Comment ?

COVIELLE : L'idée est tout à fait plaisante.

CLEONTE : Quoi donc ?

COVIELLE : Il s'est fait depuis peu une certaine *Mascarade* qui vient le mieux du monde ici, et que je prétends faire entrer dans une bourle que je veux faire à notre Ridicule. Tout cela sent un peu sa *Comédie* ; mais avec lui on peut hasarder toute chose, il n'y faut point chercher tant de façons, et il est Homme à y *jouer son rôle* à merveille ; à donner aisément dans toutes les fari-boles qu'on s'avisera de lui dire. J'ai les *Acteurs*, j'ai les Habits tout prêts, laissez-moi *faire* seulement¹⁸... (III, 13)

Les actions entreprises pour tromper les opposants prennent ainsi facilement l'allure d'une comédie explicite destinée à faire réussir les affaires des amoureux au moindre coût possible. Disons que l'action devient un jeu

¹⁷ Jean de Guardia, *Poétique de Molière, Comédie et répétition, op. cit.*, p. 192

¹⁸ Nous soulignons.

théâtral organisé sous forme d'« actes » (au double sens) ayant pour but d'assurer le dénouement heureux¹⁹.

Rappelons à ce propos qu'il y a dans *Le Malade imaginaire* une scène de théâtre dans le théâtre explicite et formelle. Le jeune Cléante prétend avoir substitué le maître à chanter d'Angélique et fait jouer par lui-même et sa bien-aimée un « petit Opéra impromptu » (II, 5) où les amants secrets peuvent se déclarer ouvertement leur amour sous couvert de faire du théâtre. *Le Malade imaginaire* offre ainsi un exemple illustratif d'enchâssement d'une pièce intérieure au milieu d'une pièce cadre ayant pour résultat que « les spectateurs de la salle voient d'autres spectateurs (qui sont des acteurs) regarder une représentation donnée par d'autres acteurs²⁰ ». La scène du dialogue chanté du *Malade imaginaire* est donc une mise en abyme du jeu théâtral permettant aux acteurs du deuxième niveau (Cléante et Angélique) de dire une vérité autrement imprononçable²¹. Or, le théâtre dans le théâtre qui nous intéresse ici est une variante moins formelle où la pièce cadre *elle-même* prend l'aspect d'une pièce mise en scène. Il est plus difficile ici de parler d'enchâssement, car les deux niveaux semblent plutôt fusionner en un seul. Il n'y a par exemple pas de vrais spectateurs sur scène lorsqu'on « joue » – c'est-à-dire qu'on trompe les protagonistes en même temps qu'on joue une pièce – le bourgeois gentilhomme et le malade imaginaire, dans la mesure où tous les acteurs de la pièce participent au jeu.

C'est ici qu'il devient pertinent de faire état de l'étude, brève mais perspicace, de *L'Avare* faite par Hallam Walker, « Action and Ending of "L'Avare" » où l'auteur soutient, en se référant entre autres à Aristote, que l'unité de la pièce consiste dans l'action mise en scène pour produire la fin heureuse. Faisant judicieusement remarquer que le titre de la pièce signale l'importance qu'y prend le thème de la possession, Walker en tire la conclusion que c'est justement la possession (d'argent, mais aussi d'amour) que l'action de la pièce vise à réaliser. Parlant, comme le fait également Joseph

¹⁹ Voulant mettre en évidence le rôle déterminant joué par les personnages de théâtre en tant qu'*acteurs* de théâtre et donc d'*actants* d'un drame, Jean Rohou rappelle que les auteurs du XVII^e siècle dénommaient habituellement leurs listes de personnages (« *dramatis personae* ») « listes d'*acteurs* » justement. C'est le cas par exemple, fait-il remarquer, pour dix-neuf des vingt-quatre pièces de Molière publiées du vivant de l'auteur (voir Jean Rohou, *Avez-vous lu Racine ? Mise au point polémique*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 74).

²⁰ Anne Ubersfeld, *Les Termes clés de l'analyse du théâtre*, op. cit., p. 84.

²¹ Voir à ce propos Georges Forestier, *Le Théâtre dans le théâtre*, Genève, Droz, 1996, p. 89-94 (sur la technique de l'enchâssement) et p. 229-252 (sur le théâtre dans le théâtre comme espace de vérité).

Pineau dans son livre sur la dynamique de la liberté chez Molière, de l'élimination des contraintes comme condition indispensable à la jouissance de la liberté – et par là à la possession de l'amour et du bonheur –, Walker écrit : « Possession is achieved only by freeing self [sic] from bonds of one sort or another²² », et : « The true action of *L'Avare* is "to become free to possess one's desire"²³ ». C'est donc selon Walker cette action pour la liberté qui donne à la pièce son unité et que la victoire sur l'avarice et le triomphe de l'amour finissent par couronner. Nous ne pouvons ici que tomber d'accord avec tout ce qu'il dit. Nous ajouterons seulement que l'analyse des motifs du *protagoniste*, qui dans la perspective de Walker ne devient qu'un opposant au bonheur des amoureux, fait de la pièce beaucoup plus que la mise en scène d'une action vers la liberté. D'où le fait que nous avons choisi de nous référer à *Monsieur de Pourceaugnac* pour mettre au jour cette dimension du théâtre de Molière comme action manifeste vers la liberté et la jouissance : dans la pièce écrite juste après *L'Avare*, ce n'est pas les motifs de l'opposant qui donnent son sens à l'essentiel de l'action – comme c'est le cas dans *L'Avare* –, mais les motifs des intrigants et des amoureux.

2. Les vrais héros de la comédie

Tout cela ne signifie pas pourtant que la plupart des intéressés dans les affaires des pièces de Molière soient résolus et entrepreneurs. S'il est possible de parler de la présence d'un esprit entreprenant et inventif dans le monde de Molière, c'est partiellement pour la raison que cet esprit se dégage par opposition à une tendance contraire à la résignation. Nous avons peut-être parlé un peu trop facilement des amoureux de Molière comme si nous avions affaire à un groupe homogène de personnages invariablement disposés à traduire leur volonté en action déterminée. La vérité est plutôt qu'il existe, chez les amoureux de l'auteur, un penchant à la résignation et au désespoir.

Comparant les amants malheureux de Molière à ceux de Corneille, Jean Emelina écrit : « Rien de plus fade et de moins viril que ces amants aux antipodes de leurs aînés. Il faut, thème connu, toute la persuasion de leurs

²² Hallam Walker, « Action and Ending of "L'Avare" », *op. cit.*, p. 533.

²³ *Id.*

serviteurs, autrement énergiques, pour les tirer de leur apathie défaitiste²⁴ ». Emelina confronte également les amoureux de Molière à ceux de Marivaux : « Qu'on relise, par exemple, *Le Jeu de l'amour et du hasard* de Marivaux : en dépit de tensions, de déceptions et de craintes vives, ni Silvia ni Dorante n'envisagent une seule fois de mourir. Il semble établi que nul autant que Molière et mieux que Molière n'a su nous faire sourire d'une mollesse amoureuse aussi générale et d'une jeunesse aussi assoiffée du tombeau²⁵ ». C'est donc partiellement *par contraste* à cette tendance à la résignation que l'esprit d'initiative et d'action peut apparaître comme si déterminant dans l'œuvre de notre auteur. Esprit d'autant plus remarquable que la grande majorité des personnages énergiques et entreprenants que nous rencontrons chez Molière agissent pour la réalisation d'un bonheur qui n'est pas le leur puisque ce sont à l'ordinaire, comme le signale Emelina, les valets et les servantes qui s'activent pour réaliser les objectifs des amoureux.

L'Avare en fournit un exemple illustratif dans la mesure où l'action de l'intrigante Frosine se donne *dans un premier temps* comme motivée par une volonté purement égoïste : c'est essentiellement pour son propre bénéfice qu'elle veut marier Mariane à Harpagon²⁶. Or, apprenant que Mariane et le fils d'Harpagon sont amoureux l'un de l'autre et que les deux ont besoin d'assistance pour réaliser leurs vœux, elle change immédiatement de visée. C'est désormais en vue de l'aboutissement de l'« affaire » des jeunes gens qu'elle va déployer ses talents :

FROSINE : Vous êtes, par ma foi, de malheureuses gens l'un et l'autre, de ne m'avoir point avant tout ceci, avertie de votre affaire ! Je vous aurais sans doute détourné cette inquiétude, et n'aurais point amené les choses où l'on voit qu'elles sont.

[...]

CLEANTE : Frosine, ma pauvre Frosine, voudrais-tu nous servir ?

²⁴ Jean Emelina, « Les Jeux de la mort et de la vie », *op. cit.*, p. 667.

²⁵ *Ibid.* p. 668.

²⁶ Après avoir compris qu'elle ne va rien obtenir en récompense de ses services de la part de l'avare, elle dit : « Le ladre a été ferme à toutes mes attaques ; mais il ne me faut pas pourtant quitter la négociation ; et j'ai l'autre côté, en tout cas, d'où je suis assurée de tirer bonne récompense ». (II, 5)

LE TEMPS FAIT TOUT A L'AFFAIRE

FROSINE : Par ma foi, faut-il le demander ? je le voudrais de tout mon cœur. Vous savez que de mon naturel, je suis assez humaine. Le Ciel ne m'a point fait l'âme de bronze ; et je n'ai que trop de tendresse à rendre de petits services, quand je vois des gens qui s'entraiment en tout bien, et en tout honneur. Que pourrions-nous faire à ceci ? (IV, 1)

À partir de ce moment, le « faire » de Frosine (« Que pourrions-nous faire à ceci ? ») s'explique par des motifs altruistes et non pas égoïstes. Frosine n'est pas une « servante » au sens propre du terme, mais elle déclare être prête à « rendre de petits services » aux amoureux, et Cléante lui demande justement si elle veut les « servir²⁷ ».

Le fait que Molière semble accorder tant d'importance à la motivation individuelle dans ses pièces ne signifie donc pas qu'il n'y existe pas d'engagement en faveur d'autrui. L'assistance accordée par les adjuvants aux amoureux inactifs consiste, pourrait-on dire, à intégrer les affaires des autres dans les leurs. « Je suis Homme consolatif, dit Scapin dans les *Fourberies*, Homme à m'intéresser aux affaires des jeunes Gens » (I, 2), tandis que les enfants de l'avare peuvent constater en s'adressant à leur père – comme nous l'avons vu – : « Nous n'entrons point dans vos affaires. » (I, 4) Frosine déclare que « de [s]on naturel », elle est assez « humaine » ; et nous pouvons ici nous rapporter à ce que dit La Flèche – qui prend le risque de voler la cassette de l'avare pour réaliser le bonheur de Cléante – à Frosine au sujet du manque total d'*humanité* chez Harpagon : « Le Seigneur Harpagon est de tous les humains, l'humain le moins humain ; le mortel de tous les mortels, le plus dur, et le plus serré ». (II, 4) C'est-à-dire que le fait de faire partie du genre des humains implique, selon La Flèche, une obligation à être humain au sens de « compréhensif » et de « compatissant ». Et c'est d'ailleurs la mortalité (« le mortel de tous les mortels... »), semble-t-il, qui oblige à la solidarité : être humain à l'endroit d'autrui, c'est comprendre et reconnaître que l'autre partage avec moi les mêmes conditions existentielles, que nous sommes tous embarqués dans une même galère.

²⁷ Que le faire de la comédie incombe essentiellement aux valets et aux servantes est attesté également dans *La Dame d'intrigue ou le Riche vilain* par Chappuzeau où le valet Philipin assume, au début de la pièce, la responsabilité des affaires amoureuses de son maître : « Ly-caste : Ha ! Philipin, / Mon oncle est mon rival, et j'en suis trop certain. Philipin : Cachez-vous seulement, je prens sur moy l'affaire ». (I, 2) Plus loin, Crispin se plaint des maîtres incapables d'arranger leurs propres affaires en disant : « Ouy, car pour l'ordinaire, / Des maistres suffisants gastent toute une affaire : / Ce sont des étourdis, sans cervelle et sans soin, / Et d'un sage valet souvent ils ont besoin » (Chappuzeau, *La Dame d'intrigue ou le Riche vilain* III, 1), dans Victor Fournel, *Les Contemporains de Molière, op. cit.*, t. I, p. 369 et 393).

C'est ici qu'il devient pertinent de faire observer que l'action préméditée et consciemment menée en vue de la réalisation des désirs des amoureux est couramment décrite en termes, empruntés à la littérature héroïque, de *gloire* et de *noblesse*. Voici en quels termes Scapin se présente dans les *Fourberies* :

J'ai sans doute reçu du Ciel un génie assez beau pour toutes les fabriques de ces gentillesses d'Esprit, de ces galanteries ingénieuses à qui le vulgaire ignorant donne le nom de Fourberies ; et je puis dire sans vanité, qu'on n'a guère vu d'Homme qui fût plus habile Ouvrier de ressorts et d'intrigues ; qui ait acquis plus de gloire que moi dans ce noble Métier [...]. (I, 2)

Mascarille aussi parle, dans un monologue de *L'Étourdi*, de ses intrigues en termes de *sublime*, d'*honneur* et de *gloire* :

On dira que je cède à la difficulté,
 Que je me trouve à bout de ma subtilité ;
 Et que deviendra lors cette publique estime
 Qui te vante partout pour un fourbe sublime,
 Et que tu t'es acquise en tant d'occasions,
 À ne t'être jamais vu court d'inventions ?
 L'honneur, ô Mascarille, est une belle chose :
 À tes nobles travaux ne fais aucune pause ;
 Et, quoi qu'un maître ait fait pour te faire enrager,
 Achève pour ta gloire, et non pour l'obliger. (III, 1, 909-918)

Il n'est guère suffisant d'affirmer que ces louanges paradoxales faites au sujet des fourberies de la comédie constituent un lieu commun d'un genre satirique cultivant les effets burlesques²⁸. Il faut plutôt prendre ces éloges au sérieux et poser la question de savoir si la comédie de Molière, ainsi que la tradition de la comédie d'intrigue en général²⁹, n'affirme pas que l'action

²⁸ Voir à ce propos Patrick Dandrey, *L'Éloge paradoxal : de Gorgias à Molière*, Paris, PUF, 1997, p. 239-310. Un éloge paradoxal est donc un éloge qui blâme ou ridiculise sous couleur d'approuver ou de glorifier. À une exception près – que nous commenterons –, Dandrey ne fait pas état de l'exaltation chez Molière de l'action des intriguants.

²⁹ Dans une comédie écrite par Gabriel Gilbert en 1666 (quelques années avant *Les Fourberies* donc), le valet intrigant Marot explique aux deux jeunes amoureux au début de la pièce : « Que le métier de fourbe est un métier utile ! / Qu'il est avantageux dans une grande ville ! / Comme c'est le métier de ceux qui n'en ont point, / A tous trois celui-là nous vient fort bien à point. / C'est un art malaisé, qui veut beaucoup d'adresse, / Mais qui traîne après soy l'honneur et la richesse » (Gabriel Gilbert, *Les Intrigues amoureuses* (I, 1), dans Victor Fournel, *Les Contemporains de Molière*, op. cit., t. I, p. 9).

et l'esprit d'invention qui caractérisent des personnages comme Scapin et Mascarille représentent un aspect de la vie humaine qui commande le respect et l'admiration.

Comme nous l'avons suggéré, la prétendue noblesse des intrigants peut dans un premier temps être mise en rapport avec leur altruisme : comme ils agissent pour le bonheur d'autrui, il semble motivé de leur attribuer certaines qualités morales. À y regarder de plus près cependant, on voit que leur noblesse est plutôt décrite comme provenant de leur capacité extraordinaire de tout simplement venir à bout de n'importe quelle difficulté : si les intrigants sont de nobles héros, c'est aussi parce qu'ils n'ont pas peur des épreuves de la vie et qu'ils sortent toujours vainqueurs des défis qu'ils relèvent. Voici en quels termes l'intrigante Nérine présente, à la jeune Julie, son partenaire Sbrigani dans *Monsieur de Pourceaugnac* :

Madame, voilà un Illustre, votre affaire ne pouvait être mise en de meilleures mains, et c'est le Héros de notre Siècle pour les exploits dont il s'agit : un Homme qui, vingt fois en sa vie, pour servir ses Amis, a généreusement affronté les Galères ; qui au péril de ses bras et de ses épaules, sait mettre noblement à fin les aventures les plus difficiles ; et qui, tel que vous le voyez, est exilé de son Pays pour je ne sais combien d'actions honorables qu'il a généreusement entreprises. (I, 2)

La noblesse de Sbrigani s'explique certes par son altruisme : il a « affronté les galères » « pour servir ses amis » ; mais elle s'explique autant par le seul fait que le personnage va hardiment au-devant de n'importe quel défi et qu'il réalise toujours les fins qu'il projette. Il y a une juxtaposition significative dans ce passage du vocabulaire de l'action (« affaire », « affronté », « mettre à fin », « entreprises ») et du vocabulaire de l'héroïsme (« illustre », « héros », « noblement », « honorables »). Sbrigani, dit Nérine, « entreprend » « généreusement » des « actions honorables » ; il est un « illustre » capable de « mettre noblement à fin les aventures les plus difficiles ».

N'oublions pas que le trait le plus caractéristique du héros classique de la littérature épique (Ulysse, Énée, Roland, Perceval), mais aussi de la littérature populaire (d'Artagnan, Le Comte de Monte-Cristo) consiste à se distinguer d'une humanité moyenne par son extraordinaire capacité à surmonter n'importe quel obstacle. Le héros classique est celui qui « accomplit des travaux » (comme Hercule donc) en employant de manière particulièrement efficace ces deux moyens d'action fondamentaux de l'homme que sont l'intelligence et la force physique. De même, les grands héros de la littéra-

ture populaire – aujourd’hui du cinéma, de la bande dessinée et des jeux vidéo – se caractérisent à l’ordinaire par la détention d’un moyen d’action spécifique particulièrement puissant. Comme la lecture de *L’Avaro* nous a fait beaucoup parler de la puissance de l’argent en tant que moyen d’action justement, nous nous permettrons de citer *Le Comte de Monte-Cristo*, dont le héros, grâce aux richesses inépuisables qu’il trouve enfouies sur une île dans la Méditerranée, parvient à s’installer à la place de la Providence elle-même pour récompenser les bons et punir les méchants : « ”Et maintenant, dit l’homme inconnu [le comte déguisé], adieu bonté, humanité, reconnaissance... Adieu à tous les sentiments qui épanouissent le cœur !... Je me suis substitué à la Providence pour récompenser les bons... que le Dieu vengeur me cède la place pour punir les méchants³⁰ !” »

Rappelons toutefois que le jeune Edmond Dantès qui parvient, contre tout espoir, à s’évader du château d’If *n’a pas encore* accès au trésor qui lui permettra par la suite de « prendre dans la société le rang, l’influence et le pouvoir que donne en ce monde la richesse, la première et la plus grande des forces dont peut disposer la créature humaine³¹ ». Peut-être Dumas n’a-t-il donc pas tout à fait raison de dire que l’argent est la première et la plus grande des forces humaines, car ce n’est pas grâce à des ressources monétaires que Dantès trompe ses gardiens et fuit l’« éternelle nuit³² » sans retour possible à laquelle sa vie semblait irrémédiablement vouée. À l’instar du « rusé Ulysse » réussissant par exemple à s’évader de la cave dans laquelle le Cyclope l’avait enfermé, Dantès a par-dessus tout profité de sa *ruse* justement, c’est-à-dire de sa capacité à lire une situation difficile et à trouver une solution inattendue pour en sortir. L’intelligence pratique s’est avérée le moyen d’action le plus fondamental du héros, et il en est à l’ordinaire de même dans le monde de la comédie. C’est la ruse, l’esprit d’initiative, le sens pratique, c’est-à-dire l’art de tromper, la capacité elle-même de tromper, de berner, et par là de triompher, de mener à bien leurs affaires, qui confère aux héros leur grandeur et noblesse.

Ce que la comédie et le roman héroïque ont en commun est ici en plus qu’ils expriment tous les deux une exaltation de l’action elle-même : l’action n’est plus seulement un moyen, mais devient une fin en soi. Il faut avouer que le modèle simplifié de l’action et de sa motivation auquel nous nous

³⁰ *Le Comte de Monte-Cristo* (ch. 30), Paris, Le livre de poche, 1995, p. 396.

³¹ *Ibid.* (25), p. 317.

³² *Ibid.* (15), p. 189.

sommes rapporté dans nos discussions comporte le désavantage de faire croire que tout être humain est invariablement porté à choisir la voie la plus courte vers la satisfaction. L'action, avons-nous dit, émane de la volonté, et constitue par conséquent un *moyen* de la volonté servant essentiellement à produire son remplissement. Or, les choses sont en réalité bien plus complexes. L'exaltation par Molière de l'action elle-même nous invite à penser, en effet, que ce n'est pas toujours la jouissance anticipée qui confère leur valeur, pour rester dans la perspective d'une économie de l'action, aux objectifs de l'action, mais la *difficulté* qui s'implique dans leur réalisation. L'enjeu principal d'une action n'est peut-être pas toujours à chercher dans l'objectif supposé la motiver, mais parfois dans *l'action elle-même*, c'est-à-dire dans le seul fait d'avoir quelque chose à faire.

Dans son essai « Que nostre desir s'accroist par la malaysance », Montaigne écrit : « La difficulté donne prix aux choses³³ », et s'emploie à y montrer que c'est *l'absence* de satisfaction qui éveille le désir et nous incite à l'action : « Nostre appetit mesprise et outrepassé ce qui luy est en main, pour courir aprez ce qu'il n'a pas³⁴ ». Ces considérations de Montaigne s'inscrivent dans ce que nous pouvons appeler aujourd'hui une théorie du désir suivant laquelle c'est le *manque* de jouissance qui supporte le désir et qui assure la réactivation de l'action. Il est vrai qu'il semble difficile de réduire l'homme au statut d'un être purement hédoniste dont tout acte serait motivé par un désir de repos et de satisfaction. Ce que nous avons jusqu'ici envisagé comme étant essentiellement un *motif* de l'action, devrait donc parfois être compris plutôt comme un *prétexte* : vivre pour manger, c'est peut-être tout d'abord *vivre pour quelque chose*³⁵.

³³ Montaigne, *Essais* (II, 15), Paris, Nelson, pas d'indication de l'année d'impression, t. II, p. 309.

³⁴ *Id.*

³⁵ Rappelant la métaphore pascalienne – inspirée par Montaigne – du divertissement comme chasse, Pierre Bourdieu écrit : « Le monde social procure plus et autre chose que les enjeux apparents : la chasse, Pascal le rappelle, compte autant, sinon plus, que la prise, et il y a un bonheur de l'action qui excède les profits patents, salaire, prix, récompense, et qui consiste dans le fait de sortir de l'indifférence (ou de la dépression), d'être occupé, projeté vers des fins, et de se sentir doté, objectivement, donc subjectivement, d'une mission sociale. Être attendu, sollicité, accablé d'obligations et d'engagements, ce n'est pas seulement être arraché à la solitude ou à l'insignifiance, c'est éprouver, de la manière la plus continue et la plus concrète, le sentiment de compter pour les autres, d'être important pour eux, donc en soi, et trouver dans cette sorte de plébiscite permanent que sont les témoignages incessants d'intérêt – demandes, attentions, invitations – une sorte de justification continue d'exister » (Pierre Bourdieu, *Méditations pascaliennes*, *op. cit.*, p. 283).

Aussi un théoricien de l'action comme Paul Ricœur est-il amené à reconnaître que la description qu'il propose de la volonté motivée – description à laquelle nous avons emprunté les traits principaux du modèle simplifié que nous avons présenté – apparaît comme insuffisante en raison de l'existence incontestable chez l'homme (ou du moins chez certains hommes) d'un « goût pour le difficile³⁶ » : si c'est vraiment l'objectif entendu comme remplissement de la volonté ou relâchement des tensions qui compte, se demande Ricœur, pourquoi l'action elle-même semble-t-elle exercer tant d'attrait ? Il n'y a pourtant pas que ce goût pour le difficile, ce goût pour l'agir qui dérange le philosophe, mais encore le fait que nos actions apparaissent si souvent comme orientées par une tendance vers le mal et la domination. « Si la recherche du plaisir et du facile, et la crainte de la douleur étaient les seuls ressorts vitaux de l'activité, l'histoire ne serait pas ce développement *terrible*, sans cesse alimenté par un tragique d'ambition, de puissance, de catastrophe et de destruction. L'histoire serait l'histoire économique, l'histoire faite par l'homo œconomicus, – et non l'histoire politique, l'histoire faite par l'homme de proie ; l'histoire serait l'histoire du bien-être et du mal-être et non l'histoire du pouvoir et de l'échec. L'écart entre le cours effectif de l'histoire et les schémas théoriques de la psychologie sensualiste [pour laquelle l'action humaine s'explique donc par une tendance vers le plaisir] doit être comblé, déjà sur le plan de la psychologie, par la considération d'une racine agressive de la vie³⁷ ».

Il semble que nous ayons affaire à deux choses différentes cependant : l'action humaine ne saurait s'expliquer par notre seul désir de paix et de jouissance, dit Ricœur, elle s'explique aussi *d'une part* par un goût pour le difficile et *d'autre part* par un goût pour le mal et la domination. Le goût du difficile est un goût de vaincre des obstacles, le goût de domination est un goût de faire souffrir. Ricœur rapproche ces deux tendances l'une de l'autre, mais il ne donne pas d'explication permettant de justifier ce rapprochement.

Force est pourtant de reconnaître que les deux tendances vers le difficile et le mal se trouvent juxtaposées dans *Monsieur de Pourceaugnac*. Faut-il vraiment penser, en effet, que les deux intrigants appelés à l'appui de l'amour des jeunes amoureux n'agissent que par pur altruisme quand ils éprouvent

³⁶ Paul Ricœur, *Philosophie de la volonté*, t. I : « Le volontaire et l'involontaire », *op. cit.*, p. 112.

³⁷ *Ibid.* p. 113-114. C'est une problématique comparable que Freud tente de résoudre en complétant sa version de la théorie du principe du plaisir par une théorie de l'instinct de mort.

LE TEMPS FAIT TOUT A L'AFFAIRE

eux-mêmes une si grande dose de plaisir aussi bien à mettre à l'épreuve leurs talents que de faire souffrir Pourceagnac ? Nous avons cité précédemment l'éloge que fait Nérine au sujet des exploits de Sbrigani ; voyons maintenant celui que Sbrigani fait tout de suite après en l'honneur de Nérine :

Je suis confus des louanges dont vous m'honorez, et je pourrais vous en donner avec plus de justice sur les merveilles de votre vie ; et principalement sur la gloire que vous acquîtes, lorsque avec tant d'honnêteté vous pipâtes au jeu, pour douze mille écus, ce jeune Seigneur étranger que l'on mena chez vous ; lorsque vous fîtes galamment ce faux Contrat qui ruina toute une Famille ; lorsque avec tant de grandeur d'âme vous sûtes nier le dépôt qu'on vous avait confié ; et que si généreusement on vous vit prêter votre témoignage à faire pendre ces deux Personnages qui ne l'avaient pas mérité. (I, 2)

Nérine est donc une criminelle ; c'est un personnage authentiquement malveillant³⁸. Que l'on se rappelle que deux médecins tenteront, dans la pièce, d'administrer un lavement à Pourceagnac, que Pourceagnac sera accusé de polygamie, qu'on lui fera croire qu'il risque d'être pendu, qu'il sera obligé de se déguiser en femme pour échapper à sa punition, qu'il se fera alors presque violer et qu'il se croira, finalement, obligé de payer une rançon pour éviter d'être exécuté. Ces ruses et machines préparées et mises en scène par les deux intrigants ne sauraient guère être expliquées uniquement par rapport à un souhait légitime de réaliser le bonheur des jeunes premiers. Il y a dans la pièce un excès de machination et de malfaisance qui peut-être trouve une partie de son sens dans le thème de la chasse charivarique, mais qui complique notre conception de l'action chez Molière comme motivée principalement par un désir hédoniste de jouissance légitime.

Le problème est en plus de savoir quel lien il peut y avoir entre ce goût pour la malfaisance et le thème de la noblesse : qu'est-ce qu'il y aurait de noble à faire souffrir plus qu'il n'est nécessaire ? Peut-être s'agit-il ici d'une noblesse essentiellement paradoxale et ironique. Le goût du difficile, par contre, le goût du défi, la volonté de triompher sur toute forme d'obstacle pouvant se dresser sur notre chemin comporte un composant indéniable-

³⁸ Selon Patrick Dandrey, les éloges réciproques faits par Nérine et Sbrigani sont entièrement paradoxaux impliquant une considération et un respect « prodigués à contretemps ou contre-tout volontaires pour amuser et susciter la complicité ». Celui que Sbrigani adresse à Nérine est toutefois, dit Dandrey « mêlé il est vrai de cynisme » (Patrick Dandrey, *L'Éloge paradoxal : de Gorgias à Molière*, op. cit., p. 272).

ment héroïque, surtout en regard d'un penchant mou et défaitiste pour la résignation. Paul Ricœur se demande même si « le plaisir de l'obstacle » ne serait pas « le véritable plaisir en mouvement qui seul révélerait l'authentique tension de la vie par-delà l'avarice du désir et de la crainte ; seul il attesterait la dimension héroïque, et si l'on peut dire Don Quichottesque, de la vie contre Sancho Pança amorcé par le seul plaisir de la possession, de la non-souffrance et de l'aisance³⁹ ». Ne pas se proposer d'autres objectifs dans la vie que de jouir de la nourriture, du vin et donc du *repos* des besoins et des désirs serait ainsi aux antipodes mêmes d'une vocation noble et héroïque de l'homme consistant tout au contraire à se projeter dans l'avenir, à agir, à transformer, mais aussi à défier et à triompher.

3. « Pauvre Sganarelle »

Or, à propos de Sancho Pança justement, figure paradigmatique du valet couard et hésitant n'ayant guère d'autres ambitions dans la vie que de manger et de dormir, est-ce que cet héroïsme du défi volontaire constitue vraiment un trait caractéristique de l'ensemble des serviteurs de Molière ? Il est vrai que certains valets intrigants (comme Mascarille et Scapin) donnent l'impression de tirer du plaisir du fait même de braver la fortune, mais il est également vrai que d'autres valets ne demandent qu'un peu de *répit* des *revers* de la fortune. Dans *L'Avare*, Molière nous fait connaître le valeureux et entreprenant La Flèche, mais il nous fait également connaître le pauvre maître Jacques, que l'on bat pour avoir dit la vérité et que l'on menace de pendre pour avoir menti.

S'il est vrai, comme nous l'avons affirmé, que l'on est riche quand on a les moyens de satisfaire ses besoins et désirs, il s'ensuit que l'on est pauvre quand on n'en a pas. C'est un fait que le terme *pauvre* est fréquemment employé par Molière pour caractériser ses serviteurs. Dans *L'Avare*, Frosine dit à La Flèche : « Hé c'est toi, mon pauvre la Flèche ! D'où vient cette rencontre ? » (II, 4) Ailleurs, c'est Cléante qui dit à Frosine : « Frosine, ma pauvre Frosine, voudrais-tu nous servir ? » (IV, 1) Le terme apparaît 135 fois dans l'ensemble de l'œuvre, et 33 fois il est employé dans ce type d'appellations. Il se retrouve déjà dans *L'Étourdi* où deux personnages différents s'adressent à Mascarille en l'intitulant « mon pauvre garçon ». (I, 8, 407, et II, 6, 666) On le trouve également dans *Le Médecin volant* où il est

³⁹ Paul Ricœur, *Philosophie de la volonté*, t. I : « Le volontaire et l'involontaire », *op. cit.*, p. 114.

dit : « mon pauvre Sganarelle » (sc. 2) et « pauvre garçon » (sc. 11), dans *Le Dépit amoureux* : « ma pauvre Marinette » (I, 5, 337) et dans *La Princesse d'Élide* : « pauvre Moron » (Deuxième intermède, sc. 2). Citons pareillement *Le Tartuffe* : « ma pauvre Fille [Dorine] » (II, 3, 671) ; *Dom Juan* : « pauvre Gusman » (I, 1) ; *Le Médecin malgré lui* : « pauvre Nourricier » (I, 4) ; *Amphitryon* : « pauvre Sosie » (I, 1 210, et III, 6, 1783), *George Dandin* : « ma pauvre Claudine » (II, 4 ; III, 2) ; *Le Bourgeois gentilhomme* : « pauvre Françoise » (III, 3), « pauvre Covielle » (III, 8) ; *Les Fourberies de Scapin* : « mon pauvre Scapin » (II, 4) ; *Les Femmes savantes* : « ma pauvre Enfant » (II, 6, 510), « pauvre Servante » (II, 7, 603) (il s'agit chaque fois de la servante Martine) et finalement *Le Malade imaginaire* : « ma pauvre Toinette ». (I, 4)

Si tous ces personnages sont à comprendre comme étant de quelque manière « pauvres », cela doit en principe être parce qu'ils éveillent quelque forme de compassion. Dans les textes de Molière, *pauvre* est pratiquement toujours placé devant le substantif, et l'antéposition de ce terme employé comme adjectif épithète véhicule à l'ordinaire la signification spécifique de « pitoyable » ou de « malheureux ». La question est pourtant de savoir si l'importance que prend chez Molière le problème général de l'économie de l'action ne nous invite pas à considérer cette prétendue pauvreté sous un jour un peu différent.

Par exemple, la scène des *Précieuses ridicules* où les deux porteurs qui ont transporté Mascarille à la maison des deux précieuses demandent de l'argent en récompense de leurs services, montre bien que *pauvre* peut désigner, en dépit de son antéposition, non seulement une sorte de misère méritant l'apitoiement, mais encore tout simplement un manque de moyens permettant de subvenir aux besoins les plus fondamentaux de la vie :

LE SECOND PORTEUR : Je dis, monsieur, que vous nous donniez de l'argent, s'il vous plaît.

MASCARILLE, *lui donnant un soufflet* : Comment, coquin, demander de l'argent à une personne de ma qualité ?

LE SECOND PORTEUR : Est-ce ainsi qu'on paie les pauvres gens ? et votre qualité nous donne-t-elle à dîner ? (sc. 7)

Si *pauvre* peut désigner (en français et à partir du milieu du XIV^e siècle) aussi bien « nécessaire » que « pitoyable » (*pauper* en latin ne signifiait que « nécessaire »), cela doit être parce que le sémantisme du terme s'est élargi au

moyen d'un glissement métonymique. C'est-à-dire que la « pitoyabilité » du pauvre est sans doute le résultat de la nécessité dans laquelle il vit : comme les deux porteurs n'ont pas de quoi manger, Mascarille devrait les prendre en pitié. La compassion (pauvre enfant !) serait ainsi liée au spectacle d'un manque de moyens, de ressources permettant d'éviter la souffrance. On éprouve de la compassion pour celui qui ne peut pas se permettre de vivre pour manger pour la raison qu'il n'a peut-être même pas de quoi manger⁴⁰.

Mais comment comprendre que les valets et servantes de Molière sont si régulièrement taxés d'une prétendue pauvreté ? Peut-être la réponse est-elle dans un premier temps à trouver dans le fait que c'est en général quand on leur demande de remplir leur fonction d'adjuvants que la pauvreté est mentionnée. Dans *Le Médecin volant*, par exemple, le jeune Valère, ne sachant comment s'y prendre pour berner le barbon qui enferme sa bien-aimée, s'adresse à Sganarelle en l'appelant justement « mon pauvre Sganarelle » :

VALERE : Ah mon pauvre Sganarelle que j'ai de joie de te voir, j'ai besoin de toi dans une affaire de conséquence, mais, comme je ne sais pas ce tu sais faire... (sc. 2)

Dans *Les Fourberies*, c'est Léandre qui utilise le terme au moment d'avoir besoin du protagoniste, ce à quoi ce dernier ne manque pas de réagir :

LEANDRE : Ah ! mon pauvre Scapin, j'implore ton secours !

SCAPIN, *passant devant lui avec un air fier* : Ah ! mon pauvre Scapin. Je suis mon pauvre Scapin à cette heure qu'on a besoin de moi. (II, 4)

Les grammairiens ont observé cet emploi particulier de « pauvre », et Jacques Damourette et Édouard Pichon ont proposé⁴¹, en renvoyant entre autres à Molière, de l'expliquer comme une protestation de sympathie destinée à provoquer un sentiment correspondant en retour afin de faire partager un fardeau dont on est soi-même chargé : j'ai pitié de toi, diraient implicitement les amoureux de Molière, mon pauvre Sganarelle, donc aie pitié de moi (et assiste-moi) !

⁴⁰ Nous n'avons donc pas oublié que « se nourrir dans la France du Grand siècle demeure la préoccupation essentielle du plus grand nombre », ni, d'ailleurs, qu'« à l'austérité du quotidien s'oppose l'abondance des fêtes du calendrier liturgique ou exceptionnelles comme, par exemple, les mariages » (Jean-Robert Pitte, « Alimentation », Dictionnaire du Grand Siècle, Paris, Fayard, 2005 [1990], p. 58 et 59).

⁴¹ Voir *Des Mots à la pensée. Essai de grammaire de la langue française*, Paris, Collection des linguistes contemporains, 1911-1930, t. 2, (§ 516), p. 55-57.

LE TEMPS FAIT TOUT A L'AFFAIRE

Cette explication n'en doit pas moins être tenue pour partielle, car il est évident que les serviteurs sont effectivement affectés par une véritable pauvreté au sens économique du terme. Certes, la règle générale est que les serviteurs se caractérisent par une capacité extraordinaire de trouver des expédients à n'importe quelle circonstance, c'est-à-dire par une abondance presque infinie en ressources d'invention et d'action ; mais il est en même temps vrai que ces ressources pour ainsi dire fondamentales de tout être humain *sont les seules* dont ils disposent. En fait, ce qu'il y a de véritablement héroïque avec un personnage comme Scapin – dont le nom est traditionnellement associé à l'italien *scappare* : échapper, s'échapper – est peut-être en fin de compte sa capacité à se tirer indemne de n'importe quelle situation dangereuse ou compromettante, malgré le fait qu'il ne peut compter sur *rien* d'autre que sur ses propres ressources d'invention. C'est en principe parce que les personnages débrouillards ne possèdent pas de ressources matérielles du tout qu'ils se voient contraints de s'en remettre à leurs ressources d'intrigants. C'est d'ailleurs ce que dit Frosine explicitement dans *L'Avare* :

FROSINE : Hé c'est toi, mon pauvre la Flèche ? D'où vient cette rencontre ?

LA FLECHE : Ah, ah, c'est toi, Frosine, que viens-tu faire ici ?

FROSINE : Ce que je fais partout ailleurs ; m'entremettre d'affaires, me rendre serviable aux gens, et profiter du mieux qu'il m'est possible des petits talents que je puis avoir. Tu sais que dans ce Monde il faut vivre d'adresse, et qu'aux Personnes comme moi le Ciel n'a donné d'autres rentes, que l'intrigue et l'industrie. (II, 4)

Ce passage nous apprend d'abord que dans le monde de Molière on ne vit pas uniquement *pour* quelque chose, mais également *de* quelque chose : il faut avoir de quoi manger avant de pouvoir vivre pour manger. Frosine explique à La Flèche qu'elle vit pour sa part de son « adresse », terme qu'il faut entendre au sens de « qualité d'une personne qui sait s'y prendre, manœuvrer comme il faut pour obtenir un résultat », c'est-à-dire au sens abstrait d'une capacité de se servir des moyens disponibles pour arriver à ses fins. C'est cette qualité fondamentale de Frosine qui se traduit dans les deux moyens d'action (« rentes ») – et elle n'a pas d'autres – lui permettant de « vivre dans le Monde » : l'« intrigue⁴² » et l'« industrie⁴² ».

⁴² Que l'on se rapporte à ce propos également aux premières lignes de *La Désolation des filous* de 1661 par Chevalier, acteur du Théâtre du Marais, où l'intrigant nommé « L'Industrie » juste-

Frosine s'adresse à La Flèche en l'appelant « mon pauvre la Flèche ». Il n'y a donc pas que les amoureux indécis qui soulèvent cette prétendue pauvreté des serviteurs, mais également, cette fois, eux-mêmes. Comme ce passage nous montre que le terme n'est guère employé uniquement avec l'arrière-pensée d'éveiller un sentiment réciproque de pitié en retour, il faut penser qu'il a surtout pour fonction – ou du moins c'est la fonction qui nous intéresse le plus – de traduire un sentiment d'*apitoiement authentique* éprouvé à l'endroit de personnes pouvant rarement se proposer d'autres objectifs dans la vie que de *vivre pour ne pas mourir*⁴³. Et il ne s'agit pas seulement de vivre pour ne pas mourir de faim, mais encore de vivre pour ne pas périr dans une de toutes ces situations risquées et périlleuses auxquelles les serviteurs se trouvent constamment exposés.

À la fin du *Médecin volant*, Sganarelle est menacé d'être pendu pour avoir servi son maître en bernant le vieux Gorgibus : « Tu seras pendu, fourbe, coquin » (sc. 15). Dans *L'Avare*, maître Jacques se plaint : « Hélas ! comment faut-il donc faire ? On me donne des coups de bâton pour dire vrai ; et on me veut pendre pour mentir ». (V, 6) Dans *Les Fourberies*, Scapin risque la mort comme récompense de ses tromperies : « GERONTE : C'est un Coquin que je veux faire pendre ». (III, 12) Dans *Amphitryon*, Sosie se plaint de devoir sortir seul au milieu de la nuit pour contenter les caprices de son maître :

Qui va là ? Heu ? Ma peur, à chaque pas s'accroît.
Messieurs, Ami de tout le Monde.
Ah ! quelle audace sans seconde,
De marcher à l'heure qu'il est !
Que mon Maître, couvert de gloire,
Me joue ici un vilain tour ! (I, 1, 155-160)

Dans *Les Précieuses ridicules*, les deux valets engagés par leurs maîtres à jouer un tour aux deux précieuses qui ont réfuté les propositions de mariage ne

ment, et qui est donc un des « quatre filous », ouvre la pièce en expliquant : « Quoy que la défense soit faite / Des pistolets et de la brette, / Qu'on ne porte plus d'arme à feu, / Resvons, cherchons, voyons un peu, / Si nous trouverons l'industrie / Qu'il faut pour prolonger la vie. / Il est aisé de deviner / Qu'on ne peut vivre sans disner, / Et l'homme est fort mal fait dans son centre / Quand il a famine au ventre ; / Dons, si nous voulons l'éviter, / Il faut tascher d'escamoter [d'escroquer] / Les premiers qui dans cette rüe / Viendront paroistre à nostre veüe » (Chevalier, *La Désolation des filoux* (sc. 1), dans Victor Fournel, *Les Contemporains de Molière*, op. cit., t. III, p. 179-180).

⁴³ Pour ne pas mourir *prématurément* cette fois (à la différence d'Harpagon donc).

reçoivent à la fin que des coups de bâton pour seul paiement de leurs services. (sc. 13) Et au sujet du Sganarelle de *Dom Juan*, Pierre Paraf écrit : « Sganarelle suit Dom Juan comme son ombre. Il tremble d'être contraint de l'accompagner en sa terrible aventure. Séduire mille et une femmes, blasphémer à chaque coin de rue, défier Dieu, c'est déjà péché mortel, mais aller narguer la statue de celui qu'on a tué, c'est se précipiter vivant dans le gouffre⁴⁴ ». Il constate plus loin : « Le valet de Dom Juan est un pauvre homme du peuple⁴⁵ ».

Ainsi nous dirons qu'à travers la célébration que fait la comédie de personnages comme Mascarille, Scapin et Sganarelle ; et plus tard par exemple de Figaro, de Charlot et des frères Marx, c'est non seulement l'action en tant que telle qui est célébrée mais peut-être aussi une humanité réduite à elle-même. Rappelons que les films de Charlot (« the Tramp » en anglais) s'ouvrent régulièrement sur une recherche par le protagoniste de nourriture. N'ayant pas de quoi manger, rien à dépenser, pas d'emploi fixe, pas de compagnon sur qui s'appuyer, Charlot, le « vagabond », doit à tout moment affronter les situations les plus compliquées dans lesquelles sa marginalité ne cesse de le plonger. Certains des titres que Chaplin a donnés à ses films témoignent bien de l'exclusion sociale qui caractérise son personnage : *The Tramp* (1915), *The Adventurer* (1917), *The Immigrant* (1917), *A Dog's Life* (1918), ainsi que des tentatives courageuses de ce dernier de se procurer un peu de bien-être et de bonheur : *Sunnyside* (1919), *Gold Rush* (1925/1942). Peut-être cette référence à Charlot permet-elle de comprendre pourquoi la noblesse que les valets débrouillards s'attribuent dans les comédies de Molière mérite d'être tenue pour une noblesse réelle. Quoi de plus noble, en effet, que le courage et l'intrépidité avec lesquels le « petit homme » (Chaplin appelait lui-même sa figure « the little fellow ») affronte un monde d'hostilités et de déceptions pour y affirmer sa dignité en tant qu'être humain et pour se donner la possibilité, ou pour donner à quelqu'un d'autre la possibilité – n'oublions donc pas l'altruisme –, de connaître quelques moments de répit et de bonheur ? Et quoi de plus universel dans l'histoire d'une *humanité pauvre* que l'espoir de pouvoir un jour vivre pour manger au lieu de ne manger que pour (sur)vivre ?

⁴⁴ Pierre Paraf, « Dorine et Sganarelle », *Europe*, n° 441-442, janv.-févr. 1966, p. 27.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 29.

VIII. Le tragique dans la comédie

Notre sujet invite à reprendre, pour finir, la question classique d'une éventuelle composante tragique de l'œuvre de Molière, surtout qu'il existe un accord général dans la critique pour dire que *L'Avare* est une des pièces les plus sombres de l'auteur. « Un tel personnage, écrit Joseph Pineau au sujet d'Harpagon, est de nature à paraître plus tragique que comique¹. » « Le cas serait tragique, affirme-t-il également, si le dramaturge n'avait pris soin de jeter dans sa pièce des semences de rire² ». En fait, personne ne peut nier que les « comédies de Molière », comme on dit, se situent dans un *registre* essentiellement comique : elles nous font rire beaucoup plus que pleurer ; mais cela n'empêche pas que ces mêmes comédies véhiculent des éléments de *sens* pouvant à juste titre être qualifiés de tragiques³.

Nous nous permettrons ainsi de rappeler, dans cette étude sur Molière, que le tragique est habituellement associé, dans la littérature occidentale, aux deux thèmes, liés mais quand même difficilement compatibles (nous le verrons), de la *fatalité* et de la *culpabilité* : c'est par l'impossibilité d'échapper à un destin catastrophique ou par l'obligation d'assumer les conséquences d'une faute que la vie humaine revêt les caractéristiques du tragique⁴. Pour

¹ Joseph Pineau, « Harpagon ou la terre aride », *op. cit.*, p. 416.

² *Ibid.*, p. 417.

³ Dans des études comme celle de Raymond Picard : « Molière tragique ou comique ? Le cas d'Arnolphe », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 5-6-1972, p. 769-785 ; ou celle d'André Villiers, « Le Comédien Molière et l'expression du tragique », *Revue d'Histoire du Théâtre*, 1-1974, p. 27-48, c'est essentiellement le registre représentatif des pièces de l'auteur (faire rire ou faire pleurer ? être sérieux ou comique ?) qui est discuté. Ce n'est pas cette dimension de l'œuvre qui nous intéresse ici.

⁴ Généralisation fort simplificatrice bien sûr. On connaît la difficulté, prouvée par l'abondance de la littérature critique sur le sujet, de définir des caractéristiques déterminantes applicables à toute œuvre tragique. Dans *La Tragédie classique en France*, Jacques Truchet présente les perspectives modernes dans lesquelles philosophes et spécialistes du théâtre ont cherché, au cours du XX^e siècle, à définir le tragique (fatalité, liberté, transcendance, culpabilité), et constate en objectant : « Ces théories ne rendent guère compte de ce que fut, historiquement, le genre *tragédie* du XVI^e au XVII^e siècle en France ; en admettant – ce qui est contestable – qu'elles s'appliquent bien à Corneille et à Racine, elles ignorent sereinement leurs rivaux et successeurs. On peut répondre que leur degré d'abstraction ou de tension métaphysique n'est pas égal pour toutes ; c'est ainsi qu'une définition de la tragédie par la fatalité exclurait même Corneille, tandis qu'une définition par la liberté ou par la transcendance accueillerait, on l'a vu, jusqu'à Marie-Joseph Chénier » (Jacques Truchet, *La Tragédie classique en France*, Paris, PUF, 1975, p. 183). Conscient de ce problème des généralisations risquant de s'avérer dé-

envisager la question dans la perspective qui est la nôtre, nous ferons remarquer que l'existence d'une dimension tragique de la vie suppose, semble-t-il, l'existence d'un ordre du monde de quelque manière immuable ainsi que la présence dans ce monde d'un être disposant d'une libre volonté. C'est-à-dire que le tragique implique une collision entre l'homme en tant que volonté individuelle et des contraintes imposées à cette volonté par une réalité comprenant des composants indépassables. Le tragique de la fatalité, par exemple, n'aurait guère de sens si l'homme n'avait pas la faculté d'envisager un destin différent de celui qui l'attend. De même, le tragique de la culpabilité n'aurait pas de sens si l'homme n'avait pas la liberté (ou du moins le sentiment de posséder une liberté) de choisir des actes allant à l'encontre des principes d'une instance de volonté ou de fonctionnement supérieure. Ainsi le problème que la question d'un éventuel composant tragique de l'œuvre de Molière invite à considérer est-il celui des *limites* de la volonté et de l'action.

Au contraire de ce que le chapitre précédent pourrait porter à croire, l'action en tant que telle est mise en jeu dans les pièces de Molière non seulement à travers les intrigues – en principe toujours couronnées de succès – des amoureux et de leurs adjutants, mais encore à travers les projets des protagonistes-opposants⁵. Comme nous l'avons déjà rappelé, l'une des spécificités du système dramaturgique de Molière réside dans l'importance accordée à l'opposant à l'issue heureuse des pièces : les protagonistes de l'auteur ne se limitent pas à représenter des obstacles passifs aux volontés des jeunes amoureux, mais fonctionnent en plus, de manière active, par rapport à des motifs projetés par eux-mêmes. S'il est possible de parler d'une dimension tragique de la comédie de Molière, c'est dans cette perspective parce que les objectifs fondamentaux qui en dernier ressort permet-

nuées de sens dès qu'elles sont confrontées aux œuvres singulières, nous n'avons pas comme objectif de proposer une définition du tragique en général, mais de rendre compte d'une série d'éléments de l'*œuvre de Molière* qui en même temps qu'ils nous ramènent au sujet général de notre travail nous rapportent à quelques thèmes indéniablement significatifs aussi bien d'un nombre important de tragédies écrites au XVII^e siècle que de la réflexion critique (moderne) portant sur la tragédie et le tragique.

⁵ Fait que Joseph Pineau ne semble pas avoir pris en considération dans son *Le Théâtre de Molière, une dynamique de la liberté*, *op. cit.*, pas plus que Hallam Walker dans son « Action and Ending of "L'Avare" », *op. cit.* Ce que nous envisagerons ici comme des projets autonomes des opposants-protagonistes est décrit par Pineau et Walker uniquement en termes de blocages et de contraintes.

tent de donner un sens significatif au fonctionnement de ces protagonistes-opposants apparaissent à l'ordinaire comme *impossibles à réaliser*.

C'est ici qu'il devient pertinent de faire état de ce que Jean de Guardia appelle « l'action caractérisante », c'est-à-dire l'action des protagonistes qui semble avoir pour fonction de caractériser le comportement psychique et social de ces derniers plutôt que de produire des résultats. Nous n'avons rien à objecter contre tout ce que de Guardia affirme au sujet des fonctions dramatiques de cette action répétitive, ou contre la description qu'il en fait lorsqu'il dit d'abord que le comportement du personnage moliéresque se présente comme une série d'actions qui ne se contredisent pas (les personnages sont donc cohérents), mais aussi que les actions dénotent toujours la motivation et qu'elles dénotent toujours une même motivation fondamentale⁶. Ce que nous voudrions ajouter est toutefois que cette description du système proprement comique de la dramaturgie de Molière permet en même temps de comprendre pourquoi on a pu voir en Molière un auteur de tragédies autant que de comédies. C'est que l'action caractérisante et non agissante des protagonistes se donne comme focalisée par un seul but fondamental qu'il n'est jamais question pour l'auteur de faire réaliser. D'un point de vue actantiel, l'action qui émane de la motivation des *opposants* à l'action-cadre des pièces ne saurait être une action agissante, et cela pour la raison qu'elle ne doit pas aboutir. Or, comme nous l'avons dit, c'est en réalité plus complexe que cela, car si la présence chez Molière d'une action caractérisante et donc *non-agissante* a pu engendrer des lectures pessimistes et tragiques de son œuvre, c'est aussi parce que cette action se donne au fond comme motivée par des objectifs *impossibles à réaliser* sur le plan humain. La grandeur de Molière est non seulement d'avoir inventé un système comique focalisé sur une caractérisation sérielle et approfondie de personnages authentiquement ridicules, mais encore d'avoir inventé un système qui lui a permis de faire de la comédie un genre qui trace, grâce donc à la présence dans cette forme de comédie d'une instance de volonté destinée à échouer, les limites de l'action et de la volonté en général.

1. La conduite des affaires

Il est clair que la perspective générale que nous avons adoptée pour lire Molière invite à envisager ses personnages comme soucieux et *pré-occupés*

⁶ Voir Jean de Guardia, *Poétique de Molière, Comédie et répétition*, op. cit., p. 133-134.

de l'avenir. La fréquence marquée du terme *affaire* suggère l'existence d'une mise en exergue chez l'auteur de l'action motivée, c'est-à-dire d'une action individuelle motivée par un remplissement espéré de la volonté. Peut-être cette importance que prend chez Molière le souci de l'avenir est-elle aussi suggérée par la fréquence pareillement importante du terme *soin* (305 occurrences et arrivant en vingt-quatrième position parmi les substantifs les plus fréquents). Si ce terme mérite d'être tenu pour significatif dans un travail sur l'action et sa motivation chez Molière, c'est qu'il présente un sens premier, abstrait et général, défini aujourd'hui par *Le Robert* comme « pensée qui occupe l'esprit, relative à un objet auquel on s'intéresse, ou à un objet à réaliser ». Pour Furetière, le sens premier était : « Diligence qu'on apporte à faire réussir une chose, à la garder & à la conserver, à la perfectionner⁷ », et dans le dictionnaire de l'Académie, on donnait comme sens fondamental : « Application d'esprit à faire quelque chose⁸ ». On voit ainsi que le sens premier du terme s'approche du sens neutre (et donc non affectif) de *souci* tel que nous entendons ce terme aujourd'hui : « Attitude subjective d'une personne qui recherche un résultat [...] » (*Le Robert*). Or, quand on lit les définitions proposées par Furetière et l'Académie de *souci* justement, on voit que ce sens non affectif de *souci* semble avoir été inconnu par les Français du XVII^e siècle : « Chagrin, inquiétude d'esprit » (Furetière) ; « sollicitude, soin accompagné d'inquiétude » (*Dictionnaire de l'Académie*). Dans *Le Robert historique*, on écrit que *souci* désigne, historiquement, « l'état de l'esprit absorbé par un objet et que cette préoccupation inquiète ou trouble ». Donc, si le *souci* est au XVII^e siècle un soin toujours accompagné d'inquiétude, il s'ensuit peut-être que là où nous dirions aujourd'hui que l'homme est un être de souci, habité par un désir de réalisation et de bonheur futur, les contemporains de Molière auraient plutôt employé le terme *soin* pour parler de cette attitude fondamentale, et pas nécessairement inquiète, de préoccupation. Molière écrit effectivement dans un passage du *Médecin malgré lui* que *chacun a ses soins dans le monde*, et que ces soins consistent tout simplement à chercher ce que l'on veut trouver :

MARTINE : [...] Ah ! Messieurs, je vous demande pardon, je ne vous voyais pas : et cherchais dans ma tête quelque chose qui m'embarrasse.

⁷ Furetière, *Dictionnaire universel*, op. cit., « soin ».

⁸ *Le Dictionnaire de l'Académie française, dédié au Roy*, op. cit., « soin ».

VALERE : Chacun a ses soins dans le monde, et nous cherchons aussi ce que nous voudrions bien trouver⁹. (I, 4)

Le terme peut ainsi désigner le fait même de vouloir réaliser ou obtenir quelque chose : le « soin », c'est le souci, la pré-occupation, la volonté tournée vers l'avenir.

Lorsque le terme est employé au pluriel (190 occurrences au pluriel, 115 au singulier), il désigne en général, de manière un peu plus précise, les actes concrets par lesquels ce soin fondamental à l'endroit de la propre satisfaction se manifeste¹⁰. En ce qui concerne la différence entre les soins et les affaires, nous pouvons rappeler la définition du terme *affaire* proposée par Furetière : « Ce qui peut occuper nos soins, nos pas, nos pensées, nous obliger à travailler, à aller & venir¹¹ ». Les soins représentent par conséquent à ce niveau ce que l'on active, met en œuvre pour réussir ses affaires. Cette différence se révèle pareillement dans le passage de *Dom Juan* où Molière confronte son protagoniste à un pauvre qui consacre sa vie à prier pour le bien-être de ceux qui l'assistent d'une aumône. Dom Juan trouve étrange, en effet, que le pauvre soit si mal dans ses affaires en dépit des soins qu'il prodigue :

DOM JUAN : Tu te moques, un homme qui prie le Ciel tout le jour ne peut pas manquer d'être bien dans ses affaires.

⁹ Forestier et Bourqui proposent ici de comprendre « soin » comme « souci » justement. Voir Molière, *Œuvres complètes* (2010), *op. cit.*, t. I, p. 736.

¹⁰ *Affaire* et *soin* offrent deux exemples illustratifs de la difficulté qu'il peut y avoir à déterminer, dans les textes littéraires du XVII^e siècle, la signification spécifique et exacte, s'il y en a une, de certains termes autrement qu'en renvoyant au contexte. Il est bien connu que les auteurs classiques cultivent une abstraction dans leur usage de la langue. Cette abstraction peut parfois se manifester comme une certaine imprécision obtenue grâce à l'emploi de termes dont l'extension sémantique fut très large. Les auteurs du *Dictionnaire du français classique, le XVII^e siècle* écrivent : « On constate [aujourd'hui] une limitation certaine au niveau de la liberté du groupe nominal ou verbal ; les mots [du XVII^e siècle] qui subsistent s'emploient de nos jours dans des contextes moins divers qu'au XVII^e siècle, mais la clarté de la langue y a gagné : des substantifs comme *fortune* et *soin* [ajoutons *affaire*], dont la signification, autrefois, n'était généralement saisie que grâce à l'ensemble de la phrase où ils figuraient, sont maintenant devenus immédiatement compréhensibles. D'autre part, quantité de termes se sont vu attribuer des secteurs sémantiques limités et précis, alors qu'au XVII^e siècle, ils s'employaient parfois indifféremment les uns pour les autres » (Jean Dubois, René Lagane et Alain Lerond, *Dictionnaire du français classique, le XVII^e siècle, op. cit.*, « Avant-propos », p. vi). La lecture que nous proposons ici des textes de Molière a entre autres pour hypothèse de travail que cette imprécision sémantique (« Qu'est-ce que le mot signifie plus précisément dans cet endroit ? ») invite à donner plus d'importance aux sens fondamentaux et génériques des termes.

¹¹ Antoine Furetière, *Dictionnaire Universel, op. cit.*, « affaire ».

LE TEMPS FAIT TOUT A L'AFFAIRE

LE PAUVRE : Je vous assure, Monsieur, que le plus souvent je n'ai pas un morceau de pain à mettre sous les dents.

DOM JUAN : Voilà qui est étrange, et tu es bien mal reconnu de tes soins [...].
(III, 2)

Nous pouvons en plus nous rapporter au passage de *L'Étourdi*, où Argaste dit : « Par les soins vigilants de l'Exempt balafré, / Ton affaire allait bien, le drôle était coffré » (V, 1, 1677) ; ainsi qu'au premier intermède du *Malade imaginaire*, où Polichinelle se dit à lui-même : « Tu quittes le soin de ton négoce, et tu laisses tes affaires aller à l'abandon ». Les soins doivent partant être compris comme subsidiaires par rapport aux affaires : c'est par les soins, c'est-à-dire par les différentes formes d'attention, d'application ou d'assiduités engagées en vue d'obtenir certains résultats, que les personnages s'efforcent de réussir dans leurs affaires¹². Voilà pourquoi il est possible de « perdre ses soins¹³ », comme on dit parfois chez Molière, pourquoi il peut y avoir des « soins superflus¹⁴ », et pourquoi un amant infortuné peut être informé « du malheur de ses soins¹⁵ ».

Ce qui va retenir notre attention ici, c'est le fait que la problématique du soin, du souci, de la pré-occupation renferme une dimension virtuellement « tragique¹⁶ » en ceci qu'elle touche à la question des puissances mais aussi des *limites* de la volonté. Il s'agit d'une problématique sans doute omniprésente chez Molière, mais qui révèle avec le plus d'évidence son appartenance au genre tragique dans *L'École des femmes*, pièce dans laquelle le souci légitime d'un avenir contingent tourne en volonté de contrôle absolu sur le « sort » et le « destin ».

¹² Dans sa comédie *Le Jaloux invisible* de 1666, Brécourt fait pareillement dire à l'un de ses personnages au sujet du valet entreprenant : « Marin a pris le soin des choses nécessaires, / Et peut dès aujourd'hui commencer nos affaires » (Brécourt, *Le Jaloux invisible* (I, 1) dans Victor Fournel, *Les Contemporains de Molière*, op. cit., t. I, p. 488.)

¹³ « Mais, hélas ! je crains bien que j'y perde mes soins », *Dom Garcie de Navarre*, II, 6, 715.

¹⁴ « Laissez-moi, Madame, je vous prie, / Vider mes intérêts, moi-même, là-dessus, / Et ne vous chargez point de ces Soins superflus » (*Le Misanthrope*, V, scène dernière, 1716-18).

¹⁵ « Et qu'il suffit, enfin, que de plus doux Témoins / Instruisent un Amant du malheur de ses Soins » (*Le Misanthrope*, V, 3, 1635-36).

¹⁶ *Soin* semble plus fréquent dans la tragédie que dans la comédie. La fréquence proportionnelle chez Molière est de 0,82/1000 alors qu'elle est de 1,60/1000 dans les tragédies de Racine. Chez Corneille, le terme est moins fréquent que chez les deux précédents, mais l'on y trouve quand même une différence notable entre comédies et tragédies. Dans les comédies de Corneille, le chiffre est de 0,41/1000, et dans les tragédies il est de 0,58/1000.

C'est dans *L'École de femmes* de 1662 que Molière présente le premier des grands protagonistes dont la profondeur et la complexité psychologiques vont tellement caractériser son théâtre. Arnolphe est un célibataire de 42 ans qui ne s'est jamais marié en raison de la terreur obsédante qui l'habite d'être trompé. Cette fois, pourtant, Arnolphe croit avoir « pris [s]es sûretés » contre l'« accident » du cocuage, car il va épouser une jeune fille qu'il a lui-même élevée de manière à la rendre incapable, croit-il, de former un souhait indépendamment de son tuteur. Arnolphe est peut-être celui des protagonistes de Molière qui combine avec le plus d'évidence le double désir de savoir et de pouvoir qui souvent les habite : il se veut le maître à la fois tout-savant et tout-puissant d'Agnès, créature formée « comme un morceau de cire entre [s]es mains ». (III, 3, 810)

Soin apparaît 20 fois dans la pièce, et il est au moins 11 fois question des soins pris par Arnolphe pour s'assurer de la réussite de son projet. Expliquant à son ami Chrysalde qu'il a fait élever Agnès « selon [s]a politique » (I, 1, 136), il précise :

C'est-à-dire ordonnant quels soins on emploierait
 Pour la rendre idiote autant qu'il se pourrait.
 Dieu merci, le succès a suivi mon attente,
 Et grande, je l'ai vue à tel point innocente,
 Que j'ai béni le Ciel d'avoir trouvé mon fait,
 Pour me faire une Femme au gré de mon souhait. (I, 1, 137-142)

Or, comme nous le savons, les soins d'Arnolphe s'avéreront complètement inutiles puisqu'Agnès ne manquera pas de tomber amoureuse ailleurs et de se libérer par rapport à l'emprise de son maître. Aussi Arnolphe ne peut-il que constater vers la fin de la pièce : « les soins que j'ai pris, je les ai perdus tous¹⁷ ». (V, 5, 1538)

Il faut noter la conscience et la méthodicité avec lesquelles Arnolphe met en œuvre son projet. Nous venons de voir qu'Arnolphe dit avoir fait élever Agnès « selon [s]a *politique*¹⁸ ». Dans un des nombreux monologues où le personnage réfléchit à haute voix sur les fins et les moyens de son projet de mariage, il parle encore une fois de « politique » justement. Disant

¹⁷ Alors que les soins engagés par le jeune Horace n'ont pas manqué de produire l'effet souhaité. La première fois qu'Horace informe Arnolphe de son aventure avec Agnès, il dit : « Mes petits soins d'abord ont eu tant de succès, / Que je me suis chez elle ouvert un doux accès ». (I, 4, 313-315)

¹⁸ 14 occurrences dans la totalité de l'œuvre, 3 dans *L'École des femmes*.

d'abord : « J'ai cherché les moyens voulant prendre une femme, / De pouvoir garantir mon front de tous affronts » (IV, 7, 1193-94), il poursuit bientôt après : « Pour ce noble dessein j'ai cru mettre en pratique, / Tout ce que peut trouver l'humaine Politique ». (1196-97) Selon *Le Robert historique, politique* (au féminin) est entendu dès l'origine (vers 1268) comme un art et une pratique du gouvernement des sociétés humaines ; or, « le mot se répand dans l'usage courant au sens figuré de "manière de conduire une affaire, conduite dans un domaine privé" (1651-1657, Scarron), en particulier avec la nuance d'"habileté, adresse, calcul intéressé" (1656) qui appartient à un usage plus littéraire¹⁹ ». *Politique* s'emploie donc, au XVII^e siècle, pour nommer la conduite des affaires d'état, mais aussi pour nommer la conduite (calculée et intéressée) des affaires privées d'un particulier. Arnolphe parle pareillement de « méthode²⁰ » dans le texte : « Chacun a sa méthode. / En Femme, comme en tout, je veux suivre ma mode ». (I, 1, 123-24) Lisons encore une fois *Le Robert historique* : « Le sémantisme du mot s'enrichit au XVII^e s. tant dans un contexte intellectuel (1637, Descartes, *Discours de la méthode*) que technique, où il est quasi-synonyme de *procédé*, de *moyen* au sens de "manière de faire" (1647). Sous l'influence cartésienne, il se répand dans la langue courante et y subit un affaiblissement, se chargeant quelquefois d'une nuance péjorative²¹ ».

L'emploi par Arnolphe des termes *politique* et *méthode* confirme ainsi ce que l'analyse de l'action générale de la pièce permet déjà d'affirmer, à savoir que *L'École des femmes* met en scène un véritable *projet* consciemment *préparé*. Pas besoin cette fois de dire que l'action s'effectue sous forme d'une tendance inconsciente ou d'un mouvement irréfléchi : Arnolphe sait ce qu'il veut, et il s'est soigneusement préparé pour l'obtenir. Pendant « vingt années » (IV, 7, 1188), il a contemplé « des maris les tristes destinées » (1189), il s'est instruit « avec soin de tous les accidents, / Qui font dans le malheur tomber les plus prudents ». (1190-91) Maintenant le temps est venu pour cueillir les fruits des soins qu'il a pris, le temps est venu pour réaliser ce qu'il a si longtemps prévu et projeté.

Le problème d'Arnolphe est seulement que la politique en tant que théorie et pratique de la conduite des affaires publiques et privées n'a pas

¹⁹ *Dictionnaire historique de la langue française, op. cit.*, t. II, p. 1570. Rappelons que Molière s'est inspiré pour la création de *L'École des femmes* de l'une des *Nouvelles tragi-comiques* publiées par Paul Scarron entre 1655 et 1657 : *La Précaution inutile*.

²⁰ Une seule occurrence dans la pièce, 12 dans l'œuvre dans son ensemble.

²¹ *Dictionnaire historique de la langue française, op. cit.*, t. II, p. 1235.

de méthode à offrir permettant de maîtriser de manière absolue la réalité. En principe, personne ne peut s'assurer à cent pour cent du rendement de ses investissements. Chrysalde le dit au début de la pièce quand il cherche à faire accepter par le protagoniste que l'issue de ses projets dépend largement de circonstances impossibles à anticiper. Arnolphe affirme s'être assuré à l'avance de la fidélité de sa femme, ce à quoi Chrysalde réplique : « Ce sont coups du Hasard, dont on n'est point garant ; / Et bien sot, ce me semble, est le soin qu'on en prend ». (I, 1, 13-14) Lorsque les deux amis reprennent la discussion plus loin dans la pièce, Chrysalde explique pareillement qu'il est inutile de vouloir maîtriser la réalité, et que tout ce que l'on peut faire, c'est de tenter de s'y adapter :

Mais comme c'est le sort qui nous donne une femme,
Je dis que l'on doit faire ainsi qu'au jeu de dés,
Où s'il ne vous vient pas ce que vous demandez,
Il faut jouer d'adresse, et d'une âme réduite,
Corriger le hasard par la bonne conduite. (IV, 8, 1280-1285)

Pour Chrysalde, la quête du bonheur est un jeu : c'est un jeu impossible à contrôler, un jeu dont le gain espéré n'est jamais garanti. Voilà pourquoi il faut renoncer à la pleine satisfaction et tout simplement ajuster ses ambitions aux possibilités réelles de remplissement que le jeu peut offrir.

La critique désigne habituellement Chrysalde comme un des « raisonneurs » du théâtre de Molière, c'est-à-dire comme un de ces personnages dont la lucidité réfléchie fait contraste avec l'aveuglement des protagonistes et dont les propos donnent l'impression d'exprimer les idées personnelles de Molière. Ce que Molière veut nous faire penser dans *L'École des femmes* est de toute évidence qu'il existe un large domaine de la vie, et donc de la volonté et de l'action, qui échappe à la prévision : impossible de constituer l'avenir en objet d'inspection et de maîtrise. Concrètement, il s'agit, dans *L'École des femmes*, du bonheur dans le mariage, et ce bonheur serait selon Chrysalde le résultat des « coups du *hasard* », car ce serait en réalité « le *sort* qui nous donne une femme ».

Les personnages de Molière font souvent allusion à une force extérieure et supérieure supposée constituer le véritable agent de leurs vies. *Sort* a 133 occurrences dans l'œuvre de son ensemble, *destin* en a 81, et *hasard* 22. Les chiffres proportionnels nous montrent ici que *sort* et *destin* sont plus fréquents dans l'univers de la tragédie que dans celui de la comédie, alors que

la différence semble moins évidente avec *hasard*. *Sort* : 0,35/1000 chez Molière ; 0,38 dans les comédies de Corneille ; 0,85 dans ses tragédies ; 0,72 dans les tragédies de Racine. *Destin* : 0,21 chez Molière ; 0,23 dans les comédies de Corneille ; 0,65 dans ses tragédies ; 0,32 dans les tragédies de Racine. *Hasard* : 0,05 chez Molière ; 0,29 dans les comédies de Corneille ; 0,14 dans les tragédies ; 0,06 dans les tragédies de Racine.

Dans *L'École des femmes*, le terme *sort* connaît une présence proportionnelle au niveau des tragédies de Corneille : 0,84/1000. Cela s'explique en partie par le fait qu'Arnolphe ne fait que s'inquiéter, tout au long de la pièce, au sujet de son « sort » au sens spécifique d'issue du mariage : « Mais une femme habile est bien une autre bête. / Notre sort ne dépend de sa seule tête » (III, 3, 820-821), dit-il par exemple ; et encore (après avoir découvert qu'Agnès et Horace sont amoureux l'un de l'autre) : « Et je sens là-dedans qu'il faudra que je crève, / Si de mon triste sort la disgrâce s'achève ». (IV, 1, 1024-1025) Ce n'est toutefois pas en ce sens que Chrysalde emploie le terme. Affirmant que c'est le sort *qui nous donne* une femme, il fait du sort un *agent* de l'action et non pas une conséquence. Chrysalde parle même d'« un sort qui tout mène » (I, 1, 59), et constate, comme nous l'avons aussi déjà vu, lorsqu'Agnès est en train d'échapper à l'emprise d'Arnolphe : « Si le sort l'a réglé, vos soins sont superflus ». (IV, 8, 1310) Dans la scène finale, il dit de même (mais cette fois au sujet du père d'Agnès, autrefois obligé de partir pour l'Amérique) : « Et dans ce temps le sort lui déclarant la guerre, / L'obligea de sortir de sa natale terre²² ». (V, scène dernière, 1744-1745) Si le terme peut désigner aussi bien un agent impersonnel de l'action que l'aboutissement de l'action, ou l'aboutissement d'un projet, ou parfois l'aboutissement de la vie elle-même, c'est probablement, dirons-nous, en raison d'un lien métonymique existant entre l'idée d'une puissance imaginaire supposée fixer (parfois de manière complètement irréfléchie) le cours de la vie et l'idée de ce qui échoit, de ce qui arrive à quelqu'un du fait des circonstances immaîtrisables de la vie : c'est parce que nous croyons qu'il existe une instance de maîtrise impersonnelle de la vie²³ que nous attribuons le résultat réel de nos volontés et actions à cette

²² Le terme apparaît 14 fois dans la pièce. Huit fois il s'agit du « sort » en tant qu'agent de l'action, et cinq fois du « sort » en tant que résultat. Il y a un emploi qui sort de ce cadre : « C'est quelque sort qu'il faut qu'il ait jeté sur toi ». (V, 4, 1590)

²³ Citons comme autre exemple de cette acception du terme les beaux vers du *Misanthrope* où Alceste dit à Célimène : « Il semble que le Sort, quelque soin que je prenne, / Ait juré d'empêcher que je vous entretienne ». (V, 4, 1477-78) Lisons aussi le *Ballet royal de la nuit*,

instance et que nous avons tendance à désigner l'agent et le résultat par le même terme.

La question est toutefois de savoir – et c'est important pour notre discussion – s'il ne faut pas envisager ce lien en sens inverse, car l'idée de l'existence même d'une puissance absolue qui serait le véritable agent de nos vies provient peut-être d'un *sentiment d'impuissance* devant une réalité se dérochant à toute tentative de saisie et de maîtrise. Le double sens du terme *sort* (double sens affectant également *destin*²⁴) nous apprend peut-être que l'homme a tendance à envisager les suites réelles de son souci, de ses soins, comme produites par des facteurs qu'il n'arrive jamais à vraiment dominer : c'est parce que les choses ne tournent jamais exactement comme nous l'avions voulu que nous attribuons la responsabilité de ce qui nous est départi à un « sort qui tout mène ». Dans une perspective un peu différente, Max Vernet a déjà fait remarquer à propos du *hasard* cette fois chez Molière : « L'univers de Molière n'est pas livré au hasard, qui n'est que le nom que donnent les hommes aux traverses qu'introduit le Destin dans leurs vies²⁵ ».

La croyance dans l'existence d'un sort, d'un destin au sens d'agent impersonnel de l'action peut ainsi être compris comme le résultat d'une *rationalisation* d'une réalité impossible à vraiment connaître, c'est-à-dire comme le résultat d'une explication de la réalité passant par une identification explicative et justificante (mais quand même probablement erronée) des causes et des motifs de tout ce qui relève de l'inconnu ou même de l'inconnaissable. Dire que c'est le *sort* qui nous *donne* une femme, comme le fait Chrysalde, le raisonneur, serait ainsi dans un premier temps reconnaître que nous sommes impuissants à anticiper les véritables conséquences de nos actes : la vie n'est pas un projet maîtrisable, c'est un jeu dont les don-

donné en 1653 et caractérisé par Victor Fournel comme le chef-d'œuvre du genre, où Jupiter déclare confier la conduite des affaires du monde au sort justement pour mieux passer son temps à jouer, en vrai épicurien, des plaisirs sensuels : « Dans le ciel où je suis règne une paix profonde ; / Là donnant à mes sens ce qu'ils veulent d'abord, / Sans trop m'inquiéter des affaires du monde, / J'en laisse la conduite au sort » (Isaac de Benserade, *Le Ballet royal de la nuit* (deuxième partie, entrée VI), dans Victor Fournel, *Les Contemporains de Molière, op. cit.*, t. II, p. 382).

²⁴ Ainsi que *fortune* bien sûr pouvant désigner aussi bien une puissance impersonnelle en mesure de régler la distribution des biens de ce monde que les biens eux-mêmes effectivement obtenus. Le terme a 68 occurrences chez Molière et les chiffres relatifs sont : Molière : 0,18/1000 ; comédies de Corneille : 0,36/1000 ; tragédies de Corneille : 0,27 ; tragédies de Racine : 0,28.

²⁵ Max Vernet, *Molière, côté jardin, côté cœur, op. cit.*, p. 141.

nées changeront au fur et à mesure que le jeu avance. Mais cela serait aussi *refuser l'existence* de l'immaîtrisable, de l'inconnaissable, de l'explicite et par là de l'injustifiable, par le fait de rapporter l'issue effective de nos actions à un agent supposé tout-puissant, c'est-à-dire à un facteur originaire d'intention et de causalité, permettant de donner un peu de sens à l'issue réelle de nos volontés (« le sort l'a voulu... »), même si c'est un sens au fond inconnaissable dans la mesure où le sort ne rendra jamais compte de ses motifs.

Pour revenir à la question explicite du tragique chez Molière, on est en droit de faire remarquer, à propos de ce que nous avons dit du « soin » et du « sort » dans *L'École des femmes*, que l'affrontement de l'homme avec son propre destin a toujours été considéré comme un des thèmes les plus caractéristiques du genre tragique. L'homme est impuissant devant son destin : il est impuissant devant des forces qui le dépassent ; il n'arrive pas à faire de la volonté et de l'action des moyens de bonheur ; il se heurte à une réalité impossible à maîtriser. Voilà le message, d'après une tradition exégétique établie depuis l'Antiquité, livré par de nombreuses tragédies. Il est important de noter à ce propos que l'action d'Arnolphe se laisse expliquer par rapport à un motif consistant à vouloir se rendre maître de son sort *au double sens du terme*. Car à travers son projet de domination absolue sur la femme qu'il épouse, Arnolphe a pour ambition de s'installer à la place du « sort qui tout mène » mais aussi de s'assurer à l'avance du sort favorable de son mariage. Serge Doubrovsky voulait que la morale de *L'École des femmes* soit une morale du risque²⁶, et nous lui donnerons volontiers raison en disant que c'est justement le risque impliqué dans tout engagement avec autrui, dans tout engagement portant sur des rendements espérés mais pas pour autant garantis que la jeune Agnès est prête à prendre, mais qu'Arnolphe pour sa part refuse d'assumer. Selon Arnolphe, ce n'est pas le sort qui va lui donner une femme, c'est lui-même : il va lui-même produire le moyen de la satisfaction de son désir, il va lui-même fabriquer son bonheur, il va lui-même arranger son destin.

Or, à travers l'échec du projet de préméditation et d'anticipation d'Arnolphe et à travers les avertissements de Chrysalde assurant que l'on ne peut pas arranger et déterminer à l'avance le cours de la vie, Molière met en place, dans *L'École des femmes*, une divergence significative (et non pas ba-

²⁶ Voir *Corneille et la dialectique du héros*, Paris, Gallimard, 1963, p. 512-515, ainsi que « Arnolphe ou la chute du héros », *Mercur de France*, n° 1177, sept. 1961, p. 11-18.

nale en ceci que cela serait une vérité évidente et donc dénuée d'intérêt) entre la volonté et les possibilités de son remplissement : l'histoire d'Arnolphe est l'histoire d'un homme qui découvre que l'action préméditée n'était pas un moyen infaillible pour réaliser la volonté. Et s'il est vrai que *L'École des femmes* peut donner l'impression d'être une tragédie autant qu'une comédie – ou du moins d'être une comédie contenant des enjeux à caractère tragique –, c'est peut-être parce que la pièce met en scène la découverte par le protagoniste, et par là par le lecteur/spectateur, de l'*impuissance* de l'action.

La question est alors de savoir si cette impuissance doit en plus être comprise comme une *impuissance totale*, car à quoi bon l'action humaine si le véritable auteur de l'histoire de nos vies est une instance de déterminisme inflexible ou peut-être au contraire un hasard aveugle faisant de la réalité un jeu inconnaissable d'accidents et de coïncidences. Dans les deux situations, l'homme sera incapable d'imposer sa volonté et d'agir sur la réalité. Quel sens, donc, attribuer à l'action humaine, au souci, aux soins, à la préoccupation, du moment que l'action entre en collision avec un monde de déterminisme (destin) ou d'indéterminisme (hasard) total : pourquoi l'action si le destin est tout-puissant ? Pourquoi la volonté si le hasard gouverne tout ?

Ce problème du pourquoi de l'action du moment que l'on éprouve sa profonde impuissance a été posé en des termes pareils à ceux de Molière par Sénèque dans une de ses *Lettres à Lucilius* : « Quelqu'un dira : "À quoi me sert la philosophie, s'il y a un destin (*fatum*) ? À quoi sert-elle, si un Dieu gouverne ? À quoi sert-elle, si le hasard (*casus*) est souverain ? On ne modifie pas l'immuable, contre l'incertain on ne prémunit pas : ou bien un Dieu a devancé ma décision, arrêté mes actes, ou bien la fortune (*fortuna*) ne laisse rien à ma décision²⁷" ? » Quand Sénèque parle ici de la « philosophie », il en parle dans sa fonction fondamentale de souci de bien vivre. Sénèque pense à la philosophie pratique, celle qui enseigne à trouver le bonheur. La question est donc la même que celle que Molière nous fait poser quand nous lisons *L'École des femmes* : pourquoi se soucier, pourquoi se préoccuper, pourquoi organiser sa vie en fonction d'un désir de bonheur futur si l'on n'a quand même pas les moyens nécessaires pour se procurer ce bonheur ? La réponse proposée par ce stoïcien que fut Sénèque, c'est que la

²⁷ Sénèque, *Lettres à Lucilius* (III, 16), *op. cit.*, p. 65.

LE TEMPS FAIT TOUT A L'AFFAIRE

philosophie vaut tout de même la peine d'être pratiquée pour la raison (un peu paradoxale) qu'elle apprend à vivre *en accord* avec une nature toute-puissante. Le stoïcisme est assurément plus complexe et subtil que cela, mais c'est un fait que l'on associe depuis toujours à cette philosophie d'indifférence à la douleur et de courage devant les épreuves de la vie une éthique d'adhésion au destin et d'acceptation de la part de l'homme individuel de tout ce qui ne dépend pas de sa propre volonté²⁸.

Insistons encore une fois, avant de voir ce que cela peut être que la réponse proposée par Molière à la question du pourquoi de l'action, sur le fait que telle n'est pas du tout la philosophie d'Arnolphe. Car si ce premier grand protagoniste du théâtre de Molière a contemplé le monde en tant que philosophe justement, c'est pour s'y présenter en tant qu'*exception* à un destin jusque-là tout-puissant :

En sage Philosophe on m'a vu vingt années,
Contempler des maris les tristes destinées,
Et m'instruire avec soin de tous les accidents
Qui font dans le malheur tomber les plus prudents,
Des disgrâces d'autrui profitant dans mon âme,
J'ai cherché les moyens, voulant prendre une femme,
De pouvoir garantir mon front de tous affronts,
Et le tirer de pair d'avec les autres fronts. (IV, 7, 1188-95)

S'étant instruit avec *soin*, Arnolphe a cherché les *moyens* permettant de se *garantir* du malheur du cocuage. Se « tirer de pair » de tous les autres, c'est s'exempter, à l'aide de la prévoyance et de la préparation, d'une condition de vie tenue pour générale et obligée. Or, le passage cité se trouve dans l'acte IV, et Arnolphe a déjà fait l'expérience des résistances opposées par une réalité difficile à maîtriser. Poursuivant son monologue, il se demande s'il doit, lui aussi, rendre les armes devant le sort tout-puissant :

²⁸ Éthique discernable non seulement dans les écrits des sages philosophes de l'Antiquité cependant. Dans le ballet royal *De l'Impatience*, traduit de l'italien et joué en 1661, il s'agit de savoir s'il vaut mieux pour les amoureux cultiver la patience ou l'impatience dans les affaires de l'amour. À la fin de la pièce, les personnages représentant l'Amour, la Patience et l'Impatience chantent ensemble qu'il faut renoncer à toute ambition de rationalité et de prévoyance puisque c'est quand même le sort qui tout conduit : « Amans, enfin l'Amour bannit avec prudence / L'excez de la lenteur et de l'impatience, / Et, sans donner de lois à vostre passion, / Ne vous propose plus que la discrétion ; / Car, il faut l'avouer, la science amoureuse, / De mesme que la guerre incertaine et trompeuse, / Étant sujette au sort qui décide sans choix, / Ne sçauroit recevoir de règles ni de lois » (*De l'Impatience* (« Épilogue »), dans Victor Fournel, *Les Contemporains de Molière*, op. cit., t. II, p. 538).

LE TRAGIQUE DANS LA COMEDIE

Pour ce noble dessein j'ai cru mettre en pratique
Tout ce que peut trouver l'humaine Politique,
Et comme si du sort il était arrêté,
Que nul homme ici-bas n'en serait exempté,
Après l'expérience, et toutes les lumières,
Que j'ai pu m'acquérir sur de telles matières,
Après vingt ans et plus, de méditation
Pour me conduire en tout avec précaution,
De tant d'autres maris j'aurais quitté la trace
Pour me trouver après dans la même disgrâce. (IV, 7, 1196-1205)

Est-ce à dire qu'Arnolphe est prêt à se rendre maintenant aux arrêts du sort ? Pas encore, car tout de suite après, il lance un défi ouvert à ce « bourreau de destin » auquel il impute maintenant l'échec possible de son projet :

Ah bourreau de destin vous en aurez menti,
De l'objet [Agnès] qu'on poursuit, je suis encore nanti. (IV, 7, 1206-1207)

La philosophie d'Arnolphe consiste ainsi à *défier* le destin et non pas à l'accepter. Elle consiste à vouloir maîtriser le « sort » (au double sens donc) en fabriquant lui-même le moyen le plus propre à produire sa félicité et en constituant ce moyen en objet d'inspection et de maîtrise. Que l'échec final d'Arnolphe soit à comprendre comme l'échec d'une tentative de révolte contre la puissance du sort justement est indiqué vers la fin de la pièce lorsque Chrysalde attribuera au sort la responsabilité d'avoir procuré à Arnolphe le bien qu'au fond il désirait :

Je devine à peu près quel est votre supplice,
Mais le sort en cela ne vous est que propice ;
Si n'être point cocu vous semble un si grand bien,
Ne vous point marier en est le vrai moyen. (V, 9, 1760-3)

Or, il s'agissait de savoir quelle fonction il faut attribuer à l'action de l'individu dans ce monde où les individus semblent pourtant incapables de prévoir et d'arranger eux-mêmes leurs destins. Il faut noter à ce propos que la sagesse du raisonneur Chrysalde ne consiste pas à dire qu'il est impossible d'obtenir quoi que ce soit de la réalité : « Il faut jouer d'adresse, disait-il, et d'une âme réduite / Corriger le hasard par la bonne conduite ». (IV, 8, 1284-1285) Le hasard (et pas le sort cette fois) se laisse donc au moins

« corriger ». C'est-à-dire que comparant la vie à un jeu de dés, Chrysalde laisse entendre que même si l'on ne peut jamais s'assurer à cent pour cent à l'avance de l'obtention de ce que l'on veut gagner, on peut néanmoins tenter d'encaisser quelque forme de contentement, pourvu que l'on accepte d'ajuster ses attentes aux possibilités réelles de remplissement que la progression du jeu va offrir.

Rappelons à propos de cette métaphore du jeu que Pascal disait, nous l'avons vu, que l'homme travaille toujours pour l'incertain, et que l'existence de ce dernier peut être comprise comme un jeu justement où les paris doivent être faits en fonction des biens réellement possibles à gagner. Faisons également remarquer à propos de cette référence à Pascal que Pierre Bourdieu avance, dans ses *Méditations pascaliennes*, qu'il faut éviter de confondre l'incertain avec une ignorance absolue, car si la vie humaine peut être comparée à un jeu, dit-il en se référant donc à Pascal, c'est parce que l'engagement dans l'action s'effectue à l'intérieur d'une réalité où il n'y a ni certitude ni incertitude absolue, c'est-à-dire (dirons-nous) ni destin ni hasard : « L'investissement est associé à l'incertitude, mais à une incertitude limitée et en quelque sorte réglée (ce qui explique la pertinence de l'analogie avec le jeu). En effet, pour que s'instaure cette relation particulière entre les espérances subjectives et les chances objectives qui définit l'investissement, l'intérêt, l'*illusio*, il faut que les chances objectives se situent entre la nécessité absolue et l'impossibilité absolue²⁹ ». Quelques lignes plus loin, il ajoute : « Il faut qu'il y ait dans le jeu une part d'indétermination, de contingence, de "jeu", mais aussi une certaine nécessité dans la contingence, donc la possibilité d'une connaissance, d'une forme d'anticipation raisonnable, celle qu'assure la coutume ou, à défaut, la "règle des partis", que Pascal tentera d'élaborer, et qui permet, comme il dit, de "travailler pour l'incertain"³⁰ ».

Qu'en retenir donc en tant que lecteurs de *L'École des femmes*? Tout d'abord qu'il faut éviter de comprendre l'anticipation comme absolument impossible : tout n'est pas une question de hasard, l'homme peut « corriger le hasard » (Chrysalde), il ne lui est pas toujours inutile de tenter d'agir sur la réalité. Mais aussi qu'il demeure néanmoins impossible d'*éliminer totalement* la dimension aléatoire de tout engagement dans l'avenir : dans le jeu, le gain n'est jamais cent pour cent garanti. Le raisonnement de Bourdieu invite en plus à penser que s'il est vrai que le projet d'Arnolphe consiste à éliminer

²⁹ Pierre Bourdieu, *Méditations pascaliennes*, op. cit., p. 254.

³⁰ *Id.*

l'incertain, il consiste en même temps à *faire exister le certain*, c'est-à-dire à faire exister le nécessaire, le sort – à condition, cependant, que ce soit lui-même cette fois qui en détienne les clés. Arnolphe veut faire exister le nécessaire, et c'est la petite Agnès qu'il veut enfermer dans un monde de nécessité absolue : c'est la vie d'Agnès qu'il veut prédestiner, qu'il veut prédéterminer au sort que lui et personne d'autre aura anticipé³¹.

Ainsi l'action de *L'École des femmes* se rapporte-t-elle au fond au problème de la nécessité dans laquelle se trouve tout être humain de choisir ses fins et moyens en fonction de ce qui ressort comme effectivement *possible* à réaliser. Dans les termes de Paul Ricœur, « c'est toujours à partir du réel [...] que le possible doit être conçu³² », et « est possible ce que je peux et non pas seulement ce que je veux³³ ». Ricœur écrit en plus que l'on ne peut intégrer ce qui est réellement possible dans ses projets « que par consentement³⁴ » au réel, c'est-à-dire par consentement à ce que la réalité impose comme limites. Notre puissance d'action ne peut ainsi se réaliser qu'à l'intérieur d'« un contexte d'impuissance : toute permission est un défilé entre des murailles d'interdictions³⁵ » ; et l'action humaine est en même temps « projet, pouvoir dans un monde non-résolu, [et] impuissance dans un monde qui a un ordre inflexible³⁶ ». Autrement dit, le protagoniste de *L'École des femmes* n'est pas condamné à l'inaction, mais à une acceptation de certaines limites de l'action, et ces limites sont concrètement, en l'occurrence, celles qui empêchent de constituer une femme en objet de connaissance et de contrôle et par là de faire de l'issue de son projet d'amour l'aboutissement garanti d'une machinerie préconstruite.

³¹ Dans une perspective à certains égards similaire, Ralph Albanese soutient que le malade imaginaire tente d'éliminer le hasard de sa vie au moyen du savoir absolu de la médecine : « Tout se passe comme s'il se refusait à reconnaître ces faits inaltérables de l'existence que sont le vieillissement, la maladie et la mort, comme si, par son délire, il entendait ne rien abandonner au hasard » (Ralph Albanese, « *Le Malade imaginaire*, ou le jeu de la mort et du hasard », *op. cit.*, p. 11). C'est-à-dire que dans *L'École des femmes*, c'est le savoir absolu du protagoniste lui-même qui fera exister le certain, alors que dans *Le Malade imaginaire*, c'est le savoir des médecins.

³² Paul Ricœur, *Le Volontaire et l'involontaire*, t. I : « Le volontaire et l'involontaire », *op. cit.*, p. 53.

³³ *Id.*

³⁴ *Id.*

³⁵ *Ibid.* p. 54.

³⁶ *Id.*

2. Le Ciel

La question est maintenant de savoir si le rapport de l'homme à son destin tel qu'il est décrit dans *L'École des femmes*, c'est-à-dire le double rapport de l'homme à ses possibilités réelles de réaliser sa volonté ainsi qu'à une force transcendante considérée (peut-être un peu trop hâtivement) comme le vrai maître de la réalité, est à considérer comme un thème significatif de l'œuvre de Molière dans son ensemble. À notre sens, la réponse est oui. Rappelons en quels termes se termine *L'École des femmes* (c'est Chrysalde qui parle) :

Allons dans la maison débrouiller ces mystères,
 Payer à notre ami ses soins officieux,
 Et rendre grâce au Ciel qui fait tout pour le mieux. (V, 9, 1777-9)

C'est en fin de compte au *Ciel* que l'on attribue le mérite d'avoir arrangé le dénouement heureux de la pièce. En fait, comment parler d'un éventuel composant tragique de l'univers de Molière lié au thème du rapport de l'homme à des forces qui le dépassent sans prendre en compte la fonction qu'y remplit le Ciel en tant qu'instance de savoir et de pouvoir absolu ? Dans la plupart des pièces de Molière, c'est le Ciel plutôt que le sort qui apparaît non seulement comme le vrai metteur en scène du théâtre du monde³⁷, mais en plus comme le suprême dispensateur de toute forme de bien dont il est donné aux humains de jouir. Le problème avec le Ciel est pourtant qu'en même temps que tout le monde en parle, en même temps que tout le monde lui impute la responsabilité ultime de tout ce qui a lieu et de tout ce que l'on obtient, il s'avère impossible de l'intégrer réellement dans la sphère de la volonté de l'action : l'omniscience et la toute-puissance n'ont pas de place, paraît-il, dans la vie humaine.

Recommençons notre discussion en nous référant à une pièce bien différente de *L'École des femmes*, à savoir *Les Amants magnifiques*. Cette comédie-ballet en cinq actes, dont l'action se déroule dans la Grèce antique et que Molière a jouée pour la première fois en février 1670, raconte l'histoire d'une jeune princesse, Ériphile, que deux amants « magnifiques » (généreux en cadeaux) cherchent chacun à séduire pour devenir son époux. La mère

³⁷ Pour l'importance chez Molière et dans la culture classique en général du thème du monde comme théâtre et lieu d'apparences, voir Georges Forestier, *Le Théâtre dans le théâtre, op. cit.*, p. 292-323 et *Molière en toutes lettres, op. cit.*, p. 63-66.

de la jeune princesse croit aveuglément dans les vertus de l'astrologie, ce qui fait que les deux prétendants, fourbes et malhonnêtes, se hâtent tous les deux d'acheter, à l'insu l'un de l'autre, les services de l'astrologue Anaxarque pour que celui-ci prédise que c'est le prétendant respectif qui fera le bonheur de la princesse et qui doit par conséquent l'épouser. Les deux amants ne savent pas qu'ils ont un rival secret dans le général Sostrate, personnage de bon sens et faisant volontiers foi de son incroyance à l'égard de l'astrologie. Sostrate développe ses opinions dans une tirade où l'on reconnaît facilement le scepticisme foncier de Molière à l'endroit de tout savoir systématique promettant de remplir facilement les vœux humains. Dans sa tirade (dont nous ne citerons ici qu'une partie), Sostrate met fortement en cause non seulement la validité des prédictions astrologiques, mais encore la valeur réelle de ce qu'il appelle les « sciences curieuses » en général :

Madame, tous les esprits ne sont pas nés avec les qualités qu'il faut pour la délicatesse de ces belles Sciences, qu'on nomme curieuses, et il y en a de si matériels qu'ils ne peuvent aucunement comprendre ce que d'autres conçoivent le plus facilement du monde. Il n'est rien de plus agréable, Madame, que toutes les grandes promesses de ces connaissances sublimes. Transformer tout en or, faire vivre éternellement, guérir par des paroles, se faire aimer de qui l'on veut, savoir tous les secrets de l'avenir, faire descendre, comme on veut du Ciel sur des métaux, des impressions de bonheur, commander aux démons, se faire des Armées invisibles et des Soldats invulnérables. (III, 1)

L'expression « sciences curieuses³⁸ » évoque ici certes l'idée d'une « curiosité » au sens courant d'une volonté d'obtenir des informations, mais en plus celle d'une « curiosité » au sens latin (et premier, mais aujourd'hui désuet, en français) d'un *souci*, d'un *soin* (*cura* en latin). Cette signification de l'adjectif *curieux* se repère d'ailleurs dans *L'Avare* où Frosine dit à Harpagon à propos de Mariane : « Elle n'est curieuse que d'une propreté fort simple, et n'aime point les superbes habits, ni les riches bijoux » (II, 5), ce qui signifie que Mariane ne *se soucie* que d'une propreté fort simple et non pas qu'elle veuille savoir ce que c'est que la propreté. Les sciences curieuses sont autrement dit des sciences dont les praticiens s'offrent à aider les humains à

³⁸ « On appelle *sciences curieuses*, celles qui sont connues de peu de personnes, qui ont des secrets particuliers, comme la Chymie, une partie de l'Optique, qui voit des choses extraordinaires avec des Miroirs & des Lunettes ; & plusieurs vaines sciences où l'on pense voir l'advenir, comme l'Astrologie Judiciaire, la Chiromance, la Géomance, même on y joint la Cabale, la Magie, &c » (Furetière, *Dictionnaire universel*, *op. cit.*, « curieux »).

couronner leurs soins de succès et de satisfaction : ce sont des sciences se proposant d'assister les humains à prévoir, à calculer et à arranger leur avenir.

La spécificité de l'astrologie consiste à cet égard dans la capacité que ses praticiens s'attribuent de savoir déchiffrer les signes par lesquels le « Ciel » fait connaître l'avenir : les positions des corps célestes. En effet, si l'astrologie peut figurer dans la pièce comme modèle paradigmatique des sciences curieuses en général, c'est sans doute parce que les astrologues prétendent être à même de fournir l'information la plus précieuse qu'un être humain soucieux de son avenir puisse obtenir : une identification des fins pouvant être réalisées et des moyens devant être employés. Il y a ici un problème évident avec l'astrologie cependant, problème que Molière ne manque pas de soulever dans sa pièce, et c'est de savoir si les astrologues doivent présenter l'avenir comme déterminé ou comme ouvert à des scénarios différents. Si l'avenir est déjà déterminé, l'apport de l'astrologie consistera raisonnablement à préparer l'individu à un destin en principe impossible à éviter. Si l'avenir est au contraire envisagé comme indéterminé, l'apport consistera à désigner les fins *possibles* à réaliser pourvu que les moyens appropriés soient employés.

C'est justement sous forme d'une information portant sur les implications de deux avenir *alternatifs* que l'astrologue de Molière, Anaxarque, propose d'aider la princesse à choisir entre ses deux prétendants :

ANAXARQUE : [...] Quand je vous aurai fait voir ce que le Ciel vous marque, vous vous réglerez là-dessus, à votre fantaisie, et ce sera à vous à prendre la fortune de l'un, ou de l'autre choix.

ERIPHILE : Le Ciel, Anaxarque, me marquera les deux fortunes qui m'attendent ?

ANAXARQUE : Oui, Madame, les félicités qui vous suivront, si vous épousez l'un, et les disgrâces qui vous accompagneront, si vous épousez l'autre.
(III, 1)

Or, à suivre la pensée de Molière – probablement inspiré ici par La Mothe Le Vayer³⁹ –, il y a quelque chose de paradoxal ici. Car s'il est possible

³⁹ « Molière puise les arguments essentiels de la réfutation qu'il présente ici chez La Mothe Le Vayer (voir *De l'instruction de Mgr le Dauphin* ; *Œuvres*, t. I-1, p. 254-327) » (Forestier et Bourqui dans Molière, *Œuvres complètes* (2010), *op. cit.*, t. II, p. 1695).

LE TRAGIQUE DANS LA COMEDIE

d'anticiper l'avenir, comme le suppose donc la pratique de l'astrologie, et partant d'éliminer l'incertain, pourquoi l'avenir impliquerait-il des alternatives ? La jeune Ériphile trouve étrange, en effet, que le Ciel puisse dévoiler aussi bien ce qui doit se passer que ce qui ne doit pas se passer. Voici comment elle poursuit le dialogue où nous l'avons interrompu :

ERIPHILE : Mais comme il est impossible que je les épouse tous deux, il faut donc qu'on trouve écrit dans le Ciel, non seulement ce qui doit arriver, mais aussi ce qui ne doit pas arriver. (III, 1)

La critique d'Ériphile – et indirectement celle de Molière – consiste ainsi à affirmer que l'existence même de la prédiction, et donc de la connaissance de l'avenir, suppose l'existence d'une nécessité *excluant* la possibilité d'avenirs alternatifs : comment prédire l'avenir si celui-ci n'est pas déterminé ?

Il faut observer que le mot *Ciel* désigne dans cette pièce non seulement un texte à déchiffrer (les positions des étoiles), mais en outre les *auteurs* de ce texte, c'est-à-dire les dieux antiques. Et si l'on croit qu'il est possible de lire l'avenir à travers les positions des étoiles, c'est que l'on croit que les dieux ont un pouvoir illimité d'imposer leur volonté. Le Ciel est ici en même temps une instance de *savoir* absolu, capable de donner des informations véridiques sur l'avenir (accessibles pourtant aux seuls astrologues), et une instance de *pouvoir* absolu, ayant le pouvoir justement d'imposer son vouloir : le Ciel peut ce qu'il veut, ce qui fait qu'il sait toujours ce qui sera.

On comprend dès lors que le monde de l'astrologie, telle que Molière le décrit *avec ironie*, est un monde régi par un déterminisme absolu où les astrologues devraient jouir d'un pouvoir illimité d'anticipation et d'action. Quand Anaxarque exhorte Clitidas, plaisant de cour et originellement joué par Molière, à parler d'autre chose que d'astrologie (il ne fait que s'en moquer), ce dernier fait astucieusement remarquer que la croyance dans la science des astrologues suppose la croyance dans un fatalisme tranchant qui annule toute notion de choix et de responsabilité :

ANAXARQUE : Je remarque une chose : que Clitidas n'aurait rien à dire s'il ne parlait de moi.

CLITIDAS : C'est qu'il y a tant de choses à dire de vous, qu'on ne saurait parler assez.

LE TEMPS FAIT TOUT A L'AFFAIRE

ANAXARQUE : Vous pourriez prendre d'autres matières, puisque je vous en ai prié.

CLITIDAS : Le moyen ? Ne dites-vous pas que l'ascendant est plus fort que tout ? et s'il est écrit dans les astres que je sois enclin à parler de vous, comment voulez-vous que je résiste à ma destinée ? (I, 2)

Comment résister aux arrêts du Ciel ? Comment résister à ce qui « est plus fort que tout » ? Comment résister à sa « destinée » ?

Et comment se fait-il en plus que les astrologues, capables de connaître les intentions du Ciel et donc d'ajuster leurs stratégies d'actions à un avenir pour eux parfaitement transparent, ont besoin de protection et d'assistance de la part des riches et puissants ? « Il y a une chose qui m'étonne dans l'Astrologie », dit Clitidas :

Comment des gens qui savent tous les secrets des Dieux, et qui possèdent des connaissances à se mettre au-dessus de tous les hommes, aient besoin de faire leur Cour, et de demander quelque chose. (I, 2)

En fait, pour quelle raison les astrologues devraient-ils être « curieux » de quoi que ce soit ? Pour quelle raison devraient-ils « demander » (le parallélisme des doubles sens est donc significatif) de la protection, de l'assistance, des rémunérations s'il est vrai qu'ils possèdent des connaissances permettant une *libération* de l'incertitude et du souci ? Le problème qui sous-tend la question de Clitidas est bien sûr que la « demande », c'est-à-dire la quête, la requête, le désir, le souhait, etc., implique par nécessité la privation et le besoin, et par là l'insuffisance et l'impuissance. Car s'il est vrai que les dieux déterminent l'avenir et s'il est vrai que les astrologues peuvent connaître cet avenir, il s'ensuit que ces derniers devraient être à même de profiter tout seuls de la réalité de manière à n'avoir jamais besoin de demander la protection ou l'assistance de qui que ce soit.

L'idée de Molière semble claire : la pratique de l'astrologie et la référence à un Ciel tout-puissant qu'elle implique suppose la croyance dans le nécessaire et le certain, ce qui veut dire que si le Ciel existe, ou du moins s'il se mêle des affaires humaines, il ne peut plus y avoir de place, dans la vie de l'homme individuel, ni pour le souci ni pour la liberté. La conclusion qui s'impose est bien sûr que cette instance transcendante d'omniscience et de toute-puissance n'existe pas, ou du moins qu'elle ne trouve pas de place à

l'intérieur de la réalité humaine⁴⁰. Comment ne pas voir que c'est une problématique largement pareille qui est en jeu dans les pièces où le « Ciel » désigne non pas les dieux gréco-romains et les signes par lesquels ces derniers font voir leurs intentions, mais le Dieu chrétien ou du moins le lieu où il se cache ?

En effet, apparaissant non moins de 446 fois (dont 418 au singulier) dans l'œuvre dans son ensemble (11^e position parmi les substantifs), la fréquence impressionnante du terme *Ciel* chez Molière témoigne tout d'abord de l'importance qu'y prend la question de la vérité et surtout la question du *lieu* et du *garant* de la vérité⁴¹, et il n'est donc guère étonnant que le terme connaisse le plus grand nombre d'occurrences, ainsi que la plus grande fréquence proportionnelle, dans *Dom Juan* (65) et dans *Le Tartuffe* (52) – soit 3,72/1000 respectivement 2,84/1000⁴² –, pièces portant largement sur la question du garant de la vérité justement.

Or, comme nous l'avons dit, le Ciel n'a pas pour seule fonction, dans l'univers de notre auteur, de détenir et de garantir la vérité, mais en plus de déterminer le résultat réel de nos volontés et actions (c'est-à-dire, bien sûr, que l'on *attribue* à un Ciel supposé tout-puissant ce pouvoir de déterminer le résultat réel de nos volontés et actions). Que l'on se rappelle par exemple que Dom Louis, le père de Dom Juan, dit avoir obtenu son fils « en fatiguant le Ciel de vœux » (IV, 4) ; et quand il croit avoir obtenu la conversion de son fils criminel, il dit n'avoir « plus rien désormais à demander au Ciel ». (V, 1) Nous avons vu comment Chrysalde remercie le Ciel d'avoir tout fait pour le mieux à la fin de *L'École des femmes*. C'est un phénomène général chez Molière que l'on remercie le Ciel au moment d'obtenir ce que l'on a voulu : « Que le Ciel soit loué », dit Dorine à la fin du *Tartuffe* (V, scène dernière, 1945) après que le faux dévot a finalement été arrêté. À la fin des *Femmes savantes*, c'est Chrysalde qui remercie le Ciel pour avoir démasqué l'esprit intéressé de Trissotin : « Le Ciel en soit loué ! » (V, sc. dernière, 1765) Dans *L'Avare*, c'est Anselme qui dit dans la scène finale à ses enfants qu'il vient de retrouver : « Le Ciel, mes Enfants, ne me redonne point à

⁴⁰ C'est à une conclusion à certains égards parallèle qu'arrive Jean Luc Robin proposant de lire *Les Amants magnifiques* comme une critique tacite contre les prétentions louis-quatorziennes de pouvoir fonder la légitimité de son pouvoir sur des forces transcendantes. Voir Jean Luc Robin, « Innocence et dissidence des *Amants magnifiques* ? », *Seventeenth Century French Studies*, vol. 31, 2-2009, p. 151-161.

⁴¹ Voir à ce propos Henri Rey-Flaud, *L'Éloge du rien*, op. cit., p. 36-67, et Richard Sörman, *Savoir et économie dans l'œuvre de Molière*, op. cit., p. 33-37.

⁴² *Les Amants magnifiques* viennent ici en troisième avec 1,87/1000.

vous pour être contraire à vos vœux ». Citons également les derniers vers drolatiques de *L'Étourdi*, où Mascarille souhaite : « que les Cieux prospères / Nous donnent des enfants dont nous soyons les pères⁴³ ». (V, 11, 2066-67)

Certes, le monde de Molière reflète ici le monde réel en ceci que ce genre d'invocations d'un Ciel tout-puissant relève à l'ordinaire d'une conventionalité irréfléchie (mais quand même significative). Or, le fait que Molière a soulevé, dans ces deux pièces si importantes dans sa production que sont *Le Tartuffe* et *Dom Juan*, la question de la place et de la fonction réelles du Ciel dans le monde humain laisse soupçonner que nous avons affaire à un sujet à ne pas banaliser. Ce que nous allons retenir ici – partiellement en fonction de ce que nous venons de dire au sujet de *L'École des femmes* – est tout simplement qu'à l'instar du monde que nous rencontrons habituellement dans la tragédie plutôt que dans la comédie, celui de Molière se donne comme construit selon une dichotomie entre d'une part une humanité (plus ou moins) impuissante à s'assurer elle-même la réalisation des objectifs de sa volonté et d'autre part une instance extérieure et surtout *supérieure* à cette humanité apparaissant comme le véritable distributeur des biens de la fortune. Si des pièces comme *L'École des femmes*, *Dom Juan* et *Le Tartuffe* ont pu inspirer des lectures et des mises en scène à tendance « pessimiste » ou « tragique⁴⁴ », cela doit raisonnablement être parce qu'elles mettent en scène des problèmes relevant à l'ordinaire plutôt de la tragédie que de la comédie. Le terme *Ciel* apparaît 289 fois dans les tragédies de Racine et deux fois

⁴³ Pour d'autres passages illustrant cette puissance attribuée au Ciel de tout arranger pour le mieux, voir par exemple : *L'Étourdi* : II, 10, 803 ; V, 11, 2051, V, 11, 2059 ; *Le Dépit amoureux* : V, 8, 1723-24 ; *L'École des maris*, II, 9, 1085 ; *Le Mariage forcé*, sc. 10 ; *La Princesse d'Élide* : I, 1, 58 ; *L'Amour médecin* : I, 1 ; *Mélicerte* : I, 5, 317-320 ; *Le Sicilien* : sc. 5.

⁴⁴ Pour qui refuse de reconnaître l'existence d'éléments tragiques du théâtre de Molière, l'histoire de sa mise en scène pose quand même problème puisque acteurs et metteurs en scène n'ont pas voulu se limiter à produire un Molière comique et farcesque. Selon Christian Biet, il est difficile de parler aujourd'hui d'une tendance dominante dans la mise en scène de Molière, mais parmi celles qu'il nomme, il y entre autres le Molière « grave » : « Molière passe encore la rampe. Molière est donc sans cesse relu, revisité depuis Vilar, Planchon et Vitez. Chaque saison apporte ainsi son lot de "molières" sans qu'on puisse déterminer une unité, ou même des écoles. Il y a donc des manières, spécifiques aux metteurs en scène. Molière-commedia dell'arte (Dario Fo), Molière-farcesque (Savary, J. Deschamps, le Footsbarn), Molière-grave (Lassalle, Vincent), Molière-philosophe (Jacques-Wajeman), Molière-baroque-musical (Villégier-Christie), Molière-politique (Planchon, Vincent, Mnouchkine, Villégier...), Poquelin-acteur (Tg Stan), etc. » (Christian Biet, « Représenter les "classiques" au théâtre », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 2-2007 (intitulé *Le Classicisme des modernes. Représentations de l'âge classique au XX^e siècle.*), p. 393).

dans sa comédie *Les Plaideurs*. Chez Corneille il ya 452 occurrences dans les tragédies et 100 dans les comédies. La fréquence relative chez les trois auteurs devient ainsi 1,82/1000 dans les tragédies de Racine ; 1,24/1000 dans les tragédies de Corneille ; 0,77/1000 dans les comédies du même auteur ; et 1,20/1000 chez Molière. Racine se sert abondamment du terme lorsqu'il fait plaindre ses héros des cruautés du destin, c'est-à-dire lorsqu'il fait plaindre ses héros de la difficulté qu'ils éprouvent à réaliser leurs aspirations. Certes, d'un point de vue formel, les comédies de Molière sont des comédies et non pas des tragédies, ce qui veut dire que les histoires qu'elles racontent finissent en principe bien pour les personnages fonctionnant comme leurs sujets actantiels. Cela n'empêche pas, toutefois, que ce que l'on a pu décrire comme les fins ratées ou les fins miraculeuses de certaines pièces de l'auteur fait penser que les histoires mises en scène auraient pu finir de façon bien différente. Ce n'est pas vraiment en fonction d'une logique implacable de l'action elle-même que des œuvres comme *Le Tartuffe*, *L'Avare* et *Les Femmes savantes* se terminent par un dénouement heureux. C'est-à-dire que si les adjuvants des amoureux remercient le Ciel dans ces pièces d'avoir sauvé leur monde du désastre qui les menaçait, c'est parce qu'ils ne pensaient pas détenir les moyens nécessaires pour s'assurer eux-mêmes de leur victoire.

Si le Ciel est une instance de toute-puissance et d'omniscience impossible à assimiler dans la sphère des affaires humaines, la conclusion s'impose que le monde des humains est un monde d'ignorance et d'impuissance – peut-être pas absolues mais quand même relatives. Posséder des informations sur les véritables « intérêts du Ciel » – comme Tartuffe et les astrologues prétendent le faire –, c'est dans cette perspective non seulement détenir un puissant instrument de pouvoir politique dans une société croyant que les affaires d'état sont partiellement régies par l'intervention de forces transcendantes⁴⁵, mais c'est aussi posséder des informations hautement précieuses pour toute personne voulant ajuster ses stratégies

⁴⁵ « Ne savez-vous pas bien que l'Astrologie est une affaire d'Etat, et qu'il ne faut point toucher à cette corde-là ? » (I, 2), se dit Clitidas dans *Les Amants magnifiques*. Le nom de l'astrologue de Molière, *Anaxarque*, connote l'idée d'une personne qui commande aux rois, et les contemporains de l'auteur n'avaient pas de mal à identifier ce personnage comme l'astrologue le plus célèbre du siècle, Jean-Baptiste Morin (1583-1656). Constatons aussi que la crédulité générale de l'époque à l'égard de l'astrologie avait déjà été passée au crible par Gillet de la Tessonnière dans sa comédie en cinq actes *Le Campagnard* de 1657. Tout comme dans *Les Amants magnifiques*, l'astrologie n'y est rien qu'imposture, mais l'analyse de son fonctionnement n'est pas du tout aussi fine que chez Molière.

d'action à un avenir si difficile à connaître. Ce que Molière veut de toute évidence montrer aussi bien dans le *Tartuffe* que dans *Les Amants magnifiques* est que ces informations n'existent pas : la conduite des affaires doit être menée sur la base d'une ignorance fondamentale quant aux conditions et aux résultats de nos actions. L'homme de Molière apparaît ainsi comme contraint de vivre dans une absence de savoir concernant la réalité et l'avenir. Tout cela peut paraître évident ou dépourvu d'intérêt, mais c'est parce que *les protagonistes se mettent à demander l'impossible* que ce type de limitations de la puissance humaine devient visible et significatif dans les textes. C'est parce qu'Arnolphe demande la maîtrise du sort de sa vie qu'il devient évident, et donc pertinent de faire observer, qu'une telle maîtrise est impossible. C'est parce qu'Orgon, dans *Le Tartuffe*, veut la présence salutaire d'un Dieu tout-puissant, ou du moins de son délégué, que l'on découvre que ce Ciel est peut-être plus absent du monde de Molière que l'on ne croyait. C'est parce que la reine crédule des *Amants magnifiques* demande aux astrologues d'indiquer le choix de mari que sa fille doit faire que Molière nous fait découvrir que la vie humaine se donne comme incompatible avec la présence réelle dans le monde d'un savoir absolu.

Les personnages de Molière, nous l'avons vu à propos d'Arnolphe, vivent dans une réalité où tout est loin d'être possible. Certes, le théâtre de Molière est un théâtre de l'action et de l'engagement, mais cette image d'une humanité active et dynamique est contrastée par une image plus sceptique quant à la puissance du souci et de l'action. D'où, bien sûr, l'intérêt si important dans ce monde pour les « sciences curieuses » : les imposteurs (médecins, astrologues, faux dévots) profitent tous d'un manque fondamental d'information et de certitude au sujet d'un avenir irrémédiablement contingent et impossible à connaître.

3. L'augustinisme de Molière

Mais si nous voulons enrichir notre compréhension de l'action motivée chez Molière par une prise en compte de ce qui se laisse comprendre comme un composant sceptique ou pessimiste de sa pensée, il faut faire état non seulement de l'impossibilité dans laquelle se trouvent ses personnages à maîtriser l'action et à anticiper leur destin, mais encore de la difficulté dont ils font l'expérience à réaliser ce qui ressort comme l'objectif *fondamental* de l'action, à savoir le bonheur. Nous avons soutenu que l'action des personnages de l'auteur est motivée par un désir de jouissance et de

bonheur. Est-ce à dire, pour autant, que Molière nous donne quelque raison de croire que cet accomplissement de la volonté soit vraiment possible ?

Après avoir insisté sur la présence chez notre auteur d'une éthique hédoniste, il convient donc maintenant de problématiser l'idée même d'une possible jouissance ou satisfaction. Nous rappellerons volontiers à ce propos que la littérature française de la deuxième moitié du XVII^e siècle est communément considérée exprimer un point de vue pessimiste sur nos possibilités de jouir de la vie. Ce prétendu pessimisme au sujet des possibilités du bonheur dans la vie humaine, qu'il serait possible de repérer chez des auteurs d'orientations aussi différentes que Molière, Racine, La Fontaine, La Rochefoucauld, Pascal, Guilleragues et M^{me} de Lafayette, est habituellement rapporté par les historiens et critiques littéraires à un prévalent *augustinisme* dans les milieux intellectuels de l'époque. Molière représente évidemment un cas à part ici : comment pourrait-il y avoir une tendance augustinienne chez un auteur de farces et de comédies ? Qu'il puisse être motivé de parler d'augustinisme à propos de moralistes chrétiens ou d'auteurs de tragédies, soit : parfois ceux-ci s'inscrivent de manière manifeste dans des mouvements théologiques et intellectuels se réclamant ouvertement de la doctrine de l'évêque d'Hippone ; mais Molière ?

Nous croyons néanmoins que si l'on se permet de mettre en parallèle certains éléments (importants bien sûr) de la pensée de saint Augustin avec certains éléments (aussi importants) du théâtre de Molière, on verra que le rapprochement n'est pas tout à fait immotivé, et qu'il permet d'éclairer certaines dimensions pessimistes, ou « tragiques » si l'on veut, de l'œuvre du poète comique qui, tout en faisant écho à ce qui semble avoir été des préoccupations générales de l'époque, trouvent une place naturelle dans la perspective générale de notre travail⁴⁶.

⁴⁶ C'est donc depuis longtemps un lieu commun de dire que le XVII^e siècle français baigne dans une atmosphère d'augustinisme. Rappelons que la publication posthume en 1640 de l'*Augustinus* de Cornélius Jansen ne fut un événement ni unique ni vraiment innovateur. Depuis le milieu du XVI^e siècle, l'augustinisme avait été la doctrine de référence de la plupart des débats sur la prédestination et la grâce : Luthériens, Calvinistes, Molinistes et Jansénistes se réclamaient tous de l'enseignement de l'évêque d'Hippone, tout en gardant leurs désaccords sur les interprétations qu'il fallait en tirer. En ce qui concerne le cas spécifique de la France, Philippe Sellier écrit : « Le XVII^e siècle est le siècle de saint Augustin. La pensée du plus grand des Pères nourrit alors presque tout ce qui compte dans l'ordre de l'esprit et dans l'ordre du cœur. Après Montaigne, Bérulle, La Ceppède, Pascal, Racine, Nicole, Bossuet, Fénelon, pour ne citer que les plus grands, puisent une partie au moins de leur inspiration dans cette œuvre immense dont les Théologiens de Louvain ont donné en 1567-1577 une édition déjà remarquable. De

En fait, si nous avons quelque intérêt à soulever la question d'une éventuelle tendance augustinienne chez Molière, c'est principalement parce que la doctrine de ce plus grand des Pères de l'Église comprend une réflexion sur les motifs fondamentaux de l'action humaine et sur ce qu'il regarde comme notre impuissance caractéristique à réaliser nos motifs au moyen de nos propres efforts. Une mise en perspective historique révèle qu'il est possible de comprendre l'essor de l'augustinisme en Europe au XVII^e siècle comme une réaction à la mise en valeur opérée par la Renaissance de l'individu et donc de la volonté individuelle.

C'est un fait que la Renaissance apparaît comme une étape décisive de l'évolution de l'Occident vers l'individualisme moderne. C'est avec la Renaissance que se forme une nouvelle vision des motifs déterminants de nos actions : de plus en plus, c'est la réalisation du bonheur individuel qui oriente nos choix et non pas l'accomplissement de tâches définies par quelque instance de légitimation préexistante et indépassable. Cette nouvelle signification attribuée à nos actions a eu comme corrélat logique l'apparition de nouvelles conceptions des rapports de pouvoir existant entre l'homme et Dieu.

La question fut au fond celle de savoir quelle fonction Dieu pouvait remplir dans la vie d'un être humain, du moment que ce dernier se comprenait lui-même comme l'artisan principal de son destin : quelle place assigner à Dieu dans la vie d'un homme si celui-ci se veut lui-même capable de choisir entre le bien et le mal, et donc capable de s'assurer lui-même de son salut spirituel ? Pas besoin d'être spécialiste ici pour connaître la réponse (innovatrice et pour beaucoup de croyants de l'époque, hérétique) du jésuite Louis Molina, qui dans son ouvrage de 1588, *Accord du libre arbitre avec les dons de la grâce*, proposa que l'on considère la grâce de Dieu comme une grâce « suffisante » devant être parachevée par l'homme au moyen de son libre arbitre pour qu'elle devienne « efficace ». La solution de Molina permit de garder l'idée d'un Dieu indispensable au salut de l'homme tout en accordant à ce dernier la responsabilité ultime de son destin. Cette conception de

très nombreuses rééditions à Venise, Lyon, Paris, Cologne, etc., ont rendu accessible à beaucoup l'ensemble des traités de l'évêque d'Hippone. Les recueils par thèmes, les traductions, les études se multiplient. Deux centres surtout rayonnent d'un éclat exceptionnel : Louvain et Paris. À Paris, les années 1640-1670 comptent parmi les plus fécondes pour l'essor de l'augustinisme. Il ne se passe presque d'année sans que paraisse une étude ou une traduction importantes : la polémique anti-janséniste a souvent fait oublier ce fait » (Philippe Sellier, « La Rochefoucauld, Pascal, Saint Augustin », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, mai-août 3-4-1969, p. 551).

la grâce et de la prédestination est aujourd'hui dominante dans le monde chrétien et nous la prenons même pour évidente. Or, au XVII^e siècle, ceux qui se définissaient comme les seuls vrais « disciples de saint Augustin », c'est-à-dire les soi-disant « jansénistes⁴⁷ », n'ont pas pu admettre que l'homme dispose d'une puissance à leur sens divine sur la vie et la mort : l'homme, disaient-ils dit, n'a pas la force de se sauver par ses propres moyens de la corruption originelle.

Aussi certaines tendances augustinienne de la théologie du XVII^e siècle ont-elles incité les historiens à parler d'un *antihumanisme* chrétien typique pour l'époque, dont le propre aurait été de ne pas reconnaître à l'homme le droit et la puissance de perfectionner son être dans les limites de la vie naturelle. Et comme nous venons de le dire, cet augustinisme antihumaniste se laisse facilement comprendre comme une réaction à l'épanouissement de l'humanisme (dans tous les sens du terme⁴⁸) lors de la Renaissance. On dira peut-être que les choses sont plus compliquées puisque l'antihumanisme chrétien est en grande partie un phénomène de la seconde moitié du XVII^e siècle, et qu'il existe également un « humanisme chrétien » du siècle classique, représenté notamment par François de Sales⁴⁹ (1567-1622) et Yves de Paris (v. 1590-1678). Cela est vrai, mais ce qu'il nous est pertinent de prendre en considération ici, c'est que parmi les innombrables hésitations et incohérences qui caractérisent le paysage théologique du XVII^e siècle, une

⁴⁷ Nomination, rappelons-le, employée essentiellement par leurs ennemis. Ils s'appelaient eux-mêmes justement les « disciples de saint Augustin ».

⁴⁸ Henri Gouhier accorde trois significations principales au terme « humanisme » : « 1° Humanisme signifie une certaine suffisance de l'homme, fût-elle relative comme dans les humanismes chrétiens ; tel serait le cas si, même pêcheur, l'homme peut quelque chose, par les seules forces qui le font homme, raison et volonté notamment. 2° Ce qui signifie : par les seules forces de sa nature. Ce n'est point par hasard que la notion de nature a toujours été liée à l'humanisme [...]. La suffisance que l'humanisme reconnaît est, en effet, celle de la nature. Or, à quoi suffit-elle ? Il s'agit pour la nature de *se réaliser* : sa suffisance signifie donc que, dans certaines limites au moins, la nature est capable de reconnaître et d'atteindre son bien ; autrement dit, elle implique une relative bonté de la nature. 3° Cette nature de l'homme a ceci de particulier qu'elle se réalise dans et par une culture. Ce n'est donc pas non plus par hasard que la notion de culture a toujours été liée à celle d'humanisme » (Henri Gouhier, *L'Anti-humanisme au XVII^e siècle*, Paris, Vrin, 1987, p. 20-21). Corrélativement, l'*anti-humanisme* nie donc à l'homme la capacité de réaliser quelque chose de bien dans sa nature humaine, et l'invite à se détourner de la culture terrestre pour se nourrir de la seule culture spirituelle.

⁴⁹ Dans son *Introduction à la vie dévote* de 1609, François de Sales déclare que le souci de l'éternité se combine très bien avec l'engagement dans les affaires du monde : « La vraie dévotion fait encore mieux ; car non seulement elle ne gêne nulle sorte de vocation ni d'affaires, ains, au contraire, elle les orne et embellit » (François de Sales, *Introduction à la vie dévote*, Paris, Gabalda, 1923, p. 10).

tendance certaine se dessine dont nous pouvons dire ici, en tant que littéraires, qu'elle aboutit dans l'antihumanisme radical d'un Pascal et d'un Bossuet, renouant tous les deux avec la doctrine rigoriste de saint Augustin. L'homme du monde, dit Pascal, celui qui s'engage dans les affaires du monde, qui vit pour réaliser ce qu'il a de proprement humain, ne fait que se détourner de la vérité de son être et par là du chemin conduisant au seul bien digne de ce nom. Bossuet dit pour sa part, nous l'avons vu, que les jouissances de la terre sont de fausses richesses (« Sermon sur le mauvais riche »), et que l'image la plus véridique de l'homme en tant qu'être terrestre est celle d'un cadavre pourrissant (« Sermon sur la mort »).

C'est entre autres cette réaction d'un christianisme soucieux de maintenir et même de radicaliser ses dogmes classiques qui explique pourquoi on a pu voir dans le XVII^e siècle français une époque d'arrêt et de ralentissement de l'évolution de l'Occident vers la société moderne⁵⁰. Ce que la doctrine de saint Augustin pouvait offrir aux catholiques traditionalistes s'effrayant des nouveautés inouïes de la Renaissance et de la Réforme, c'était en effet *une conception foncièrement sceptique quant aux effets de la volonté individuelle*. Peut-être s'agissait-il surtout pour les chrétiens de l'époque de maintenir l'idée d'un Dieu tout-puissant par rapport à une humanité impuissante : l'imperfection humaine devint le corollaire de la perfection divine. Ce qui nous intéresse ici est cependant en premier lieu la mise en question impliquée dans la doctrine de saint Augustin de la puissance et des effets réels de l'action et de la volonté individuelles justement : est-ce vrai-

⁵⁰ Jean Rohou écrit : « [La société ancienne] va changer quand, par suite des progrès accumulés depuis le XII^e siècle et soudainement accrus au XVI^e par l'exploitation des nouveaux mondes, la technique et l'économie – qui réorientent la science à leur service – vont devenir les principales sources de pouvoir, malgré la résistance des anciennes hiérarchies. Ce décollage, contemporain d'une meilleure découverte de l'humanisme gréco-latin, remplit les élites de la Renaissance d'une curiosité et d'une ambition prométhéennes. Mais cette exaltante entreprise va inquiéter par ses excès et ses échecs, et surtout par les violents désaccords sur la réforme de la religion, évidence fondatrice de l'ordre social, moral et idéologique, qui aboutissaient en France à trente-six ans de guerre civiles. Alors, de 1565 environ à 1685 au moins, entre l'élan dramatiquement interrompu de la Renaissance (brièvement ranimé dans les années 1630) et sa reprise victorieuse à l'âge des Lumières, commence un long siècle antinomique, caractérisé par de profondes contradictions qui se manifestaient par des guerres – depuis les guerres de Religion jusqu'à la Fronde –, des complots et attentats – contre Henri III, Henri IV, Richelieu, Mazarin –, des affrontements politiques, religieux, philosophiques et culturels, une littérature souvent dramatique ou tragique, une tendance accrue à la simulation et à la dissimulation, parce qu'il faut changer de comportement et parce que les nouvelles motivations et conceptions ne peuvent encore s'exprimer ouvertement » (Jean Rohou, *Le XVII^e siècle, une révolution de la condition humaine*, op. cit., p. 624).

ment la jouissance qui attend celui qui vit pour jouir ? Est-ce vraiment le bonheur qui attend tous ceux qui vivent pour remplir leur propre volonté ?

Il faut savoir que saint Augustin se range parmi les nombreux penseurs qui voient dans notre soif de bonheur le moteur principal de nos actions. Dans le livre X des *Confessions*, Augustin donne sa version propre de la théorie de l'action en affirmant que « tous, absolument tous, nous voulons être heureux⁵¹ ». Ce qui nous distingue les uns des autres à ce titre, c'est uniquement les différents moyens que nous choisissons de mettre en œuvre pour y arriver : « Qu'on demande à deux hommes s'ils veulent porter les armes ; peut-être l'un répondra qu'il le veut et l'autre qu'il ne le veut pas. Mais qu'on leur demande s'ils veulent être heureux, l'un et l'autre répondront sans la moindre hésitation qu'ils le souhaitent. Et, l'un, en désirant porter les armes, l'autre, en s'y refusant, obéissent également à cette volonté de bonheur. L'un aime ceci, l'autre cela, mais ils s'accordent à vouloir être heureux, comme ils s'accorderaient à répondre à qui leur demanderait s'ils veulent goûter de la joie, qu'ils le veulent. Cette joie même, c'est ce qu'ils nomment le bonheur [*ipsum gaudium vitam beatam vocant*]. Ils ont beau se proposer des buts différents, ils tendent tous à ce but unique : la joie [*nituntur ut gaudeant*]⁵² ». Or, pour sa part, saint Augustin refuse d'identifier le bonheur (*vita beata*) à la joie (*gaudium*), car le véritable bonheur, celui que nous désirons, a ceci de problématique qu'il doit être parfait et durable, et que l'on ne peut obtenir un tel état de perfection qu'au moyen d'un abandon de la propre volonté de jouissance personnelle au profit de la volonté de Dieu.

L'une des thèses de base de la doctrine de saint Augustin est celle selon laquelle nous sommes tous tirés, de manière irrémédiable, vers le mal par le péché originel. Ce péché est celui des premiers humains ayant mangé le fruit défendu. À suivre le raisonnement d'Augustin tel qu'il se développe dans les chapitres sur le péché comme origine des passions dans le livre XIV de *La Cité de Dieu*, l'erreur catastrophique de l'homme n'a pas été de manger une pomme, mais de s'écarter de la volonté de Dieu. Ce fut en effet la volonté elle-même qui causa la chute de l'homme : « La première volonté mauvaise, parce qu'elle a précédé chez l'homme toutes ses mauvaises œuvres, a été moins une œuvre qu'un défaut par lequel l'homme, abandonnant l'œuvre de Dieu, déchoit vers ses propres œuvres qui de ce fait sont

⁵¹ Saint Augustin, *Les Confessions* (X, 21), *op. cit.*, p. 109.

⁵² *Ibid.* p. 109-110.

mauvaises, étant selon l'homme, non selon Dieu⁵³ ». Ce qu'il y a d'intolérable dans le fait de manger une pomme dont Dieu a interdit la jouissance, c'est ainsi l'acte en tant que tel de se manifester comme être autonome par rapport à un dieu dont on ose braver les commandements. C'est la transgression en tant que telle d'un interdit, et l'affirmation qu'elle implique du soi, de l'autonomie, de la *volonté humaine individuelle* tout simplement, qui est inadmissible : « En donnant un ordre, c'est l'obéissance qu'il [Dieu] considérerait, cette vertu mère en quelque sorte et gardienne de toutes les vertus de la créature raisonnable. Car cette créature est ainsi faite qu'il lui est avantageux d'obéir, pernicieux au contraire de faire sa volonté propre et non celle de son créateur⁵⁴ ». Bientôt après, il écrit pareillement : « Ce qui a rendu l'arbre mauvais, c'est un acte contraire à la nature, car sans le vice de la volonté (*vitio voluntatis*), il ne le serait pas devenu⁵⁵ ».

Aussi Augustin affirme-t-il que la source de tous les péchés, c'est l'orgueil (*superbia*), c'est-à-dire le désir de grandeur qui habite l'homme et qui lui fait désirer sa propre perfection au lieu de s'incliner devant celle de Dieu. Or, dit Augustin, et c'est important, l'homme fut bien puni du péché qu'il avait commis, car le destin de l'humanité fut par la suite de vivre en fonction d'un désir de grandeur *impossible à réaliser*. L'homme est un paradoxe vivant qui du moment qu'il a voulu être dieu pour lui-même⁵⁶ a voulu ce qu'il ne peut pas : « La misère de l'homme en effet, est-ce autre chose que la révolte de lui-même contre lui-même ? parce qu'il n'a pas voulu ce qu'il pouvait, il ne peut plus ce qu'il veut. Avant le péché, tout ne lui était pas possible dans le paradis assurément ; mais ce qu'il ne pouvait pas, il ne le voulait pas : il pouvait donc tout ce qu'il voulait. Maintenant, comme nous le voyons dans ses descendants, *l'homme est devenu semblable à la vanité*, selon le témoignage de l'Écriture. Qui pourrait dénombrer en effet tout ce qu'il lui arrive de vouloir sans pouvoir le faire⁵⁷ ». C'est-à-dire que le souci de soi et par là donc la volonté de s'affirmer comme être autonome est per-

⁵³ Augustin, *La Cité de Dieu* (XIV, 11), *op. cit.*, p. 403.

⁵⁴ *Ibid.* (XIV, 12), p. 409-11.

⁵⁵ *Ibid.* (XIV, 13), p. 413.

⁵⁶ « Ainsi l'homme ne serait pas tombé au pouvoir du diable en ce péché évident et manifeste, où il fit ce que Dieu avait défendu de faire s'il n'avait déjà commencé à se complaire en lui-même. D'où l'attrait de cette parole : *Vous serez comme des dieux* : ils l'auraient bien mieux été en restant attaché par obéissance au véritable et souverain principe, au lieu de se faire par orgueil leur propre principe » (*ibid.* (XIV, 13), p. 415). Le traducteur souligne (Saint Augustin se réfère à *Genesis* III, 5).

⁵⁷ *Ibid.* (XIV, 15), p. 421. Le traducteur souligne.

çu par Augustin non seulement comme une tendance condamnable en raison de l'éloignement qu'elle implique de l'homme par rapport au Dieu qui l'a créé, mais encore comme la cause principale de tout ce qu'il peut y avoir de malheureux, de misérable, de pitoyable dans la vie d'un être humain. L'homme vivant en fonction d'une soif de remplissement de la propre volonté, l'homme agissant en fonction de motifs qu'il s'imagine pouvoir réaliser et dont il attend quelque forme de bonheur, de satisfaction, *s'est foncièrement trompé*. Jamais, dit Augustin, jamais l'homme n'aura les moyens d'accorder le pouvoir à son vouloir : le souci de soi est une impasse, car le bonheur qu'il vise, c'est-à-dire le vrai bonheur, le bonheur en tant que satisfaction entière et durable de l'esprit, n'est possible qu'au moyen d'une annulation du souci de soi au profit d'une absorption totale de l'individu dans la volonté de Dieu.

Ce qui est en jeu dans la discussion de saint Augustin au-delà des considérations théologiques dont le contenu concret peut nous apparaître comme moins pertinent aujourd'hui, c'est donc les conditions même d'une possible réalisation de l'objet ultime de la volonté : quel est en fait ce bonheur éternel que les amoureux de la comédie par exemple espèrent gagner par l'amour ? Est-ce que le bonheur qu'ils désirent est vraiment possible à réaliser dans la sphère de la vie humaine ?

Avant de revenir à Molière, nous pouvons constater que c'est un fait général que les créateurs littéraires les plus puissants de l'époque classique n'ont pas été très enthousiastes quant aux possibilités d'éterniser l'amour et le bonheur à l'aide du mariage. Selon les historiens, le XVII^e siècle est le moment où la famille nucléaire devient un lieu important de refuge de la vie publique et dont l'importance croissante à l'intérieur de l'organisation sociale s'inscrit dans le mouvement général de la société occidentale vers l'individualisme moderne. C'est-à-dire que le mariage devient de moins en moins – comme on le voit chez Molière – affaire collective de reproduction d'un ordre symbolique et social pour devenir de plus en plus affaire privée de réalisation d'espairs individuels. Pourtant, à lire la littérature française des années 1650-80, on dirait que ce nouvel usage du mariage comme moyen de réalisation d'ambitions sentimentales privées ne fut pas considéré comme tellement réussi. Noémi Hepp écrit à ce sujet : « L'idée est très généralement enracinée qu'amour et mariage sont incompatibles⁵⁸ ». Elle

⁵⁸ Noémi Hepp, « Amour », *Dictionnaire du Grand Siècle*, Paris, Fayard, 2005 [1990], p. 72.

exemplifie en citant la maxime 113 de La Rochefoucauld : « Il y a de bons mariages, mais il n'y en a pas de délicieux ». Ce problème du mariage est bien sûr celui de l'amour durable en général. Noémi Hepp parle à ce propos de l'époque classique en termes d'une « ère du soupçon⁵⁹ ». Ce soupçon est donc entre autres celui d'un La Rochefoucauld discernant la présence de l'amour-propre derrière toute forme de manifestation de vertus altruistes. On pensera aussi aux tragédies de Racine où l'amour n'est souvent que passion aveugle, involontaire et funeste⁶⁰ ainsi qu'à *La Princesse de Clèves* et aux *Lettres portugaises* où l'amour devient l'ennemi principal du bonheur au lieu d'être son allié.

Il est bien connu que l'amour est un thème dominant dans la littérature française des premières décennies du règne de Louis XIV⁶¹. Ce que nous ferons remarquer à ce propos est que l'interrogation sur l'amour est dans une large mesure, à cette époque, une interrogation sur ce que la motivation humaine a d'irréremédiablement égocentrique. Bon nombre des soi-disant « questions d'amour » que l'on débattait dans les années 1660 et 1670 dans les cercles mondains à Paris et qu'écrivains et moralistes posaient pour leur part de manière explicite ou implicite dans leurs écrits, se ramènent, à notre sens, au problème fondamental du rôle du souci de soi dans l'amour pour l'autre. Sur un plan général, on peut dire que l'amour a pour principe une valorisation de l'autre : pour l'amoureux, c'est l'autre, la personne aimée, qui est précieux, qui est admirable, qui mérite tous les soins que le moi est capable de produire. Or, la question qui fascine et peut-être aussi inquiète les gens à l'époque est celle de savoir si ce n'est quand même pas en dernier ressort une volonté d'automanifestation qu'il faut comprendre comme la cause principale du désir amoureux. C'est-à-dire qu'il y a un paradoxe de l'amour selon lequel c'est toujours le propre bonheur qui est en jeu même si l'amour est porté vers un autre. Il est facile de voir que le pur désir possessif peut être compris comme un désir « pour soi » (on désire l'autre pour sa

⁵⁹ Noémi Hepp, « Amour », *op. cit.*, p. 72.

⁶⁰ Et même si l'amour chez Racine, et chez d'autres auteurs classiques, peut être décrit comme issu d'un choix conscient et rationnel, il s'avère que cet amour raisonnable est néanmoins source de malheur (voir John D. Lyons, « The Case for Reasonable Love », *Seventeenth-Century French Studies*, vol. 31, 2-2009, p. 97-110).

⁶¹ Jean Rohou fait remarquer : « L'amour est loin d'être un thème constant de la littérature : voyez celle des Grecs et des Latins, de nos XVI^e et XVIII^e siècles. [...] Corneille et ses contemporains lui refusaient le premier rang [...] ensuite La Bruyère, Fénelon, Bayle ou Fontenelle n'en soufflent mot » (Jean Rohou, *Le XVII^e siècle, une révolution de la condition humaine*, *op. cit.*, p. 438).

propre satisfaction), mais l'idéalisation admirative de l'autre peut elle aussi être comprise comme le résultat d'un souci de soi dans la mesure où elle fait partie d'une stratégie égocentrique ayant pour objectif la réalisation ou la manifestation du propre bonheur ou de la propre valeur.

C'est ce paradoxe d'un souci apparent de l'autre prenant son origine dans un souci caché et peut-être inconscient de soi que les moralistes classiques dénoncent en termes d'*intérêt* et d'*amour-propre*. Il faut donc se rappeler que c'est un des lieux communs même de la littérature classique que de dénoncer l'omniprésence dans les actions humaines de l'intérêt égocentrique. « L'intérêt est devenu notre seule règle de justice », proclame Bossuet dans un sermon de 1666, en poursuivant : « Intérêt, dieu du monde et de la cour, le plus ancien et le plus décrié et le plus inévitable de tous les trompeurs, tu trompes dès l'origine du monde ; on a fait des livres entiers de tes tromperies, tant elles sont découvertes⁶² ». La Rochefoucauld, évidemment, dénonce la présence de l'intérêt dans le prétendu désintérêt : « L'intérêt parle toutes sortes de langues, et joue toutes sortes de personnages, même celui de désintéressé ». « Les vertus se perdent dans l'intérêt, comme les fleuves se perdent dans la mer⁶³ ». L'homme, affirme ce moraliste très augustinien que fut Pascal, est tout autre qu'altruiste et vertueux, car au plus profond de son être, il n'est que focalisation sur lui-même : « La nature de l'amour-propre et de ce *moi* humain est de n'aimer que soi et de ne considérer que soi⁶⁴ ».

Et ce qu'il y a d'augustinien ici, c'est bien sûr l'idée que l'homme est gouverné par un souci de soi (au XVII^e siècle, on disait donc plutôt « intérêt », « amour-propre », « ambition », « vanité ») qui trompe et par lequel l'homme se trompe lui-même bien sûr, mais qui aussi ne peut que le rendre malheureux. L'homme de la chute mène une existence de *pour soi* en voulant sa propre perfection au lieu de celle de Dieu. Son problème est qu'il vit en fonction d'un désir de perfection, de totalité, de bonheur permanent qu'il lui demeure impossible de réaliser : l'homme veut ce qu'il ne peut pas. Pascal le dit explicitement, mais l'on a pu soutenir que l'idée s'applique à tous les auteurs significatifs de l'époque classique : « Tous les grands auteurs des années 1660-1680 donnent de la condition et de la personnalité humaines une vision fort pessimiste sinon tragique. Nous sommes constitu-

⁶² Bossuet, « Sermon sur la justice » (18 avril 1666), *Œuvres oratoires*, op. cit., t. V, p. 167.

⁶³ La Rochefoucauld, *Maximes* (39 et 171), op. cit., p. 48 et 59.

⁶⁴ Pascal, *Pensées* (B. 111, L. 987), op. cit., p. 79.

tivement voués au malheur par les effets de nos désirs mêmes : à la fois par les conséquences funestes de nos passions tyranniques et par l'impossibilité de réaliser nos aspirations idéales, qui visent en des figures inaccessibles la raison d'être salutaire dont nous sommes frustrés. "Avidité et [...] impuissance", telle est l'antinomie constitutive de la condition humaine, et la raison de son "malheur inévitable. Car c'est être malheureux que de vouloir et ne pouvoir⁶⁵ ».

Il y a donc deux choses à distinguer ici. D'abord que l'homme est un être de souci de soi qui ne peut que désirer sa propre complétude. « L'homme, écrit Philippe Sellier au sujet de l'augustinisme du XVII^e siècle, est tombé pour avoir affirmé contre Dieu sa propre excellence : l'amour de soi, qui causa la chute, corrompt maintenant toutes les conduites humaines : "Dieu a permis, pour punir l'homme du péché originel, qu'il se fit un dieu de son amour-propre pour en être tourmenté dans toutes les actions de sa vie⁶⁶ » ». Mais dans un deuxième temps, il s'agit aussi de l'idée que l'amour-propre nous fait croire à un bonheur, à une complétude, à un état de perfection que nous n'aurons jamais les moyens de réaliser, ce qui fait que nous ne pourrions jamais vivre que dans l'avidité, dans l'erreur (puisque nous croyons au bonheur), mais aussi bien sûr, comme résultat de l'erreur, dans la déception.

Ainsi il ressort que la question de l'augustinisme de la littérature du XVII^e siècle est essentiellement une question des effets de la volonté et de l'action individuelles. « Le pessimisme augustinien, écrit Jean Mesnard, si puissamment amplifié par le jansénisme [...] affirme l'impossibilité de trouver le bien autrement que par l'infusion de la grâce, c'est-à-dire par identification à Dieu même. De là découle la condamnation du monde humain et une sorte de refus de l'action⁶⁷ ». C'est-à-dire que la digression que nous avons faite par rapport à notre propre sujet ne nous en a pas éloignés. Il nous a permis de voir que le sujet est central non seulement dans l'œuvre de Molière, mais également dans la littérature classique en général. Lorsque Pascal paraphrase saint Augustin pour dire que l'homme ne peut que désirer son propre bonheur, le vocabulaire qu'il emploie met en évidence à quel point la pensée classique sur l'amour-propre, c'est-à-dire la pensée classique

⁶⁵ Jean Rohou, *Le XVII^e siècle, une révolution de la condition humaine*, op. cit., p. 450. Rohou se réfère à Pascal et aux fragments 181 et 110 selon le classement de Philippe Sellier.

⁶⁶ Philippe Sellier, « La Rochefoucauld, Pascal, Saint Augustin », op. cit., p. 567. Sellier cite la maxime 22 parmi les maximes posthumes.

⁶⁷ Jean Mesnard, *La Culture du XVII^e siècle*, Paris, PUF, 1992, p. 259.

sur le souci de soi, est une pensée sur l'action et ses motifs. « Tous les hommes, écrit Pascal, recherchent d'être heureux ; cela est sans exception, quelques différents moyens qu'ils y emploient, ils tendent tous à ce but. Ce qui fait que les uns vont à la guerre, et que les autres n'y vont pas, est ce même désir, qui est dans tous les deux, accompagné de différentes vues. La volonté [ne] fait jamais la moindre démarche que vers cet objet. C'est le motif de toutes les actions de tous les hommes, jusqu'à ceux qui vont se pendre⁶⁸ ». Pascal parle donc explicitement d'« actions », de « volonté », de « motif » et de « moyens ». Il dit formellement que le bonheur (« être heureux ») est le « but » de toute action humaine, et soutient implicitement que toute motivation est nécessairement égocentrique, c'est-à-dire qu'il n'y a pas d'autre instance ultime de motivation – du moins pour l'homme du monde – que la volonté particulière.

Nous savons déjà qu'il est possible de décrire l'homme de Molière comme un être de volonté et de souci de soi. Ce qui nous intéresse en ce moment est le fait que l'on peut également décrire cet homme comme un être *incapable* de réaliser sa volonté. C'est que l'on peut faire la distinction entre *deux* types d'objectifs visés par la volonté : les objectifs *concrets* et les objectifs *abstrait*s. Le mariage par exemple, apparaissant à l'ordinaire comme l'objectif principal de l'action des pièces de Molière, est un objectif concret, ce qui veut dire qu'il n'est au fond qu'un *moyen* dont on attend un certain *effet*. Citons un passage du *Dépit amoureux* où Ascagne laisse entendre que les amoureux font l'erreur de confondre leur but tangible avec la satisfaction qu'ils espèrent en obtenir :

Quand l'amour est bien fort, rien ne peut l'arrêter ;
Ses projets seulement vont à se contenter,
Et, pourvu qu'il arrive au but qu'il se propose,
Il croit que tout le reste après est peu de chose⁶⁹. (II, 1, 469-72)

Le but (le mariage) n'est donc pas tout, dit Ascagne : il faut également compter avec ce qui vient après, à savoir les effets réellement produits par la réalisation du but. On voit dans ce passage que ce n'est pas tellement « le but qu'il se propose » qui est problématique dans l'amour, mais « tout le

⁶⁸ Pascal, *Pensées* (B. 425, L. 148), *op. cit.*, p. 165.

⁶⁹ Forestier et Bourqui commentent ici dans une note : « Ces quatre derniers vers constituent une maxime d'amour » (Forestier et Bourqui, Molière, *Œuvres complètes* (2010), *op. cit.*, t. I, p. 1326).

reste », c'est-à-dire la question de savoir si le projet abouti amène vraiment le contentement escompté.

« Les dénouements moliéresques se contentent de faire rêver⁷⁰ », écrit Constant Venesoen dans un ouvrage sur le mariage chez l'auteur où il fait judicieusement remarquer que Molière ne présente pas dans son théâtre de couples *mariés* jouissant des félicités dont rêvent les *amoureux*. Le mariage n'est pas seulement chez Molière le mariage désiré, le mariage promis, le mariage en tant qu'objectif de l'action générale des pièces ; c'est aussi le mariage vécu, le mariage éprouvé, parfois involontairement subi et à l'occasion aussi fortement regretté. Ce que Venesoen a le mérite d'avoir fait remarquer à ce propos, c'est que l'image fournie par Molière du mariage vécu et concrètement mis en scène – à la différence du mariage des amoureux qui n'est jamais réalisé dans les limites de l'action des pièces – oblige à parler d'une mise en cause de la part de l'auteur lui-même des prétendues vertus bienfaites de l'amour et de l'institution matrimoniale. Il est donc vrai, dirons-nous à ce propos, que l'on repère la présence chez l'auteur d'un « *Amour médecin* », capable de guérir, semble-t-il, toute forme de désordre psychique et physique provenant d'un sevrage trop dur des nourritures du cœur. Mais l'amour est chez Molière également un « peintre » (*Le Sicilien ou L'Amour peintre*), c'est-à-dire un producteur d'illusions idéalisantes et peu fidèles à la réalité derrière l'image⁷¹.

La vérité est plutôt que Molière nous donne très peu de raisons de croire que l'image qu'on se fait dans son théâtre à la fois de la personne qu'on aime et du bonheur qu'on se promet corresponde à la réalité qui attend. Dans *L'Impromptu de Versailles*, où l'auteur se met en scène lui-même en train de répéter une pièce avec sa troupe, « Mademoiselle Molière » se plaint des incivilités qu'elle doit subir de la part de son mari en affirmant que « le Mariage change bien les gens » et qu'une « petite cérémonie [est] capable de nous ôter toutes nos belles qualités ». (sc. 1^{re}) À généraliser ces

⁷⁰ Constant Venesoen, *La Relation matrimoniale dans l'œuvre de Molière*, Paris, Lettres modernes, 1989, p. 9.

⁷¹ Une telle lecture du *Sicilien* a été proposée par Bernadette Rey-Flaud : « Le sous-titre de l'œuvre, *L'Amour peintre*, désigne d'entrée de jeu le monde régi par la passion comme un espace en trompe-l'œil, construit de semblants et de vanités dans lequel les amants se trouvent tout à la fois leurrés et retenus captifs » (Bernadette Rey-Flaud, *Molière et la farce*, op. cit., p. 131). Rey-Flaud aurait également pu se référer au passage du *Dépôt amoureux* où le jeune Éraste dit à sa Lucille au moment de lui rendre son portrait : « Voici votre portrait, il présente à la vue / Cent charmes merveilleux dont vous êtes pourvue, / Mais il cache sous eux cent défauts aussi grands, / Et c'est un imposteur enfin que je vous rends ». (IV, 3, 1337-40)

propos, on dirait que le changement de rapport à la personne aimée impliquée dans la réalisation de l'amour par le mariage comporte toujours – c'est « Mademoiselle Molière » qui le dit – une dévalorisation de la personne aimée en tant qu'objet de soin, de souci et d'attention. Il faut peut-être penser que si le mariage « ôte » certaines qualités aux personnes que nous aimons, c'est pour la raison que ces qualités ne sont en réalité attribuables qu'à ceux ou celles qui restent toujours à conquérir à titre de moyens d'une jouissance anticipée. Dans *L'Étourdi*, le vieil Anselme, voulant déconseiller son fils de se marier par amour, dit expressément : « Et la plus belle femme a très peu de défense, / Contre cette tiédeur qui suit la jouissance » (IV, 3, 1475-6), et poursuit :

Je vous le dis encore, ces bouillants mouvements,
Ces ardeurs de jeunesse, et ces emportements
Nous font trouver d'abord quelques nuits agréables :
Mais ces félicités ne sont guère durables,
Et notre passion alentissant son cours,
Après ces bonnes nuits donnent de mauvais jours.
De là viennent les soins, les soucis, les misères,
Les fils déshérités par le courroux des pères. (IV, 3, 1477-1484)

Les félicités de l'amour ne durent donc pas et la réalisation du mariage d'amour n'implique pas un arrêt des soins et des soucis⁷².

D'un point de vue de l'histoire du théâtre, cette image contradictoire de l'amour et du mariage nous rappelle que l'œuvre de Molière s'inscrit dans une double tradition de la comédie et de la farce. Comme nous avons pu le vérifier dans le chapitre précédent, les auteurs de comédies ont depuis toujours pour vocation principale de mettre en scène un *désir* de mariage ainsi qu'un agir nécessaire à entreprendre pour la réalisation de ce désir. Or, les auteurs de farces, c'est-à-dire les auteurs d'un genre par définition plus réaliste et plus proche de la vie quotidienne, se sont au contraire attachés à la description de ce qui se passe de l'autre côté du mariage, c'est-à-dire de la vie conjugale et de tout ce que celle-ci contient de risible et de tragico-mique⁷³. Dans l'œuvre de Molière, il y a une juxtaposition de ses deux

⁷² Pour d'autres passages illustrant explicitement ce principe, voir par exemple *Sganarelle* : sc. 5 ; *Le Médecin malgré lui* : I, 1 ; *Amphitryon* : « Prologue », 65-73 ; I, 4, 642-3 (« Quinze ans de Mariage épuisent les paroles ; / Et depuis longtemps, nous nous sommes tout dit. ») ; *Les Femmes savantes*, V, scène dernière, 1775-6.

⁷³ Voir par exemple les premières scènes du *Médecin malgré lui*.

éléments au premier abord si divergents du monde comique : en même temps des amoureux enivrés d'un désir de bonheur, et des mariés dégrisés par ce qu'ils ont effectivement obtenu. Il est vrai que les amoureux et les mariés ne sont jamais les mêmes personnes chez Molière, mais il y a quand même une antinomie patente entre d'une part la fonction remplie par le mariage comme objectif principal de l'action (des personnages et des pièces), et d'autre part la mise en cause de l'amour comme tromperie et erreur. Ce qu'il y a de remarquable, et d'unique, avec *L'Avare* dans cette perspective, c'est que le doute jeté sur les effets bienfaisants de l'amour est formulé au début de la pièce par les amoureux qui finiront eux-mêmes par triompher.

Pour montrer que la comédie de Molière fonctionne partiellement selon les principes d'une économie de l'action individuelle, nous avons précédemment fait remarquer que Valère assure à Harpagon que sa fille Élise « est un trésor, il est vrai, et le plus précieux que vous ayez sans doute » (V, 3), et que Cléante déclare à Mariane que le bonheur de la posséder est « la plus belles de toutes les fortunes ». (III, 7) Heureusement pour les deux amoureux, l'action de la pièce finira par leur donner tout ce qu'ils désirent, et elle s'arrêtera, comme nous le savons, au moment même où les obstacles au bonheur qu'ils se sont promis seront levés. N'empêche que cet optimisme naïf et euphorique des amoureux est subtilement mis en cause dès la toute première scène de la pièce par l'humeur mélancolique et pessimiste d'Élise. Voici, en effet, en quels termes s'ouvre *L'Avare* :

VALERE : Hé quoi, charmante Élise, vous devenez mélancolique, 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 contraindre ?

ELISE : Non, Valère, je ne puis pas me repentir de tout ce que je fais pour vous. Je m'y sens entraîner par une trop douce puissance, et je n'ai même pas la force de souhaiter que les choses ne fussent pas. 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. (I, 1)

Valère demande alors à Élise ce qu'elle peut possiblement craindre de leur amour, ce à quoi la jeune fille répond qu'elle a certes peur de « l'emportement d'un Père » et des « censures du monde », mais que ce qu'elle craint « plus que tout », c'est :

LE TRAGIQUE DANS LA COMEDIE

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 amour. (I, 1)

Le problème qui inquiète Élise est donc précisément celui que « Mademoiselle Molière » soulève dans *L'Impromptu de Versailles* : une fois mariée, une femme risque de découvrir qu'elle ne fait plus l'objet de la même affection, de la même valorisation qu'elle le faisait en tant qu'amante. Comprenant très bien ce qui préoccupe Élise, Valère ne manque pas de recourir au répertoire le plus traditionnel de protestations d'honnêteté et de fidélité en déclarant à la jeune fille que son amour pour elle « durera autant que [s]a vie ». (I, 1) Élise, bien consciente de la conventionalité d'une telle réponse, persiste toutefois à faire preuve d'une lucidité désillusionnée en disant : « Tous les Hommes sont semblables par les paroles ; et ce n'est que les actions, qui les découvrent différents ». (I, 1)

Il faut bien noter que ces premières répliques de *L'Avare* n'apportent strictement rien, du moins au niveau manifeste, à l'histoire du conflit entre l'avare et ses enfants. Ce qu'elles apportent⁷⁴, c'est par contre une tonalité de mise en garde contre les illusions de l'amour à une pièce finissant par une victoire triomphante de la passion amoureuse. Comme Élise le dit dans sa première réplique, c'est « le succès » de l'amour entre elle et Valère qui la remplit d'inquiétude. Certes, « succès » garde au XVII^e siècle un sens neutre de « ce qui arrive de bon ou de mauvais à la suite d'un acte, d'un fait initial », mais comme Élise affirme que c'est l'inconstance éventuelle, dans l'avenir, de son amant qui l'inquiète plus que tout autre chose, il nous est également permis d'entendre que c'est le résultat du « succès » au sens aujourd'hui courant (mais attesté dès 1647) de leur amour qui est en jeu⁷⁵. Élise s'inquiète des conséquences réelles de la réussite de son amour puisqu'elle ne sait pas ce que cette réussite va produire comme effet.

« Vous l'avez voulu, vous l'avez voulu, George Dandin, vous l'avez voulu » (I, 7) : le protagoniste repentant de *George Dandin* se plaint du mariage malheureux qu'il a contracté avec la fille d'un gentilhomme en imputant, avec insistance, la responsabilité à sa propre volonté. « Vous avez justement

⁷⁴ Outre une mise en évidence des risques impliqués dans tout engagement dans l'économie de l'interaction, comme nous l'avons montré ailleurs (voir Richard Sörman, *Savoir et économie dans l'œuvre de Molière*, op. cit., p. 69-70, et Richard Sörman, « L'Économie de l'incertitude chez Molière », *Seventeenth-Century French Studies*, vol. 27, 2005, p. 91-102).

⁷⁵ C'est donc au cours du XVII^e siècle que le sémantisme du mot se restreint pour ne désigner que le résultat heureux d'une décision ou d'une suite d'événements.

ce que vous méritez » (I, 7), se dit-il encore, car c'est lui qui l'a voulu, c'est lui l'a projeté. George Dandin découvre donc qu'il était lui-même son pire ennemi, ou plutôt que sa présomption était son pire ennemi, car sa faute principale consiste à avoir voulu « tâter de la noblesse » (I, 4), c'est-à-dire à s'élever au-dessus de son origine sociale par le fait d'épouser une femme issue de l'aristocratie. *George Dandin* représente bien sûr un cas marginal dans le grand tableau que livre Molière de la vie conjugale : le mariage entre individus provenant de classes sociales différentes n'y est pas la règle loin de là. Il faut quand même percevoir la mise en cause de la volonté elle-même, de l'ambition, de l'« orgueil » pour parler comme saint Augustin qui émane de cette pièce : George Dandin a trop voulu, il a cru que le bonheur était à sa portée, mais il n'a pas pu ou eu ce qu'il voulait.

Peut-être les hésitations dont Élise fait preuve dans *L'Avare* doivent-elles être entendues comme une mise en garde contre l'enthousiasme aveugle des amoureux déclarant que la satisfaction de l'amour est le seul principe d'action de leurs vies. On se trompe, dit-elle, en croyant que le bonheur est facile : on ne peut jamais anticiper les véritables effets de la réalisation des objectifs que l'on se propose. Ce thème de l'aveuglement de l'amour apparaît également dans la deuxième scène de la pièce lorsque Cléante, le fils de l'avare, fait un peu paradoxalement savoir, et c'est en principe la première chose qu'il dit dans la pièce, qu'il sait bien que l'amour le trompe et qu'il risque de s'attirer des malheurs irréparables, mais qu'il ne veut quand même rien écouter :

ELISE : Vous aimez ?

CLEANTE : Oui, j'aime. Mais avant que d'aller plus loin, je sais que je dépends d'un Père, et que le nom de Fils me soumet à ses volontés ; que nous ne devons point engager notre foi, sans le consentement de ceux dont nous tenons le jour ; que le Ciel les a faits les maîtres de nos vœux, et qu'il nous est enjoint de n'en disposer que par leur conduite ; que n'étant prévenus d'aucune folle ardeur, ils sont en état de se tromper bien moins que nous, et de voir beaucoup mieux ce qui nous est propre ; qu'il en faut plutôt croire les lumières de leur prudence, que l'aveuglement de notre passion ; et que l'emportement de la jeunesse nous entraîne le plus souvent dans des précipices fâcheux. (I, 2)

On se demande si Molière veut dire que vivre pour jouir est en réalité *vivre pour se tromper*. C'est un fait indéniable que les enfants de l'avare, tout en fonctionnant donc selon une logique hédoniste de la jouissance urgente,

donnent l'impression d'être plutôt incroyables quant aux possibilités réelles de réaliser le bonheur dont ils rêvent. C'est comme si Molière quelque part a voulu nous dire dans ce début de sa pièce que les choses sont en réalité beaucoup plus compliquées qu'elles ne paraissent : ses personnages vivent pour manger, ils vivent pour jouir de la vie avant qu'elle ne passe, mais ils verront que le bonheur n'est pas facile, ils verront que la volonté n'apporte pas toujours ce que nous croyons.

C'est peut-être dans la logique même d'une vision de l'homme comme un être agissant par rapport à un désir de bonheur et de satisfaction que de poser que l'objectif fondamental de la volonté et de l'action est impossible à réaliser. Nous avons déjà suggéré que les soi-disant objectifs de l'action devraient être envisagés plutôt comme des *prétextes* de l'action du fait que l'action, ou si l'on veut la volonté dynamique, le désir, le mouvement en avant, est indispensable à l'être humain en tant qu'être vivant. En effet, ce qu'il y a de paradoxal avec la théorie générale de l'action motivée, c'est qu'elle fait de l'être humain un être vivant et agissant pour ne pas avoir à vivre et à agir. C'est-à-dire que toutes les différentes orientations intellectuelles auxquelles nous avons pu nous référer au cours de notre discussion ont en commun – en dépit donc des différences innombrables d'origines et de sensibilités qui les séparent – de décrire l'action comme soutenue par une tension. Comme c'est justement cette tension que la volonté et l'action auraient pour fonction d'annuler, il s'ensuit que l'objectif fondamental de la volonté (ou du désir, de l'action) n'est rien d'autre que son propre anéantissement.

L'œuvre de Molière s'avérerait donc ici plutôt cohérente : si l'homme de Molière est un être de désir, de souci et d'action, un être qui désire un bonheur qu'il n'a pas encore réalisé, il ne saura peut-être jamais être autre chose. Molière nous invite à penser qu'il faut vivre *pour* manger, qu'il faut vivre *pour* jouir de la consommation, ce qui signifie peut-être que la vie restera toujours une chose « à faire », qu'elle ne peut jamais être par-faite. N'en tirons pas la conclusion qu'il n'y a pas, selon Molière, de joie et de bonheur dans la vie : le bonheur existe dans la comédie, mais c'est un bonheur du moment, un bonheur passager, un bonheur du printemps et des précieux moments, un bonheur que le temps efface – d'où la nécessité d'en profiter. Ce qui par contre ne semble pas pouvoir exister, et cela serait donc dans la logique même de la vision que Molière nous livre de l'homme, c'est un bonheur parfait et durable. Chez Molière, la vie est dans le mouvement –

nous l'avons vu – elle est dans l'action, elle dans la jouissance de plaisirs sensuels et temporaires, elle est dans la mise en profit urgente d'une existence passagère.

Ce qu'il y a d'« augustinien » aussi bien que de « tragique » chez Molière serait dans cette perspective que la logique de fonctionnement de ses personnages et de ses pièces en général implique l'idée que *c'est le destin de tout être humain de ne pas pouvoir réaliser le destin qu'il projette*. Dans la première partie de ce chapitre, nous avons vu qu'un Arnolphe tente, en vain, de maîtriser le destin, de prendre la place du destin, afin de s'assurer de l'issue favorable et parfaitement satisfaisante de sa quête de bonheur. Ici, nous avons vu que l'objectif fondamental de l'action se révèle toujours impossible à réaliser – même pour ceux qui en principe obtiennent tout ce qu'ils désirent et tout ce que le monde de la comédie propose comme trésors désirables.

4. La faute et la dette

Or, pour saisir les enjeux constitutifs de tout ce que critiques littéraires et metteurs en scène ont pu percevoir comme les différentes manifestations d'une composante tragique de l'œuvre de Molière, il faut aller encore plus loin en faisant la différence entre *deux* types de tragique chez l'auteur. Tout ce que nous avons dit jusqu'ici sur l'impossible maîtrise de l'action et sur le bonheur durable comme issue impossible de l'action des pièces de notre auteur peut être rapporté au thème de la *fatalité*, c'est-à-dire au thème de la lutte que l'homme peut engager contre ce qu'il comprend comme quelque forme de « sort » ou « destin » et qui en principe se pose toujours en obstacle à la réalisation de sa volonté. Ce qu'il faut ajouter par rapport à cela est que le tragique est chez Molière aussi associable au double problème de la *faute* et de la *culpabilité*.

On est en droit de se demander, semble-t-il, dans quelle mesure les spécialistes de la tragédie ont vu et fait observer que les deux thèmes de la fatalité et de la culpabilité sont en principe absolument inconciliables : comment un être humain pourrait-il être considéré comme coupable de quoi que ce soit du moment qu'une instance supérieure l'a prédestiné à commettre un crime ou à transgresser un interdit ? Les tragédies présentant des personnages prédestinés ou de quelque manière déterminés à la culpabilité posent ce problème, à notre sens, qu'elles sont construites sur la base de

deux principes au fond incompatibles⁷⁶, car si un auteur choisit d'attribuer un pouvoir absolu à une instance de volonté ou de fonctionnement dépassant celle de l'homme individuel, celui-ci ne peut évidemment qu'apparaître comme parfaitement innocent des « crimes » qu'il aurait commis⁷⁷.

Or, chez Molière, une telle force extérieure et supérieure au monde humain n'existe pas. Le Ciel auquel les personnages ne cessent de se référer n'est rien qu'une entité toute fictionnelle – *Dom Juan* fait ici exception⁷⁸ – permettant de repérer un peu de sens dans un monde où les véritables causes et motifs des événements et actions qui s'y produisent peuvent apparaître comme impossibles à saisir. Le destin n'a pas d'existence chez Molière en tant que puissance capable de fixer de manière irrévocable le cours des événements. Si destin il y a, c'est un destin (ou « sort ») en tant qu'*issue* inévitable du cours de la vie, car la mort pourrait bien sûr être considérée comme une sorte de destin irrésistible dans un monde où il y a tant de conscience de la mort et tant de volonté de l'oublier. Or, il est probablement plus pertinent de faire état à ce propos d'une impossibilité générale et

⁷⁶ Du moins tant que l'on s'en tient à une conception de la faute comme provenant d'un acte librement choisi. C'est cette forme de relativisation de la conception de la faute que propose Christian Biet, qui a donc vu le problème, quand il fait observer que la tragédie grecque fut créée dans une sphère culturelle non-chrétienne et qu'un héros comme Œdipe ne doit pas être compris comme coupable mais plutôt comme *impur* : « Pour tout lecteur influencé par la culture chrétienne, l'histoire d'Œdipe pose problème : pourquoi cet homme qui semble innocent est-il reconnu coupable et puni comme tel ? Œdipe, chez Sophocle, est le porteur inconscient puis conscient de la vengeance divine. Il est entraîné par des forces qui le dépassent, vers une destinée qui le mène à découvrir sa propre identité. En cherchant à s'opposer à cette destinée, en faisant exercice de sa volonté, il doit abandonner l'espoir de la changer pour finalement s'aveugler. La vengeance des dieux est une puissance transcendante qui punit le roi et les habitants de Thèbes. Œdipe n'est donc pas coupable mais impur, soumis à une faute dont il n'est pas responsable, sans responsabilité morale » (Christian Biet, *Œdipe en monarchie, tragédie et théorie juridique à l'âge classique*, Paris, Klincksieck, 1994, p. 71).

⁷⁷ Comme c'est le cas dans *Phèdre* par exemple où l'héroïne de l'histoire mythologique telle que la raconte Racine apparaît comme absolument innocente pour la raison qu'elle n'a jamais voulu ce qu'elle fait. Racine écrit dans sa préface : « Phèdre n'est ni tout à fait coupable, ni tout à fait innocente », mais ajoute tout de suite après (ce qui est quand même inconsequent puisque cela ne fait qu'accentuer son innocence) : « Elle est engagée, par sa destinée et par la colère des dieux, dans une passion illégitime, dont elle a horreur toute la première. Elle fait tous ses efforts pour la surmonter. Elle aime mieux se laisser mourir que de la déclarer à personne. Et lorsqu'elle est forcée de la découvrir, elle en parle avec une confusion qui fait bien voir que son crime est plutôt une punition des dieux qu'un mouvement de sa volonté » (Jean Racine, *Phèdre* (« préface »), *Œuvres complètes*, op. cit., Paris, le Seuil, 1962, p. 246).

⁷⁸ Mais l'interprétation, ambitieuse et convaincante, de la pièce proposée par Henri Rey-Flaud, dans *L'Éloge du rien*, op. cit., consistant entre autres à dire que le héros réussit à réaliser ce qui en réalité relève de l'impossible (« Don Juan réalise [...] sur la scène du mythe le destin impossible du psychotique » (p. 290)) permet de garder le principe de la non-présence du Ciel dans la sphère du commun des humains.

assez évidente dans le monde de Molière à repérer ou à produire quelque forme de perfection ou d'achèvement. C'est-à-dire que les pièces de Molière indiquent que c'est le destin de tout être humain dans ce monde qu'elles décrivent que d'apprendre un jour que la perfection et le bonheur durable ne sont pas possibles. On pourrait dire ici que l'existence du destin comme issue doit impliquer l'existence du destin comme prédestination dans la mesure où l'issue nécessaire présuppose une certaine nécessité : les personnages de Molière seraient « prédestinés à faire l'expérience de l'imperfection et de l'absence du bonheur parfait ». Or, il est bien sûr important que Molière nous mette en présence d'une nécessité de portée limitée et aucunement incompatible avec une grande dose de liberté : la nécessité dont nous parlons se limite à imposer certaines restrictions à la puissance de l'action sans pour autant prédestiner l'homme individuel à tel ou tel acte et surtout pas au crime et à la culpabilité.

De fait, ce que nous avons pu constater tout au long de notre discussion, c'est que l'erreur d'un personnage comme Harpagon consiste justement à ne pas vouloir accepter que sa puissance de jouissance soit limitée par cette réalité incontournable qu'est la finitude de la vie. Harpagon n'a pas compris que nous ne possédons la vie qu'à titre de bien temporaire et que nous ne pourrons par conséquent jamais tout faire, tout avoir, tout être. L'homme de Molière, avons-nous dit, se trouve dans l'obligation d'accepter et de compter avec la *rareté* des moyens de jouissance (en l'occurrence surtout le temps) pour se donner la possibilité de profiter du monde dans lequel il vit. Ce qu'il y a d'important ici, et nous ne croyons pas que la critique moliériste l'ait vu, c'est que cette forme de nécessité limitée, cette forme de fatalité limitée – qui est donc une fatalité de restriction, de limitation justement : c'est le destin de l'homme de mourir et de ne pas pouvoir tout avoir – a ceci de spécifique qu'elle *n'exclut pas la possibilité d'une authentique culpabilité*. Car en principe, Œdipe et Phèdre ne sont coupables de quoi que ce soit, puisque c'est par la volonté des dieux – ou de forces qu'ils ne maîtrisent pas, si on veut moderniser la lecture – qu'ils deviennent criminels (malgré eux). Cette forme de prédestination, qui donc fait naître le nécessaire dans la mesure où il n'y a aucune possibilité pour Œdipe et Phèdre d'échapper à leur destin, n'existe pas dans l'univers de Molière. *Le monde de Molière ne fonctionne pas selon un principe de causalité irrésistible, mais selon un principe d'action motivée.*

La préhistoire de Dom Juan, pour parler d'un vrai criminel, n'existe pas. Rien dans l'histoire de sa famille ne le prédestine au sort qui sera le sien, et en plus il n'ignore pas sa propre culpabilité, mais l'assume consciemment en provoquant lui-même sa punition. Faisant dire à Dom Juan que sa conduite immorale est au fond « une affaire entre le Ciel et moi » (I, 2), Molière nous invite à comprendre, dirons-nous à partir de tout ce que nous avons dit au sujet des *affaires* chez Molière, que la conduite de son personnage a été librement choisie. La collision avec la réalité, avec les limites de la réalité, est pour Dom Juan une chose « à faire », c'est un projet. Dom Juan provoque le Ciel, il l'invite à souper, il refuse jusqu'au bout de se repentir des crimes qu'il a commis pour voir ce que le Ciel lui prépare. À ce titre, le tragique de Molière est donc de nature radicalement différent de celui de Racine : le tragique de Racine c'est le tragique (effroyable et surtout inexplicable) de l'innocence punie. C'est le tragique d'une orchestration de l'action faite par des dieux impossibles à vaincre. À la fin d'*Andromaque*, Oreste accuse les dieux d'être les seuls auteurs des malheurs qu'il subit (et qu'il ne considère pas avoir mérités) :

Oui, je te loue, ô ciel, de ta persévérance !
 Appliqué sans relâche au soin de me punir,
 Au comble des douleurs tu m'as fait parvenir ;
 Ta haine a pris plaisir à former ma misère ;
 J'étais né pour servir d'exemple à ta colère,
 Pour être du malheur un modèle accompli.
 Hé bien ! je meurs content, et mon sort est rempli. (V, 4, 1614-1620)

De même, le noble Hippolyte de *Phèdre* n'est coupable de rien⁷⁹, mais meurt quand même à la suite d'un verdict prononcé par un père vindicatif. Et comme nous l'avons dit, Phèdre doit elle aussi être tenue pour innocente des crimes qu'elle commet puisqu'elle est victime de la rage de Vénus ou si l'on veut de passions qui sont plus fortes qu'elle, comme c'est d'ailleurs le cas de la plupart des personnages maléfiques de l'auteur.

Sous cet aspect, la culpabilité apparaît comme moins problématique chez Molière puisque les personnages sont décrits comme fonctionnant à l'intérieur d'un espace de liberté permettant le choix et impliquant par conséquent également la responsabilité. Il est important de noter à ce propos

⁷⁹ Comme Phèdre l'affirme explicitement : « Non, Thésée, il faut rompre un injuste silence ; / Il faut à votre fils rendre son innocence : / Il n'était point coupable » (V, 7, 1617-1620).

que la faute et la culpabilité apparaissent toujours chez Molière comme les corrélats d'un refus d'accepter ce que nous avons déjà proposé de comprendre comme le seul destin définissable de l'univers de Molière, à savoir l'obligation de vivre dans un monde où la perfection n'est pas possible. Dans un passage important mais trop peu commenté de la préface au *Tartuffe*, Molière affirme à propos de ce qu'il considère comme une *impossible* insensibilité totale devant les passions humaines : « Je doute qu'une si grande perfection soit dans les forces de la nature humaine ; et je ne sais s'il n'est pas mieux de travailler à rectifier et adoucir les passions des Hommes, que de vouloir les retrancher entièrement⁸⁰ ».

En fait, nous abordons ici cette question difficile pour la critique moliériste qui consiste à savoir s'il est possible de définir un seul principe de fonctionnement permettant de séparer les protagonistes vicieux des personnages qui pensent et agissent comme il faut. C'est à ce sujet que nous ferons remarquer que quelle que soit la perspective critique que l'on adopte pour identifier les enjeux fondamentaux des pièces de Molière, on se sent en général obligé de préciser pour quelles raisons et par quels moyens les protagonistes *prennent leurs distances* par rapport à une réalité exigeant quelque forme de renonciation ou de compromis. Jean Rohou écrit à propos de Molière : « Ne prenons pas son dynamisme comique pour une vision optimiste. La sérénité du sage ne se maintient qu'au prix de l'acceptation résignée de maux incurables⁸¹ ». La nature précise de cette renonciation ou de ce compromis varie naturellement de pièce en pièce. Dans des pièces comme *Dom Juan* et *Le Tartuffe*, il s'agit de toute une série de problèmes liés à notre besoin de croire à la réalité d'une transcendance divine. Dans une pièce comme *Le Misanthrope*, il s'agit de l'impossibilité d'une transparence totale dans la vie sociale. Dans les deux *Écoles*, c'est l'exercice du pouvoir sur l'autre qui est en jeu ainsi que le pouvoir sur la réalité en tant que telle. Dans *L'Avare* et *Le Malade imaginaire*, c'est la présence de la mort dans la vie qui fait problème. Nous n'avons pas ici l'intention de proposer une interprétation exhaustive du théâtre de Molière, mais seulement de mettre le doigt sur un principe structurel qui y semble général : le monde de Molière est un monde de compromis, de renonciation et de conciliation,

⁸⁰ « Préface » au *Tartuffe*, Molière, *Œuvres complètes* (2010), *op. cit.*, t. II, p. 96.

⁸¹ Jean Rohou, « L'Anthropologie pessimiste des classiques : tentative de distinction et d'explication », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 6-2001, p. 1533.

et les grands caractères de l'auteur se laissent favorablement comprendre en fonction des résistances qu'ils opposent à ce principe.

Comme nous l'avons dit précédemment : c'est parce que des personnages comme Arnolphe, Orgon, Harpagon et Argan demandent ce qui de toute évidence relève de l'*impossible* que leurs projets ont tendance à mettre au jour ce que la volonté et l'action humaines doivent affronter comme bornes contraignantes. N'oublions pas que les protagonistes finissent à l'ordinaire assez mal (ou risquent de finir mal) : Arnolphe n'obtient rien de ce qu'il avait espéré, le misanthrope s'enfuit dans son désert, Dom Juan disparaît de la scène des vivants, le bourgeois gentilhomme et le malade imaginaire deviennent fous, l'avare est d'abord volé et ensuite isolé avec sa cassette pour seule compagne, Orgon (*Le Tartuffe*) et Philaminte (*Les Femmes savantes*) sont sauvés au dernier moment de donner tous leurs biens à des imposteurs profitant de leur entêtement. De ce point de vue, on pourrait dire que le tragique existe également chez Molière en tant qu'effet d'un *hubris* consistant à s'opposer aux principes de fonctionnement d'un monde qui demande le compromis. Si Arnolphe avait accepté l'impossibilité d'anticiper la vie, il aurait peut-être pu jouir de quelques douceurs fournies par un amour conventionnel. Si Orgon avait accepté que le Ciel soit le Ciel et la terre la terre, il n'aurait pas confié sa vie entre les mains d'un imposteur. Si le misanthrope n'avait pas exigé de Célimène un amour exclusif et total que personne ne peut donner, il aurait peut-être pu se marier avec elle au lieu de s'isoler dans la solitude, etc.

C'est à cause de ce *hubris*, à cause de ce refus de renonciation et de compromis que la culpabilité prend existence dans le monde de Molière. C'est un fait que l'auteur nous fait connaître toute une série de personnages pouvant à titres différents être taxés d'une faute qu'ils ont commise : Arnolphe voulant épouser sa fille adoptive, Dom Juan bafouant tout ce que le monde tient pour sacré, le misanthrope décrivant le monde au nom de vertus irréalisables, Orgon croyant qu'un être humain peut connaître les vrais intérêts du Ciel, les personnages égocentriques (dont Harpagon) tout sacrifiant pour la satisfaction de leur manie. La faute est donc chez Molière en même temps erreur et délit : en même temps les personnages se trompent (à l'exception de Dom Juan qui en fin de compte ne se trompe peut-être sur rien) et se rendent coupables d'avoir nié les conventions qui régissent le monde. La réalité de cette culpabilité est confirmée par le fait que les punitions infli-

gées aux personnages vicieux sont habituellement décrites comme motivées et légitimes⁸².

Pour dire finalement deux mots sur ce qui serait ici la spécificité de *L'Avare*, nous avancerons que celle-ci consiste à nous inviter à formuler le problème de la culpabilité en termes d'une *dette*.

Posons d'abord la question très fondamentale de savoir quelle fonction peut remplir la punition d'un crime. Sur un plan concret, il s'agit bien sûr de satisfaire un désir de vengeance chez les victimes de l'acte criminel ainsi que de dissuader, à l'avance, des individus susceptibles de commettre des crimes de même nature. Or, à regarder les choses d'un point de vue encore plus général, toute punition semble se ramener à une volonté de corriger ce que l'on conçoit comme une *disproportion* produite par le crime. C'est l'idée de la justice comme balance : le malfaiteur est censé devoir *payer* ou *solder* sa faute par le fait de subir quelque forme de privation (habituellement d'argent, de liberté ou de vie) déterminée par la balance de la justice. Le coupable doit en d'autres termes s'acquitter d'une *dette* qu'il a lui-même contractée au moment de prendre ce qui n'était pas à lui. Ce lien entre faute et dette est plus perceptible dans les langues germaniques où les deux termes sont les mêmes ou du moins étymologiquement liés : *die Schuld* est en allemand à la fois la faute et la dette. S'il nous est pertinent de soulever ce lien entre faute et dette, c'est que la faute principale d'Harpagon, dont le fonctionnement trouve sa raison d'être, comme nous le savons, dans un refus de la mort, peut en dernière analyse être comprise justement comme un refus de s'acquitter d'une dette.

Nous avons dit auparavant que les parents tyranniques font l'erreur de demander à leurs enfants de rendre la vie qu'ils leur ont donnée. Nous avons pu dire que ce principe va à l'encontre du principe qu'on a toujours cru général chez Molière et qui est celui de la mise en équilibre obligatoire de toute forme d'échange : ce qui a été donné doit être rendu. Du point de vue de l'économie des dons entre générations, il est sûr que le don de la vie ne peut pas être perçu comme un don obligeant le donataire à rendre ce qu'il a reçu : personne ne peut – ou ne *doit* selon Molière – demander à ses descendants de renoncer à leurs vies par le fait de faire de celles-ci des moyens de la volonté de leurs parents. Mais est-ce qu'il faut vraiment penser que ce sont, chez Molière, les parents qui donnent la vie à leurs en-

⁸² Comme dans *L'Avare* : « Ah ! qu'un Homme comme cela, mériterait bien ce qu'il craint ! et que j'aurais de joie à le voler ! » (I, 3)

fants ? Est-ce que nous ne venons pas de dire que les parents ont tendance à *remercier le Ciel* de leur avoir donné leurs progénitures ? Le père de Dom Juan, nous l'avons vu, se plaignait du fils criminel que le Ciel lui avait donné après qu'il avait fatigué le Ciel de ses vœux. Mascarille souhaitait que le Ciel lui donnât des enfants dont il fût le père. Aussi peut-on constater que si les parents n'ont pas le droit de demander en retour ce qu'ils ont donné à leurs enfants, le Ciel possède en revanche ce droit de reprendre quand il veut ce qu'il a donné. C'est du moins ce que dit Psyché dans une scène (rédigée par Molière) où le père de l'héroïne se plaint de devoir rendre ce que le Ciel lui a donné (les dieux ont donc fait savoir que Psyché doit être sacrifiée comme épouse à un monstre et que l'on attend sa mort) :

Ces Dieux sont maîtres souverains
Des présents qu'ils daignent nous faire ;
Ils ne les laissent dans nos mains
Qu'autant de temps qu'il peut leur plaire.
Lorsqu'ils viennent les retirer,
On n'a nul droit de murmurer. (II, 1, 650-55)

Tout de suite après, elle précise :

Seigneur, je suis un don qu'ils ont fait à vos vœux,
Et quand par cet Arrêt ils veulent me reprendre,
Ils ne vous ôtent rien que vous ne teniez d'eux,
Et c'est sans murmurer que vous devez me rendre. (III, 1, 656-660)

À suivre ce raisonnement, les parents ne sont donc pas donateurs des enfants, mais donataires : ils obtiennent leurs enfants des dieux, d'un Dieu, du « Ciel », d'une *nature* si l'on veut, qui a le droit de reprendre, selon Psyché, ce qu'elle a donné. À ce titre, le principe de l'équilibre de l'échange est donc toujours valable, car la nature ne fait que demander ce qui lui est dû, c'est-à-dire ce qu'elle a donné de manière en apparence « gratuite ». L'important pour nous est bien sûr que cette vision de la vie et de la mort fait de la vie non seulement une ressource temporaire à mettre à profit, mais encore une dette devant obligatoirement être soldée par le fait de mourir.

« *Thou owest God a death* » : « Tu dois une mort à Dieu ». C'est Shakespeare qui fait dire cette phrase à l'un des personnages dans *Henri IV* (première partie, V, 1) sans pour autant approfondir le sujet. Si nous devons une mort à Dieu, c'est sans doute parce que Dieu nous a donné une vie

pour ainsi dire gratuitement et que nous devons par conséquent mourir pour que tout soit remis en place. Cette idée de la vie comme dette a été explorée entre autres par Henri Rey-Flaud dans plusieurs de ses ouvrages. Dans *Le Charivari, les rituels fondamentaux de la sexualité*, il écrit au sujet de la dette de vie qui passe de génération en génération : « Cette dette atteste que l'homme est toujours introduit à l'ordre des alliances et des générations *pour tenir une place à perdre*, que la vie l'introduit seulement à la mort et que sa mort a déjà payé d'avance cette dette autrement impayable⁸³ ».

Il n'est certes pas nécessaire d'entendre ici qu'il y aurait quelque part un donateur réel et conscient qui nous donne la vie et qui nous la reprend comme il lui plaît. La scène de *Psyché* que nous venons de citer traduit peut-être une *sensation* que tout individu peut avoir que la vie obtenue implique une dette impossible à honorer autrement que par le fait de se déposséder de la vie. En fait, dire que l'homme ne peut posséder la vie qu'à titre de bien temporaire, c'est dire qu'il ne peut *l'obtenir* qu'en s'étant en même temps obligé (de manière involontaire bien sûr) à la rendre. Ainsi, si le protagoniste de *L'Avare* est coupable d'une faute commise à l'endroit du fonctionnement général du monde dans lequel il vit, cette faute peut en dernière analyse être décrite comme celle de ne pas reconnaître la réalité d'une dette que la réalité lui demande de solder par sa vie. Harpagon est assurément coupable de retenir ce qu'il devrait donner à ses enfants, il est coupable de se tyranniser lui-même ainsi que ses enfants et ses domestiques au moyen de son avarice, il est coupable de vouloir épouser lui-même la jeune fille destinée à son fils ; or, comme nous l'avons vu, la plupart des différents éléments qui contribuent à faire de ce personnage ce qu'il est se laissent ramener à une stratégie fondamentale de résistance opposée à la mort, et cette résistance peut elle aussi être comprise en tant que résistance à un don, à une dépossession.

Donc, s'il faut comprendre littéralement l'assertion de Paul Ricœur selon laquelle « dans la tragédie, le héros tombe en faute comme il tombe en existence. Il existe coupable⁸⁴ », cette culpabilité ne peut guère être, dans le

⁸³ Henri Rey-Flaud, *Le Charivari, les rituels fondamentaux de la sexualité*, Paris, Payot, 1985, p. 241. Rey-Flaud souligne. On peut en plus rappeler à ce propos que dans le monde chrétien on a parfois justifié – surtout dans la littérature testamentaire – la possession de richesses matérielles en disant qu'elles représentent des prêts que Dieu aurait faits, mais qu'on va lui donner en retour au moment de mourir (voir à ce sujet Philippe Ariès, *L'Homme devant la mort*, op. cit., p. 192-195).

⁸⁴ Paul Ricœur, « Culpabilité tragique et culpabilité biblique », *Revue d'Histoire et de Philosophie religieuses*, 4-1953, p. 288.

monde de la comédie où la culpabilité est réelle et non pas imposée par un destin dont la toute-puissance en réalité enlève la culpabilité (sans pour autant enlever la punition – absurde et inexplicable), autre que celle d'une *Schuld* (dette et faute) émanant d'un don qu'on a reçu mais dont on doit se déposséder en retour. Si un personnage comme Harpagon peut être considéré comme doublement coupable à cet égard, c'est parce qu'il ne se contente pas de retarder le paiement jusqu'au jour où il mourra sans le vouloir (ce que tout le monde fait bien sûr), mais qu'il refuse en outre de reconnaître la validité de la dette en y opposant une stratégie d'annulation de la mort.

Disons finalement que le corrélat du *Schuldigkeit* (endettement et culpabilité⁸⁵) de tout homme vivant, c'est la *Schuldlosigkeit* (la non-culpabilité et le non-endettement) de celui qui est mort ou sur le point de mourir. Dans son étude sur la mort dans *Le Malade imaginaire*, Élisabeth Fichet-Magnan fait observer que la petite Louison obtient astucieusement le pardon de son père pour avoir menti en feignant la mort⁸⁶. C'est une vieille vérité (relative bien sûr) qu'on évite d'incriminer les morts de leurs fautes : *de mortuis nil nisi bene*. C'est selon ce même principe que le système judiciaire de certains pays accordent la grâce à toute personne détenue en prison au cas où elle serait reconnue comme porteuse d'une maladie mortelle : comme le détenu aura quand même bientôt payé le prix suprême dont un être vivant peut s'acquitter, il n'y a plus rien à lui demander.

Que la mort implique de fait une sorte d'acquittement total des dettes que nous avons pu contracter au cours de la vie et par là également une délivrance des fautes que nous avons pu commettre est suggéré par Molière dans la scène terminale des *Fourberies de Scapin*. En effet, au moment où il lui semble finalement impossible d'échapper à la punition que lui ont valu toutes les fourberies qu'il a commises, l'ingénieux Scapin trouve à la fin de la pièce le moyen ultime pour se sortir d'embarras en feignant d'être justement sur le point de mourir. À ce moment, les deux personnes (Argante et Géronte) qui demandent réparation de ce qu'ils ont subi lui pardonnent tous ses crimes, à la condition cependant qu'il voudra bien mourir :

SCAPIN, *apporté par deux Hommes et la tête entourée de linges, comme s'il avait été bien blessé* : Ah! ah! Messieurs, vous me voyez... Ah! vous me voyez dans un

⁸⁵ Même si le mot signifie en réalité « obligation ».

⁸⁶ Élisabeth Fichet-Magnan, « Argan et Louison: Molière, l'enfant et la mort », *op. cit.*, p. 309.

LE TEMPS FAIT TOUT A L'AFFAIRE

étrange état. Ahi. Je n'ai pas voulu mourir, sans venir demander pardon à toutes les Personnes que je puis avoir offensées. Ahi. Oui, Messieurs, avant que de rendre le dernier soupir, je vous conjure de tout mon cœur de vouloir me pardonner tout ce que je puis vous avoir fait, et principalement le Seigneur Argante, et le Seigneur Géronte. Ahi.

ARGANTE : Pour moi, je te pardonne ; va, meurs en repos.

SCAPIN : C'est vous, Monsieur, que j'ai le plus offensé, par les coups de bâton que...

GERONTE : Ne parle point davantage, je te pardonne aussi.

SCAPIN : Ça a été une témérité bien grande à moi, que les coups de bâton que je...

GERONTE : Laissons cela.

SCAPIN : J'ai en mourant, une douleur inconcevable des coups de bâton que...

GERONTE : Mon Dieu, tais-toi.

SCAPIN : Les malheureux coups de bâton que je vous...

GERONTE : Tais-toi, te dis-je, j'oublie tout.

SCAPIN : Hélas, quelle bonté ! Mais est-ce de bon cœur, Monsieur, que vous me pardonnez ces coups de bâtons que...

GERONTE : Eh ! Oui. Ne parlons plus de rien ; je te pardonne tout, voilà qui est fait.

SCAPIN : Ah ! Monsieur, je me sens tout soulagé depuis cette parole.

GERONTE : Oui ; mais je te pardonne à la charge que tu mourras.

SCAPIN : Comment, Monsieur ?

GERONTE : Je me dédis de ma parole si tu réchappes.

SCAPIN : Ahi, ahi. Voilà mes faiblesses qui me reprennent. (III, scène dernière)

La solution que Scapin avait trouvée était donc bien problématique puisqu'il fallait mourir pour être disculpé.

LE TRAGIQUE DANS LA COMEDIE

Le pauvre Scapin est cependant sauvé par l'indulgence d'Argante qui demande à Géronte d'oublier les coups de bâton qu'il a reçus en raison de la joie générale causée par le triomphe de l'amour. Le pardon finalement accordé, Molière donne la dernière parole à Scapin en lui faisant annoncer un principe d'action qui résume curieusement bien le raisonnement que nous avons tenu tout au long de ce livre :

ARGANTE : Seigneur Géronte, en faveur de notre joie, il faut lui pardonner sans condition.

GERONTE : Soit.

ARGANTE : Allons souper ensemble, pour mieux goûter notre plaisir.

SCAPIN : Et moi, qu'on me porte au bout de la Table, en attendant que je meure. (III, scène dernière)

Conclusions

En première conclusion des discussions que nous avons menées, nous résumerons brièvement ce que nous avons déjà dit : le contenu de *L'Avare* de Molière se laisse favorablement expliquer en le rapportant à une problématique dominante des stratégies d'action possibles à adopter par rapport à la finitude de la vie.

Harpagon, le protagoniste, fournit à ce propos un contre-exemple dans l'œuvre de Molière à une éthique dominante de type épicurien et hédoniste. Celle-ci consiste non pas à « manger pour vivre », mais à « vivre pour manger », c'est-à-dire à vivre pour jouir de la vie, et cela pour la raison élémentaire que l'on ne vit en fin de compte que pour mourir. L'action de l'avare trouve son sens essentiel dans un refus entêté opposé au temps et à la mort. S'il est vrai donc que la vie est un présent inexplicable de présence dans le monde que la mort nous obligera un jour de céder en retour, cela est une vérité dont Harpagon ne veut rien savoir : l'avare conteste toute forme de dépossession, même celle de la vie. Et pourtant l'acceptation de cette dépossession apparaît-elle, dans l'œuvre de Molière, comme une sorte de condition indispensable à toute mise à profit de la vie : c'est en assumant la finitude de la vie, en renonçant à un désir de possession totale et durable qu'il devient possible de goûter les jouissances limitées qu'il nous est donné d'obtenir. S'il est possible de parler d'un pessimisme de Molière ou peut-être même d'un composant tragique de son œuvre comique, c'est dans cette perspective parce que toute réalisation implique, chez l'auteur, un certain renoncement. Le théâtre de Molière est un théâtre dynamique de l'action et de la volonté, mais c'est aussi un théâtre du renoncement et du compromis. Le fils de l'avare, Cléante, vit certes pour épouser la femme qu'il aime et il est prêt à tout faire pour obtenir ce qu'il désire, mais il sait en même temps, comme nous l'avons vu dans le dernier chapitre, que la jouissance qu'il se

LE TEMPS FAIT TOUT A L'AFFAIRE

promet est une jouissance temporellement limitée¹ et que le bonheur dont il rêve est probablement un bonheur illusoire².

*

Il est peut-être plus intéressant, pourtant, de nuancer cette conclusion ainsi que de tenter de la mettre en perspective par rapport à des contextualisations que nous n'avons explorées qu'indirectement. Reconnaissons ainsi que tout ce que nous avons dit sur l'éthique hédoniste de l'œuvre de Molière peut être taxé d'une certaine simplicité. Comme nous le savons, Molière dit implicitement dans *L'Avare* qu'il faut vivre pour manger pour la raison que nous ne vivons en réalité que pour mourir. Peut-être l'auteur s'est-il inspiré du *Tiers livre* de Rabelais où il est effectivement déjà écrit, à l'encontre donc d'une intention moralisante conventionnelle, que les moines chrétiens « ne mangent mie pour vivre, ilz vivent pour manger, et ne ont que leur vie en ce monde³ ». Rabelais fait ainsi dire explicitement à son personnage ce que Molière ne se permet de dire que de manière indirecte. Or, la sentence sur la manducation et la vie n'est pas le seul emprunt fait par Molière dans *L'Avare* au *Tiers livre*. Lorsque Cléante dit à La Flèche qu'il acceptera les conditions outrageuses stipulées par l'usurier à qui il va emprunter de l'argent pour financer ses affaires amoureuses, son valet répond en avertissant sagement :

Je vous vois, Monsieur, ne vous en déplaie, dans le grand chemin justement que tenait Panurge pour se ruiner, prenant argent d'avance, achetant cher, vendant à bon marché, et mangeant son blé en herbe. (II, 1)

C'est dans le chapitre deux du *Tiers livre* que Rabelais raconte comment Panurge, châtelain de Salmiguondin, dilapida en quinze jours « le revenu certain et incertain de sa chastellenie pour troys ans⁴ ». Panurge, écrit Rabelais, « despendit en mille petitz bancquetz et festins joyeux ouvers à tous vens, mesmement tous bons compaignons, jeunes fillettes et mignonnes gualoises [filles galantes]. Abastant boys, bruslant les grosses souches pour

¹ « Et que nous servira d'avoir du bien, s'il ne nous vient que dans le temps que nous ne serons plus dans le bel âge d'en jouir [...] ? » (I, 2)

² « L'emportement de la jeunesse nous entraîne le plus souvent dans des précipices fâcheux ». (*Id.*)

³ Rabelais, *Le Tiers livre* (ch. XV), Paris, Flammarion, 1993, p. 107.

⁴ *Ibid.* (II), p. 52.

CONCLUSIONS

la vente des cendres, prennent argent d'avance, achaptant cher, vendent à bon marché, et mangeant son bled en herbe⁵ ». Il est vrai que l'on trouve par la suite le célèbre éloge des dettes dans ce deuxième chapitre du roman, éloge apparaissant comme une apologie jubilatoire de toute forme d'engagement risqué dans l'avenir et la consommation. Or, il n'en demeure pas moins que le rappel fait par La Flèche de la stratégie économique de Panurge sonne bien comme une *mise en garde* contre la consommation et la dépense, et que l'éloge des dettes peut être compris comme ironique ou qu'il n'est pas du tout nécessaire d'approuver la conduite économique de Panurge.

Molière n'a donc guère ignoré le problème concret que ce serait bien sûr une stratégie économique désastreuse et contreproductive de vivre à tout moment comme si l'on devait mourir le lendemain. Il convient ainsi de rappeler, pour une conclusion générale de nos discussions, que la seule alternative possible à l'avarice conséquente n'est pas celle d'une dépense hâtive et irréfléchie de tout ce que nous possédons et que la vie consiste bien sûr à chercher un compromis viable entre deux positions en réalité intenable. La première de celles-ci est celle d'Harpagon et consiste à vivre comme si la mort n'existait pas, comme s'il était toujours possible de différer la jouissance de nos biens à un moment ultérieur. La deuxième est peut-être celle de Panurge justement, selon qui il faut transformer ses ressources en jouissances aussi vite que possible pour la raison bien connue que la mort constitue un risque permanent de la vie. Panurge motive en effet sa stratégie économique, consistant donc à s'endetter autant que possible et à « manger son blé en herbe », en expliquant : « Oncq [jamais] homme n'eut les Dieux tant bien à main, / Qu'asseuré feust de vivre au lendemain⁶ ». Et tout comme c'est le cas chez Molière, c'est dans le texte de Rabelais la consommation de nourriture qui fait fonction de modèle paradigmatique de toute consommation puisque Pantagruel, père de Panurge, proteste contre la conduite économique de son fils en la comparant à une pratique consommatoire des Romains appelée « Protervie » : « En lieu de garder et observer les lois cœnaires [concernant

⁵ *Ibid.* (II), p. 52-53.

⁶ *Ibid.* (II), p. 54.

la table] et sumptuaires des Romains, la Orchie, la Fannie, la Didie, la Licinie, la Cornélie, la Lepidiane, la Antie, et des Corinthien : par les quelles estoit rigoureusement à chascun defendu plus par an despendre que portoit son annuel revenu, vous avez fait Protervie, qui estoit entre les Romains sacrifice tel que l'agneau Paschal entre les Juifz. Il y convenait tout mangeable manger : le reste jecter au feu, rien ne reserver au lendemain. Je le peuz de vous justement dire, comme le dist Caton de Albidius, lequel avoir [après avoir] en excessive despense mangé tout ce qu'il possedoit, restant seulement une maison, y mist le feu dedans, pour dire *consummatum est*⁷ ».

S'il y a une leçon générale à tirer de tout ce que les textes de Molière nous ont fait dire dans cette étude sur l'organisation de l'économie de la volonté et de l'action, celle-ci ne peut donc guère consister à dire qu'il faut toujours tout consommer, qu'il faut constamment vivre pour manger. La leçon doit être que nous sommes obligés de trouver un compromis rationnel entre consommation et attente, que chaque être humain doit trouver une solution viable au problème que la vie est en même temps durée et finitude. C'est un fait, nous l'avons dit, que l'on repère dans l'épicurisme classique non seulement une éthique du plaisir et de la jouissance, mais encore une éthique de la modération et de la prudence. Selon Saint-Évremond, Épicure aurait voulu « que la sobriété fût une œconomie de l'appétit, et que le repas qu'on faisoit ne pût jamais nuire à celui qu'on devoit faire. *Sic presentibus voluptatibus utaris, ut futuris non noceas*⁸ ». « Profite des jouissances présentes de telle manière que tu ne nuis pas aux jouissances futures. » Le conseil résume bien une leçon de sagesse attribuable à la plupart des philosophies pratiques préconisant, depuis l'Antiquité à nos jours, la pratique de quelque forme de mesure et d'équilibre. Peut-être le fait que La Flèche avertit Cléante dans *L'Avare* des dangers inhérents à une stratégie économique trop irréfléchie nous montre-t-il que Molière aurait lui aussi souscrit à une telle formule.

Sinon, il est difficile de définir une position univoque par rapport aux problèmes discutés qui aurait été celle de Jean-Baptiste Poquelin lui-même. Si Molière a consciemment embrassé une des doctrines philosophiques du

⁷ *Ibid.* (II), p. 56.

⁸ Saint-Évremond, « Sur la morale d'Épicure », *Œuvres en prose*, t. III, Paris, Marcel Didier, 1966, p. 437.

CONCLUSIONS

XVII^e siècle héritées de l'Antiquité, c'est peut-être plutôt le scepticisme que l'épicurisme : le savoir absolu n'existe pas chez Molière, tout savoir systématique est une illusion, ni les astrologues, ni les médecins ne savent maîtriser la réalité au moyen de leurs soi-disant sciences. On perçoit facilement à ce propos une volonté consciente chez Molière d'exposer des opinions personnelles permettant de le considérer comme une sorte de porte-parole du scepticisme philosophique du XVII^e siècle⁹. Dans cette étude, nous avons focalisé sur le problème de la finitude, et même si nous avons pu discerner une claire tendance épicurienne dans le théâtre de l'auteur, il est plus délicat cette fois d'attribuer à l'auteur une opinion vraiment personnelle. Difficile, par exemple, de savoir ce qui tient ici des conventions d'un genre (l'action, le bonheur, la jouissance) et ce qui tient plutôt des préoccupations intimes de l'auteur lui-même.

*

Si l'on admet que notre travail pose la question d'un éventuel optimisme ou pessimisme de l'œuvre de Molière, il est sûr que l'objectif n'a pas été de déterminer si cette œuvre doit être considérée comme étant de nature essentiellement optimiste ou pessimiste, joyeuse ou triste, « comique » ou « tragique », mais de comprendre pourquoi on peut l'envisager comme étant les deux à la fois. En fait, l'œuvre de Molière apparaît comme particulièrement illustrative pour comprendre un aspect en apparence paradoxal qui semble affecter la culture classique en général.

Dans un article destiné à mettre en évidence la nécessité de nous débarasser de nos trop dominantes « images noires du classicisme¹⁰ », Jean Emelina affirme que l'idée d'un classicisme essentiellement pessimiste, mélancolique et même antihumaniste est le produit d'une sélection discriminante opérée essentiellement au XIX^e siècle. « Les héritiers de la Révolution ne pouvaient guère tresser des couronnes à Versailles¹¹ », écrit-il, et explique que les historiens du XIX^e siècle ont jeté, de manière systématique et efficace, le discrédit sur toutes les œuvres littéraires et manifestations culturelles pouvant être tenues pour des célébrations de la vie sous l'absolutisme

⁹ Voir ici James F. Gaines, *Molière and Paradox, Skepticism and Theater in the Early Modern Age*, Tübingen, Narr Francke Attempto Verlag, 2010.

¹⁰ Jean Emelina, « Peut-on imaginer un classicisme heureux ? », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 6-2000, p. 1486.

¹¹ *Ibid.*, p. 1485.

louis-quatorzien. L'école républicaine a établi des hiérarchies culturelles permettant de traiter comme futiles ou même comme dangereux des auteurs comme Benserade, Quinault, Voiture et Sarasin. « De même, le Molière indécent ou passablement libertin des farces et de *L'École des femmes*, le Molière galant des divertissements royaux ont été gommés au profit des "grandes comédies"¹² ». Voilà pourquoi Emelina veut nous rappeler que le Corneille militant et dynamique des grandes tragédies continue à être joué dans les années 1660 et -70 (entre autres par Molière), que le courant romanesque et pastoral, où tout est « aventures passionnées, voyages et péri-péties couronnées par un dénouement heureux¹³ », triomphe auprès du public, que le courant joyeux du burlesque perdure, mais surtout que l'époque connaît un goût dominant pour la galanterie, la gâité et la fête. Emelina se réfère entre autres aux festivités royales, dans lesquelles Molière a joué le rôle que nous savons, et parle à ce propos d'une civilisation hédoniste affolée de divertissements et d'émerveillements. Citant les vers des *Amants magnifiques* où une troupe de bergers et de bergères chantent : « *Jouïssons, jouïssons des plaisirs innocents / Dont les feux de l'Amour savent charmer nos sens* » (troisième intermède), Emelina écrit : « Il faudrait enfin – ultime réserve sur le "pessimisme classique" – ne pas oublier l'épicurisme et le libertinage bien connus de la jeune cour : Louis XIV, ses maîtresses et ses bâtards, la vie dissolue du Duc d'Orléans, les amours de Racine, l'affaire des poisons, l'*Histoire amoureuse des Gaules* de Bussy-Rabutin ou les poésies de l'abbé de Chaulieu, "l'Anacréon du Temple"¹⁴ ».

À cette volonté de révision et de mise au point s'oppose l'article que Jean Rohou a écrit comme réponse à celui d'Emelina et dans lequel Rohou aborde lui aussi quelques-uns des thèmes que nous avons discutés tout au long de ce livre. Jean Rohou ne nie pas l'existence d'une littérature légère et joyeuse à l'époque classique, ni l'existence ou l'importance des fêtes et des divertissements, loin de là ; il soutient cependant qu'une catégorie réduite de créateurs exceptionnellement doués ont dépassé cette tendance peut-être quantitativement dominante à la réjouissance et au rassérènement pour livrer une vision essentiellement pessimiste et parfois même tragique de l'existence humaine. Ceux que la postérité (mais souvent aussi les contemporains) ont retenu comme les auteurs significatifs de l'époque ont tous

¹² *Ibid.*, p. 1486.

¹³ *Ibid.*, p. 1489.

¹⁴ *Ibid.*, p. 1499-1500.

CONCLUSIONS

contribué, chacun à sa manière, à tracer la sombre image d'une humanité impuissante à réaliser « cet accord entre désir et réalité qui s'appelle le bonheur¹⁵ ». Rohou se réfère à plusieurs reprises à l'anthropologie augustinienne, celle qui voulait que la volonté individuelle nous éloigne du bonheur au lieu de nous en approcher, et soutient par exemple que le théâtre de Racine illustre, au moyen de l'interaction de ses personnages en tant qu'actants d'un seul drame fondamental, l'antinomie constitutive pour les augustiniens entre désir et impossibilité de plénitude.

Ce qui reste important pour nous de noter en essayant de faire le bilan de tout ce que nous avons dit au sujet de Molière, c'est que les deux positions d'Emelina et de Rohou ne s'excluent en réalité pas. Emelina reconnaît : « C'est bien du côté du doute et de l'effroi, du malheur et du mal à vivre que se situe la "grande" littérature, grande parce qu'exigeante et sans illusions¹⁶ ». Rohou ne nie pas pour sa part qu'il renvoie à un nombre assez limité d'auteurs et que la grande masse des moralistes, par exemple, ont proposé des visions de la vie humaine bien différentes de celles de Pascal et de La Rochefoucauld. Ainsi, ce n'est pas la coexistence en tant que telle des deux tendances dans la littérature de l'époque qui pose problème, mais la caractérisation générale qu'il serait motivé d'en faire (essentiellement optimiste ou pessimiste ?) ainsi que le rapport qu'il peut y avoir entre ces deux tendances en apparence si divergentes. Le but d'Emelina est de corriger notre image de l'époque classique dans son ensemble en déclarant : « Le temps du jeune Roi Soleil a préféré le Soleil. Il faut imaginer un classicisme heureux¹⁷ ». Celui de Rohou apparaît pourtant comme plus subtil en ceci qu'il veut certes maintenir l'idée d'un classicisme essentiellement pessimiste, mais en plus expliquer la coexistence des deux tendances en termes de *complémentarité*. Comme nous venons de le dire à propos de Molière en effet, ce qui est en jeu n'est pas de décider si la littérature classique doit être considérée comme optimiste ou pessimiste, mais pourquoi elle peut être considérée comme les deux à la fois.

C'est donc ici au sujet de l'époque classique dans son ensemble que Rohou écrit : « La politique de prestige de Louis XIV a favorisé une vie culturelle destinée à éblouir et réjouir : fêtes et cérémonies, vie de cour et de sa-

¹⁵ Jean Rohou, « L'Anthropologie pessimiste des classiques : tentative de distinction et d'explication », *op. cit.*, p. 1536.

¹⁶ Jean Emelina, « Peut-on imaginer un classicisme heureux ? », *op. cit.*, p. 1500-1501.

¹⁷ *Ibid.*, p., 1501.

lons, littérature romanesque, galante et ludique, tragédies à machines, comédies-ballets, opéras surtout – un art total, littéraire, musical, plastique, chorégraphique. Ces divertissements avaient bien plus de place que nos classiques dans la vie socio-culturelle¹⁸ ». Tout en ajoutant aussitôt – et c'est important : « Et il est bien normal de s'en griser s'il faut aller jusqu'à l'horreur quand on se connaît » et si « la vraie et unique vertu est [...] de se haïr ». *Primum vivere !* Il en résulte, comme le dit Jean Emelina, « une civilisation hédoniste » exceptionnellement brillante¹⁹ ». Et Rohou de conclure : « Il n'y a donc pas de contradiction, mais plutôt complémentarité entre la vision pessimiste des grands auteurs et l'attitude existentielle joyeuse des brillants animateurs²⁰ ».

Nous n'aurions pas pu dire mieux, car nous sommes bien sûr en droit de faire remarquer ici que *Molière fut à la fois grand auteur et brillant animateur* : son œuvre renferme dans sa grande diversité et dans le mélange de tonalités qu'elle exprime toutes les tendances différentes que nomment Emelina et Rohou. Sous cet aspect, l'œuvre de Molière se présente comme un reflet particulièrement pertinent de l'époque classique en général puisqu'il n'y a pratiquement jamais que du sérieux ou de l'enjouement chez Molière, mais que l'on y trouve toujours les deux. Et cela ne concerne bien sûr pas seulement les registres représentatifs où les sujets manifestes des pièces, mais encore leurs enjeux fondamentaux : en même temps conscience de finitude et volonté de jouissance.

¹⁸ Jean Rohou, « L'Anthropologie pessimiste des classiques : tentative de distinction et d'explication », *op. cit.*, p. 1535.

¹⁹ *Ibid.*, p. 1535-6. Rohou se réfère à « Bossuet, lettre du 3 mars 1674 ; et Pascal, *Pensées*, S[ellier]. 471.

²⁰ *Ibid.*, p. 1536. L'idée d'une complémentarité à l'époque classique entre sérieux et enjouement, entre inquiétude et rassérèment, avait été lancée déjà par Thomas Pavel dans son *L'Art de l'éloignement. Essai sur l'imagination classique* (Paris, Gallimard, 1966). L'art largement idéalisant et profondément aliénant de l'époque louis-quatorzienne aurait eu pour fonction, d'après Pavel, entre autres de faire oublier une vision chrétienne, dominante et pour beaucoup inquiétante, de la vie et de la mort. « [!] ne faut pas, écrit Pavel, se laisser leurrer par l'assurance que projettent les héros et l'univers imaginaire du classicisme. Leur splendeur est l'envers, et peut-être le remède, d'une profonde inquiétude » (p. 371-372). C'est ainsi qu'aussi bien le libertinage que la littérature antiquisante seraient les manifestations d'une même volonté de se libérer de l'influence du christianisme augustinien exigeant un souci, et donc une préoccupation – au deux sens – du propre destin. On a voulu, écrit Pavel, « échapper à l'emprise du Dieu infini, soit en niant simplement son existence à la manière des esprits forts, soit en aménageant, à côté de l'espace chrétien, un espace ludique dans lequel d'autres dieux, affaiblis, et d'autres mythologies, déjà défuntes, offrent au chrétien un instant d'oubli et de répit » (p. 63).

CONCLUSIONS

Ce n'est partant guère une pure coïncidence ou le résultat d'un tri purement arbitraire que nos deux sources de référence principales, à côté du théâtre de Molière, ont été ces deux mouvements au premier abord si inconciliables que furent au XVII^e siècle le christianisme augustinien et l'épicurisme hédoniste. Et, comme nous venons de le dire, il ne s'agit pas ici d'une seule complémentarité entre sérieux et enjouement, entre inquiétude et assurance, mais en plus d'un rapport dialectique entre conscience de mort et soif de vivre. C'est-à-dire que plutôt que de ne regarder le goût pour l'hédonisme que comme la *réponse* à un prévalent augustinisme, il faut dans un premier temps voir que les deux positions éthiques impliquées dans le christianisme rigoureux et l'épicurisme hédoniste s'expliquent par rapport à une même conscience aiguë de la réalité de la mort. Comme nous l'avons vu dans notre discussion sur la valorisation (épicurienne) et la dévalorisation (augustinienne) de la vie, le choix entre exaltation ou mépris de la vie se fait en fonction d'un raisonnement syllogique où la première prémisse est celle de la finitude de la vie et la deuxième celle de la totalité *ou* de la nullité de la vie. Pour qui la vie est tout – du fait que la mort n'est rien –, la conclusion sera celle d'une mise à profit urgente et intense de ce que la vie peut offrir : « Hâtons-nous de jouir ! ». Pour qui la vie n'est rien – peut-être dans une certaine mesure parce que la mort promet une totalité satisfaisante –, la conclusion sera celle d'une dépréciation de la vie et donc d'une attitude d'indifférence par rapport aux jouissances de la terre.

Jean Mesnard écrit que le pessimisme augustinien « n'est pas sans présenter des traits communs avec l'épicurisme, dans l'analyse de l'homme, sinon dans la définition d'une morale²¹ ». Peut-être notre lecture de *L'Avare* et des textes de Molière en général a-t-elle contribué à mieux comprendre pourquoi augustinisme et épicurisme semblent se compléter si bien dans la France du XVII^e siècle. Faisant remarquer, dans son livre sur l'épicurisme du XVII^e siècle que Gassendi se rapportait régulièrement dans ses écrits à saint Augustin, Jean-Charles Darmon affirme que la vérité de l'épicurisme était pour ce philosophe de la France du siècle classique la « déchéance de l'homme²² ». Darmon rappelle aussi que l'Écclésiaste – amplement lu au XVII^e siècle et faisant savoir à ses lecteurs que tout sur la terre est vanité puisque tout est voué à la disparition et à l'oubli – a été la référence fondamentale du scepticisme chrétien (augustinien donc), mais qu'il a aussi inspi-

²¹ Jean Mesnard, *La Culture du XVII^e siècle*, op. cit., p. 118.

²² Jean-Charles Darmon, *Philosophie épicurienne et littérature au XVII^e siècle*, op. cit., p. 75.

ré des lectures épicuriennes²³. Or, que l'Ecclésiaste ait pu inspirer des lectures aussi bien augustinienne qu'épicurienne est moins étonnant qu'on pourrait le penser dans la mesure où l'on croit aujourd'hui, ce que Darmon ne mentionne pas, que ce livre de l'Ancien Testament a été écrit au III^e, ou peut-être même au II^e siècle avant J.-C., c'est-à-dire à une époque (hellénistique) où les Hébreux connaissaient une importante influence intellectuelle de la part des Grecs sous forme entre autres de stoïcisme et d'épicurisme justement²⁴, et que ces deux écoles antiques de philosophie pratique offrent dans leur essence, c'est ce que nous dirons pour notre part, des stratégies d'action permettant de négocier avec la vanité et de lui opposer une sorte de résistance.

*

Nous avons dit dans le premier chapitre qu'il n'est pas du tout nécessaire d'entendre que les classiques pensent à l'argent quand ils parlent d'*affaires*, d'*intérêt*, de *gain* et de *perte*, car ces termes peuvent aussi bien faire référence à une économie de la volonté et de l'action en général. Cela n'empêche pas que l'on va, à l'époque, *vers* une identification de l'intérêt humain à l'intérêt proprement économique au sens restreint du terme. C'est un fait que dans les comédies écrites après 1675 environ, le terme *affaire* est beaucoup plus souvent employé que chez Molière pour désigner des affaires purement monétaires. Dans une pièce écrite par Thomas Corneille et Donneau de Visé et mise en scène en 1679 par ce qui avait une fois été la troupe de Molière, il est par exemple dit : « Chacun doit faire ses affaires en ce monde, et depuis le plus grand jusqu'au plus petit, tous les personnages qu'on y joue ne sont que pour avoir de l'argent²⁵ ». On perçoit encore, dans cette pièce, une distanciation critique par rapport au désir de s'enrichir, mais c'est un fait que la période qui suit le classicisme proprement dit implique une tendance générale vers une justification du souci de soi, de l'intérêt, de l'amour-propre, et par là de l'argent comme moyen d'action et de bon-

²³ Voir *ibid.*, p. 321.

²⁴ Voir à ce propos Dominic Rudman, *Determinism in the Book of Ecclesiastes*, Sheffield, Sheffield Academic Press, 2001.

²⁵ Thomas Corneille et Donneau de Visé, *La Devineresse ou les Faux enchantements* (III, 11), dans Victor Fournel, *Les Contemporains de Molière*, *op. cit.*, t. III, p. 559.

CONCLUSIONS

heur²⁶. C'est aussi un fait que *affaire* est parfois très fréquent chez les auteurs de comédies considérés comme les successeurs de Molière. Dans la pièce la plus célèbre de Lesage, *Turcaret* de 1707, le terme apparaît 43 fois, et il est le plus souvent employé à propos d'affaires économiques. Il est bien connu que la soif de l'argent est un thème omniprésent également dans les pièces de Regnard et de Dancourt et que celles-ci sont largement peuplées de valets intrigants et cyniques, d'usuriers, de joueurs et de gens de finances de toutes sortes.

Est-ce à dire qu'il aurait fallu décrire Molière comme un *précurseur* du modernisme individualiste, comme un *témoin* de l'évolution vers une société capitaliste conférant à l'argent une importance dans les relations sociales auparavant inconnue dans l'histoire ? Est-ce que l'abondance des *soins* et des *affaires* chez Molière, ainsi que la présence d'une très importante économie de l'action, témoignent d'un impact de la situation historique sur la création de l'œuvre auquel il aurait fallu donner plus d'importance ? Peut-être. Nous dirons quand même que tant qu'il s'agit de saisir les enjeux les plus importants de *L'Avare*, l'essentiel n'est pas là.

À notre sens, en effet, des lectures de *L'Avare* comme celle proposée par Ralph Albanese, où la stratégie économique d'Harpagon est mise en rapport avec le mercantilisme du XVII^e siècle²⁷, ou celle faite par Larry Riggs, où Harpagon devient un exemple paradigmatique de l'homme moderne et individualiste²⁸, ne contribuent pas à identifier les implications qui nous intéressent dans la pièce. Il semble problématique, dirons-nous, de faire du personnage principal de *L'Avare* l'illustration d'une tendance générale de la société alors que c'est l'exceptionnel chez le personnage et non pas le général qui est mis en avant par Molière. Albanese arrive à la conclusion que tous les Français du XVII^e siècle étaient des avares et fait dire à Harpagon (lequel s'adresserait donc directement au public) : « Hypocrite spectateur, mon semblable, mon frère²⁹ ! » Riggs voit dans le personnage une figure

²⁶ Voir à ce propos Jean Rohou, *Le XVII^e siècle, une révolution de la condition humaine*, op. cit., p. 485-587.

²⁷ Voir Ralph Albanese, « Argent et réification dans *L'Avare* », op. cit.

²⁸ « Harpagon wants to take personal, individualistic advantage of social and economic changes while thoroughly repressing everyone else's impulse to do the same. The seeming paradox of modernization – "liberation" from old, corporate forms of authority combined with consolidation of unprecedentedly powerful new, more monolithic forms – is at heart of Harpagon's own character » (Larry Riggs, « The Régime of Substitutions : Panoptical Gluttony in the Modern, "Manageable" World of *L'Avare* », op. cit., p. 558).

²⁹ Ralph Albanese, « Argent et réification dans *L'Avare* », op. cit., p. 50.

paradigmatique de l'*homo œconomicus* moderne et en tire la conclusion (générale de son travail et relative donc de l'œuvre de l'auteur dans sa totalité) que Molière doit être compris comme un opposant et non pas comme un partisan de la modernité³⁰. À notre sens pourtant, le modernisme de Molière, c'est-à-dire le reflet qu'il y aurait dans l'œuvre de Molière d'une modernité naissante, ne doit guère être cherché dans l'enfermement mental des grands protagonistes, soit, en l'occurrence, à la pratique économique de l'avare. Tout le monde veut de l'argent dans *L'Avare*, et tous les jeunes amoureux désirent jouir eux-mêmes de l'amour et du bonheur. Ce n'est donc pas le fonctionnement spécifique de l'avare qui nous apprend ce qu'est l'individualisme moderne. Le problème de l'avare n'est pas qu'il voit dans l'argent un moyen du bonheur, son problème est qu'il est incapable de réaliser ce bonheur à cause de la résistance qu'il oppose à la mort.

Nous croyons en plus qu'il ne faut pas donner trop d'importance au moderne et à l'individualisme quand on essaie de comprendre cette économie de l'action qui se dégage des écrits littéraires du XVII^e siècle et surtout de l'œuvre de Molière. Il n'y a pas de « différence de nature », écrit Bourdieu sans pour autant parler du XVII^e siècle français mais c'est la leçon générale qui compte, « entre le système des dispositions à l'égard du temps qu'appelle l'économie précapitaliste et celui qu'exige et engendre l'économie monétaire³¹ ». « La décision économique n'est pas déterminée par la prise en compte d'une fin explicitement posée en tant que future comme celle qui est établie par le calcul dans le cadre d'un plan [ce qui pourrait apparaître comme caractéristique de l'action économique de l'homme moderne] ; l'action économique s'oriente [en réalité toujours] vers un "à-venir" directement saisi dans l'expérience³² ». Autrement dit, tout rapport à l'avenir implique des considérations de type économique et l'économie de l'action n'est pas une invention de la modernité. À cela s'ajoute le fait important que *L'Avare* de Molière s'inscrit dans une tradition théâtrale qui *depuis toujours* a eu pour vocation de décrire une humanité à la recherche de richesses et de jouissances.

Finissons ainsi par rappeler que *L'Avare* est l'imitation d'une pièce de Plaute (difficilement associable à la modernité) et que la plupart des pièces

³⁰ Voir l'article cité mais aussi les monographies de Riggs : *Molière and Plurality. Decomposition of the Classicist Self*, New York, Peter Lang, 1989 ; et Larry Riggs, *Molière and Modernity*, *op. cit.*

³¹ Pierre Bourdieu, *Esquisse d'une théorie de la pratique*, Paris, Le Seuil, 2000 [1970], p. 385.

³² *Ibid.*, p. 378.

CONCLUSIONS

de cet auteur abordent les sujets que nous connaissons si bien désormais de l'amour, de la jouissance, de l'argent et même des conflits entre générations³³. Les œuvres qu'on attribue aujourd'hui à Plaute ont sans doute des tonalités différentes, mais il demeure que beaucoup d'entre elles sont construites autour d'une quête de jouissance, que l'argent a souvent un rôle important à y jouer en tant que moyen d'action, mais aussi qu'il s'agit souvent de rapports (et de conflits) entre différentes générations. C'est le cas dans *L'Aululaire* bien sûr où c'est grâce à l'argent trouvé dans sa maison qu'Euclion trouve les moyens nécessaires pour marier sa fille. C'est également le cas dans *Asinaria* (« *La Comédie des ânes* ») où le *senex* donne de l'argent à son fils pour que celui-ci puisse s'acheter la belle esclave qu'il aime, mais qui ne le fait qu'à la condition d'obtenir lui-même une nuit d'amour avec la jeune fille. C'est pareillement le cas par exemple dans *Mercator* (*Le Marchand*), pièce qui raconte l'histoire d'un vendeur qui doit donner la fille qu'il aime à son père, et qui après avoir ensuite acheté une autre esclave doit cacher celle-ci pour que le père ne la prenne pas elle aussi. La morale de la pièce est entre autres que les vieux ne doivent pas profiter des jouissances de la vie aux dépens des jeunes³⁴. *Cistellaria* (« *La Cassette* ») tire son nom d'une cassette (*cistella*) contenant des jouets qui au dénouement permettent à une jeune fille, abandonnée dans son enfance, de retrouver ses parents, sa condition libre, et d'épouser l'homme qu'elle aime. Dans cette pièce, on trouve d'ailleurs le vers suivant : « *Vt sunt humana, nil est perpetuum datum* » (I, 4, 194). Dans *Persa* (*Le Persan*), il s'agit d'un proxénète qui est berné par un esclave qui lui fait acheter une fille libre sous prétexte qu'elle est une captive de guerre venue d'Arabie. Lorsque le père de la jeune fille la réclame au protagoniste, celui-ci s'adresse à l'esclave qui l'a trompé, mais son argent a alors déjà été dépensé. Dans des pièces comme *Bacchis* (nom donné à deux prostituées) et *Epidicus* (nom d'un esclave), il s'agit aussi d'une rivalité entre pères et fils à propos de la jouissance d'un argent permettant la satisfaction des désirs.

³³ Nous aurions donc pu faire davantage état d'un héritage plautinien en analysant le rôle de l'action, de l'argent et de la jouissance chez Molière. Térence – à qui on a souvent identifié Molière au XVII^e siècle – par contre, ne semble pas avoir exercé une telle influence directe sur le contenu des pièces de l'auteur. Selon Michael Call, Térence aurait surtout aidé Molière à définir son propre rôle d'auteur comique (voir Michael Call, « A Comedic Practicum : Molière and Terence revisited », *Seventeenth-Century French Studies*, vol. 31, 2-2009).

³⁴ À la différence d'Harpagon, le vieillard de la pièce a cependant assumé la réalité de la finitude, car il motive son désir de jouir des jeunes filles en disant que sa vie est brève et qu'il a dû passer son temps à travailler quand il était jeune (voir II, 2).

Le terme *affaire* n'a pas de correspondant évident dans les textes de Plaute. Là où on le trouve dans les traductions françaises, c'est souvent *res* (« chose ») qu'il traduit. Or, parfois *affaire* est employé pour rendre *negotium*³⁵, terme qui témoigne lui aussi des liens qui existent depuis toujours entre action et économie dans la mesure où il a été créé au moyen d'une contraction de la négation *nec* et du substantif *otium* (« loisir », « repos »)³⁶. Le *negotium*, le « négoce³⁷ », la négociation des affaires, la constante négociation avec la finitude se pose donc, à un niveau purement langagier, comme une interruption du loisir, du repos, de l'inactivité.

Ainsi ne faut-il peut-être pas exagérer le rôle joué par l'individualisme, le modernisme et la naissance du capitalisme quand on lit *L'Avare* de Molière. C'est-à-dire qu'il peut parfois être intéressant de ne pas trop vite contextualiser la lecture d'une œuvre littéraire, afin de voir ce qu'une tentative de mise en rapport du texte avec une problématique qui au fond dépasse l'histoire et la situation d'énonciation du texte peut donner. Comme nous l'avons dit, l'économie de l'action n'est pas une invention de la modernité, et au-delà des différences imposées par l'évolution de l'histoire, certaines conditions fondamentales de l'existence humaine demeurent peut-être plus ou moins toujours les mêmes.

³⁵ Comme dans *Mercator*, par exemple : « DE. Dica, si uideam tibi esse operam aut otium. LY. Quamquam negotiumst, si quiduis, Demipho, / Non sum occupatus umquam amico operam dare. » « Démiphon : Je te le dirais, si je savais que tu as la curiosité et le loisir de m'entendre. Lysimaque (intéressé) : J'ai beau avoir affaire ; si tu as besoin de moi, Démiphon, il n'y a pas d'occupation qui puisse m'empêcher d'écouter un ami. » (Plaute, *Mercator (Le Marchand)* II, 2, dans Plaute, *Comédies* (tr. Alfred Ernout), t. IV, Paris, Les Belles Lettres, 1956, p. 112).

³⁶ « negotium, - i n. : - *quod non sit otium* Substantif tiré de phrases telles que *mihī neg* (ou *nec* ?) *otium* [esf], [...] *fecero* | *quamquam haud otiumst* : occupation, affaire; par suite "difficulté, embarras", et aussi dans la l. parlée, comme le gr. *πράγμα* "chose, affaire" [...] ». « Dérivés: *negotior*, -*aris*: faire des affaires, du commerce, trafiquer; *negotiator*, [...], -*trix*, -*tio*, -*torius*; *negotians* m.: négociant » (A. Ernout et A. Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, 3. éd., Paris, Klincksieck, 1951).

³⁷ Trois occurrences chez Molière : « Si c'est quelques chose [...] qui dépende de mon petit négoce, je suis tout prêt à vous rendre service » (*Le Médecin malgré lui*, I, 5) ; « As-tu quelque négoce avec le patron du logis ? » (*L'Avare*, II, 4) ; « Tu quittes le soin de ton négoce, et tu laisses tes affaires aller à l'abandon » (*Le Malade imaginaire*, 1^{er} intermède).

Bibliographie des ouvrages cités

Études

- ADAM, Antoine, *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle*, t. II : « L'Apogée du siècle : Boileau, Molière », Paris, Domat, 1952.
- ALBANESE, Ralph, *Le Dynamisme de la peur chez Molière : Une analyse socio-culturelle de Dom Juan, Tartuffe et L'École des femmes*, University of Mississippi, Romance Monographs, 1976.
- « Argent et réification dans *L'Avare* », *L'Esprit Créateur*, University of Minnesota, vol. 21, 3-1981, p. 35-50.
 - « *Le Malade imaginaire*, ou le jeu de la mort et du hasard », *XVII^e siècle*, n° 154, 1-1987, p. 2-15.
- APOSTOLIDÈS, Jean-Marie, « Molière and the sociology of exchange », *Critical Inquiry*, University of Chicago, 3-1988, p. 477-492.
- ARIES, Philippe, *L'Enfant et la vie familiale sous l'Ancien régime* (version abrégée), Paris, Le Seuil, [1960] 1973.
- *L'Homme devant la mort*, Paris, Le Seuil, 1977.
- BENICHOU, Paul, *Morales du Grand Siècle*, Paris, Gallimard, 1948.
- BERGSON, Henri, *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, Presses Universitaires de France, [1900] 1993.
- BIET, Christian, *Édipe en monarchie, tragédie et théorie juridique à l'âge classique*, Paris, Klincksieck, 1994.
- « Représenter les "classiques" au théâtre, *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, Paris, Presses Universitaires de France, 2-2007 (numéro intitulé *Le Classicisme des modernes. Représentations de l'âge classique au XX^e siècle*), p. 383-400.
- BIRABEN, Jean-Noël, « Peste », dans François Bluche (dir.), *Dictionnaire du Grand Siècle*, Paris, Fayard, [1994] 2005.
- BLOCH, Olivier, *Molière / Philosophie*, Paris, Albin Michel, 2000.
- BOLDUC, Benoît, « Collation, destruction et régénération dans les fêtes de Versailles », dans *Nourritures : Actes du 40^e congrès annuel de la North American Society for Seventeenth-Century French Literature* (Biblio 17, vol. 186), Tübingen, Narr Francke attempto Verlag, 2010, p. 31-42.
- BOULDING, Kenneth E., *Economic Analysis* New York, Harper & Raw, [1941] 1966.
- BOURDIEU, Pierre, *Esquisse d'une théorie de la pratique*, Paris, Le Seuil, [1970] 2000.
- *Méditations pascaliennes*, Paris, Le Seuil, 1997.
- BRAY, René, *Molière, homme de théâtre*, Paris, Mercure de France, 1954.

LE TEMPS FAIT TOUT A L'AFFAIRE

- BUSSON, Henri, *La Religion des classiques (1660-1685)*, Paris, Presses Universitaires de France, 1948.
- BRODY, Jules, « Esthétique et société chez Molière », dans *Dramaturgie et société. Rapports entre l'œuvre théâtrale, son interprétation et son public au XVI^e et XVII^e siècles*, éd. par Jean Jacquot, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1968.
- BROUILLARD, René, « Avarice », dans *Catholicisme, hier, aujourd'hui, demain*, encyclopédie dirigée par G. Jacquemet, Paris, Letouzey et Ané, t. I, 1948.
- CAIRNCROSS, John, *Molière, bourgeois et libertin*, Paris, Nizet, 1963.
- CALL, Michael, *The Poet, the Playwright, and the Pirate: Molière and Seventeenth-Century Authorship*, Yale University, thèse de doctorat non publiée, 2006.
- « A Comedic Practicum : Molière and Terence revisited », *Seventeenth-Century French Studies*, Society for Seventeenth-Century French Studies, vol 31, 2-2009, p. 123-136.
- CALLOWAY, Catherine, « "Pulvis et umbra sumus", Horace in Hemingway's *The Sun also Rises* », *The Hemingway review*, University of Idaho, vol. 25, 1-2005, p. 120-131.
- DANDREY, Patrick, *Molière ou l'esthétique du ridicule*, Paris, Klincksieck, 1992.
- *L'Éloge paradoxal: de Gorgias à Molière*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997.
 - *La Médecine et la maladie dans le théâtre de Molière*, Paris, Klincksieck, 1998, 2 vol.
 - « Molière, faire enrager le monde », *Magazine littéraire* (dossier: « La Paranoïa »), Paris, n° 444, juillet-août 2005.
- DARMON, Jean-Charles, *Philosophie épicurienne et littérature au XVII^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998.
- DE GUARDIA, Jean, *Poétique de Molière, Comédie et répétition*, Genève, Droz, 2007.
- DERRIDA, Jacques, *Donner le temps, 1. La fausse monnaie*, Paris, Galilée, 1991.
- Dictionnaire des lettres françaises, Le XVI^e siècle*, Paris, Fayard et Librairie Générale Française, [1951] 2001.
- Dictionnaire des lettres françaises, Le XVII^e siècle*, Paris, Fayard et Librairie Générale Française, [1951] 1996.
- DOUBROVSKY, Serge, « Arnolphe ou la chute du héros », *Mercure de France*, n° 1177, Paris, sept. 1961, p. 11-18.
- *Corneille et la dialectique du héros*, Paris, Gallimard, 1963.
- EMELINA, Jean, « Molière: les jeux de la mort et de la vie », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, Paris, Presses Universitaires de France, 4-1988.
- « Peut-on imaginer un classicisme heureux ? », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, Paris, Presses Universitaires de France, 6-2000, p. 1481-1501.
- FERNANDEZ, Ramon, *Molière ou l'essence du génie comique*, Paris, Grasset, [1929] 1979.
- FICHET-MAGNAN, Élisabeth, « Argan et Louison, Molière, l'enfant et la mort », *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte / Cahiers d'Histoire des Littératures Romanes*, Heidelberg, 3-1982.

BIBLIOGRAPHIE

- FLECK, Stephen, « From *Personnages* to *Personæ*. On the Evolution of Molière's Late Dramaturgy », *Le Nouveau Moliériste*, University of Glasgow, VII, 2007, p. 59-81.
- FORCE, Pierre, *Le Prix des choses*, Paris, Nathan, 1994.
- *Self-Interest before Adam Smith. A Genealogy of Economic Science*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.
- FORESTIER, Georges, *Molière en toutes lettres*, Paris, Bordas, 1990.
- *Le Théâtre dans le théâtre*, Genève, Droz, 1996.
- FREITAG, Michel, *Dialectique et Société*, Montréal, Saint Martin et Lausanne, L'Âge d'Homme, 1986, 2 vol.
- FREUD, Sigmund, *La Vie sexuelle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1969.
- *Cinq psychanalyses*, Paris, Presses Universitaires de France, 1954.
- FURNHAM, Adrian et ARGYLE, Michael, *The Psychology of Money*, Londres et New York, Routledge, 1998.
- GAINES, James, F., « Le Malade imaginaire ou le paradoxe de la mort », dans *Le Labyrinthe de Versailles : Parcours critiques de Molière à La Fontaine*, éd. Martine Debaisieux, Amsterdam-Atalanta, Rodopi, 1998, p. 73-83.
- *Molière and Paradox, Skepticism and Theater in the Early Modern Age*, Tübingen, Narr Francke Attempt Verlag, 2010.
- GAYRARD, Paul, « "Monsieur de Pourceaugnac" : un charivari à la Cour de Louis XIV ? » dans *Actes de la table ronde organisée à Paris (25-27 avril 1977 par l'École des Hautes Études en Sciences Sociales et le Centre national de la Recherche Scientifique*, publiés par J. Le Goff et J. C. Schmitt (Civilisations et Sociétés 67), Paris, Walter de Gruyter, 1981, p. 309-318.
- GELIS, Jacques, « L'individualisation de l'enfant », dans *Histoire de la vie privée*, t. 3 : *De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Le Seuil, 1986.
- GODEFROY-GENIN, Anne-Sophie, « Pascal : La géométrie du hasard », *Mathématiques et Sciences humaines / Mathematics and Social Sciences*, n° 150, été 2000, p. 7-39.
- GOLDSCHMIDT, Georges-Arthur, *Molière ou la liberté mise à nu*, Paris, Julliard, 1973.
- GOUHIER, Henri, *L'Anti-humanisme au XVII^e siècle*, Paris, Vrin, 1987.
- GOUX, Jean-Joseph, *Freud, Marx : Économie et symbolique*, Paris, Le Seuil, 1973.
- GREENBERG, Mitchell, *Baroque Bodies – Psychoanalysis and the Culture of French Absolutism*, New York, Cornell University Press, 2001.
- GRUNBERGER, Béla, *Le Narcissisme*, Paris, Payot, [1971] 2003.
- GUITTON, Henri, *La Monnaie*, Paris, Dalloz, 1974.
- « Économique (science) », *Encyclopædia Universalis*, Paris, 1985.
- GUTWIRTH, Marcel, « The Unity of Molière's *L'Avare* », *PMLA*, Modern Languages Association, vol. 76, 4-1961.
- HAZARD, Paul, *La Crise de la conscience européenne (1680-1715)*, rééd. Paris, Fayard, [1935] 1961.
- HEIDEGGER, Martin, *Être et Temps*, Paris, Gallimard, 1986.
- HEPP, Noémi, « Amour » dans *Dictionnaire du Grand Siècle*, sous la dir. de François Bluche, Paris, Fayard, [1990] 2005.

LE TEMPS FAIT TOUT A L'AFFAIRE

- HILAIRE, Jean, « Autorité paternelle », *Dictionnaire du Grand Siècle*, sous la dir. de François Bluche, Paris, Fayard, [1990] 2005.
- HUBERT, J. D., « Theme and Structure in *L'Avare* », *PMLA*, vol. 75, 1-1960, p. 31-36.
- Molière and the Comedy of Intellect, Berkely, Los Angeles, London, University of California Press, 1962.
- JASINSKI, René, *Molière*, Paris, Hatier, 1969.
- KEYNES, J. M., *A Treatise on Money : 1. The Pure Theory of Money*, dans *The Collected Writings of John Maynard Keynes*, vol. 5, Londres et Basingstoke, The Macmillan Press LTD, [1930] 1971.
- *The General Theory of Employment, Interest and Money*, dans *The Collected Writings of John Maynard Keynes*, vol. 7, Londres et Basingstoke, The Macmillan Press LTD, [1936] 1973.
- KNUTSSON, Harold C., *Molière, An Archetypal Approach*, Toronto et Buffalo, Toronto University Press, 1976.
- KOFMAN, Sarah ; MASSON, Yves, *Don Juan ou le refus de la dette*, Paris, Galilée, 1991.
- KOJEVE, Alexandre, *Introduction à la lecture de Hegel*, Paris, Gallimard, 1947
- KOPPISCH, Michael S., « "Til Death Do Them Part" : Love, Greed and Rivalry in Molière's *L'Avare* », *L'Esprit créateur*, University of Minnesota, vol. 36, 1996, p. 32-49.
- LANDRY, Jean-Pierre, « L'École des femmes et *Les Femmes savantes* de Molière ou les festins interdits », dans *Écriture du repas : Fragments d'un discours gastronomique*, éd. par Karin Becker et Olivier Leplatre, Frankfurt/Main, Peter Lang, 2007, p. 75-89.
- LANSON, Gustave, *Histoire de la littérature française*, Paris, Hachette, 1902.
- LAPLANCHE, Jean et PONTALIS, J.- Bertrand,, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses Universitaires de France, 1967.
- LAVELLE, Jules, *Traité des valeurs*, Paris, Presses Universitaires de France, 1951, 2 vol.
- LEBRUN, François, « Les Réformes : dévotions communautaires et piété personnelle », dans *Histoire de la vie privée*, t. III : *De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Le Seuil, 1986.
- LEVI-STRAUSS, Claude, *Les Structures élémentaires de la parenté*, Paris-La Haye, Mouton & CO, [1949] 1967.
- LYONS, John D., « The Case for Reasonable Love », *Seventeenth-Century French Studies*, Society for Seventeenth-Century French Studies, vol. 31, 2-2009, p. 97-110.
- MALACHY, Thérèse, « La mort en sursis dans *Le Malade imaginaire* », *Revue d'Histoire du Théâtre*, Société de l'Histoire du Théâtre, 3-1983, p. 287-292.
- MALINOWSKI, Bronislaw, *Sex and Repression in Savage Society*, Londres-New York, 1927.
- MALLINSON, G. J., *Molière : L'Avare*, Londres, Grant & Cutler, 1989.
- MARSHALL, Alfred, *Principles of Economics*, Londres, 8^e éd., 1922.
- MAURON, Charles, *Psychocritique du genre comique*, Paris, José Corti, [1964] 1985.
- MAZOUER, Charles, *Molière et ses comédies-ballets*, Paris, Klincksieck, 1993.

BIBLIOGRAPHIE

- MCCARTHEY, M. J., *The Black Economy in Molière's L'Avare*, Canterbury, 1989.
- MCKENNA, Anthony, *Molière dramaturge libertin*, Paris, Champion, 2005.
- MENGER, Carl, « On the origins of Money », Alabama, Ludwig von Mises Institute, [*Economic Journal*, 2-1892]. 2009.
- MESNARD, Jean, *La Culture du XVII^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992.
- MOLINO, Jean, « La raison des effets » dans *Méthodes chez Pascal, Actes du colloque tenu à Clermont-Ferrand*, 10-13 juin 1976, éd. par Jean Mesnard, Paris, Presses Universitaires de France, 1976.
- NØJGAARD, Morten, « La poésie métaphysique de Jean de Sponde », dans *Représentations et figurations baroques*, Actes du colloque international d'Oslo, 13-17 septembre, 1995, Oslo, Conseil norvégien de la recherche scientifique, 1997, p. 25-46.
- O'CONNOR, David, E. et FAILLE, Christopher C., *Basis Economic Principles : A Guide for Students*, Westport, Connecticut, Greenwood Press, 2000.
- PARAF, Pierre, « Dorine et Sganarelle », *Europe*, Paris, n° 441-442, janv.-févr. 1966, p. 21-29.
- PAVEL, Thomas, *L'Art de l'éloignement, Essai sur l'imagination classique*, Paris, Gallimard, 1966.
- PERENS, F. T., *Les Libertins en France au XVII^e siècle*, Paris, Léon Chailly, 1899.
- PICARD, Raymond, « Molière tragique ou comique ? Le cas d'Arnolphe », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, Paris, Presses Universitaires de France, 5-6-1972, p. 769-785.
- PIGOU, A. C., *The Veil of Money*, Londres, Macmillan & Co, 1949.
- PINEAU, Joseph, « Harpagon ou la terre aride », *Revue d'Histoire du Théâtre*, Société d'Histoire du Théâtre, 4-1996.
- *Le Théâtre de Molière, une dynamique de la liberté*, Paris-Caen, Lettres modernes – Minard, 2000.
- PITTE, Jean-Robert, « Alimentation » dans *Dictionnaire du Grand Siècle*, sous la dir. de François Bluche, Paris, Fayard, [1990] 2005.
- POWELL, John S., *Music and Theatre in France 1600-1680*, Oxford, Oxford University Press, 2000.
- PRUNIER, Michel, « La notion de dette dans le *Dom Juan* de Molière », *Revue d'Histoire du Théâtre*, Société d'Histoire du Théâtre, 3-1974, p. 254-271.
- RABOUIN, David, « Les Frontières d'une folie », *Magazine littéraire* (dossier « La Paranoïa »), n° 444, juillet-août 2005.
- RACEVSKIS, Roland, *Time and Ways of Knowing under Louis XIV*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2003.
- REY-FLAUD, Bernadette, *Molière et la farce*, Genève, Droz, 1996.
- REY-FLAUD, Henri, *Le Charivari, les rituels fondamentaux de la sexualité*, Paris, Payot, 1985.
- *L'Éloge du rien*, Paris, Le Seuil, 1996.

LE TEMPS FAIT TOUT A L'AFFAIRE

- RICŒUR, Paul, « Culpabilité tragique et culpabilité biblique », *Revue d'Histoire et de Philosophie religieuses*, Faculté de théologie protestante de Strasbourg, 4-1953, p. 285-307.
- *Philosophie de la volonté*, Paris, Le Seuil, 1963, 2 vol.
 - *Temps et récit*, Paris, Le Seuil, 3 vol., 1983-1985.
- RIGGS, Larry, *Molière and Plurality. Decomposition of the Classicist Self*, New York, Peter Lang, 1989.
- « The Régime of Substitutions : Panoptical Gluttony in the Modern, "Manageable" World of *L'Avare* », *The Romanic Review*, Columbia University, vol. 88, 4- 1997, p. 557-569.
 - *Molière and Modernity. Absent mothers and Masculine Births*, Charlottesville, Rockwood Press, 2005.
- ROBBINS, Lionel, *Essay on the Nature and Significance of Economic Science*, Londres, McMillan & Co., 1945.
- ROBERTSON, D. H., *Money*, New York, Hartcourt Brace & Co., 1922.
- ROBIN, Jean Luc, « Innocence et dissidence des *Amants magnifiques* de Molière ? », *Seventeenth-Century French studies*, Society for Seventeenth-Century French Studies, vol. 31, 2-2009, p. 151-161.
- ROHOU, Jean, *Avez-vous lu Racine ? Mise au point polémique*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- « L'Anthropologie pessimiste des classiques : tentative de distinction et d'explication », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, Paris, Presses Universitaires de France, 6-2001, p. 1523-1550.
 - *Le XVII^e siècle, une révolution de la condition humaine*, Paris, Le Seuil, 2002.
- ROUSTANG, François, « Le signe d'une société qui se referme » propos recueillis par Alette Armel, *Magazine littéraire*, (dossier: « La Paranoïa »), Paris, n° 444, juillet-août 2005.
- RUDMAN, Dominic, *Determinism in the Book of Ecclesiastes*, Sheffield, Sheffield Academic Press, 2001,
- SAEGELKEN, Engelbertus, *De Mollierii Fabula Avari nomine inscripta*, Brême, F. C. Dubbersianis, 1856
- SELLIER, Philippe, « La Rochefoucauld, Pascal, Saint Augustin », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, mai-août 3-4-1969, p. 551-575.
- SERRES, Michel, « Le don de Dom Juan et la naissance de la comédie », *Critique*, Paris, Minuit, n° 250, mars 1968, p. 251-263.
- SCHERER, Jacques, *La Dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 1950.
- SÖRMAN, Richard, *Savoir et économie dans l'œuvre de Molière*, Uppsala, Acta Universitatis Upsaliensis, 2001.
- « L'Économie de l'incertitude chez Molière », *Seventeenth-Century French Studies*, vol. 27, 2005, p. 91-102.
 - « Traditionalisme et modernisme dans les *Pensées* », *Religion, Ethics, and History in the French Long Seventeenth Century / La Religion, la morale, et l'histoire à l'âge classique*, Bern, Peter Lang, 2007, p. 329-339.

BIBLIOGRAPHIE

- « Quand la vie met au hasard ce que la mort assure : un paradoxe du christianisme dans *Polyeucte* de Corneille », dans *Actes du XVII^e Congrès des Romanistes Scandinaves*, 12-15 août 2008, Tampère (<http://tampub.uta.fi/handle/10024/65374>), p. 1222-1238.
- TENENTI, Alberto, *Il Senso della morte e l'amore della vita nel Rinascimento (Francia e Italia)*, Giulio Einaudi editore, 1957.
- TOBIN, Ronald, W., « *Tarte à la crème* » : *Comedy and Gastronomy in Molière's Theater*, Columbus, Ohio State University Press, 1990.
- TRUCHET, Jacques, *La Tragédie classique en France*, Paris, Presses Universitaires de France, 1975.
- UBERSFELD, Anne, *Les Termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Le Seuil, 1996.
- VENESSEN, Constant, *La Relation matrimoniale dans l'œuvre de Molière*, Paris, Lettres modernes, 1989.
- VERNET, Max, *Molière, côté jardin, côté cœur*, Paris, Nizet, 1991.
- VILLIERS, André, « Le Comédien Molière et l'expression du tragique », *Revue d'Histoire du Théâtre*, Société d'Histoire du Théâtre, 1-1974, p. 27-48.
- VOVELLE, Michel, *Mourir autrefois. Attitudes collectives devant la mort aux XVII^e et XVIII^e siècles présentées par Michel Vovelle*, Paris, Gallimard/Julliard, 1974.
 - *La Mort et l'Occident de 1300 à nos jours*, Paris, Gallimard, 1983.
- Walker, Hallam, « Action and Ending of *L'Avare*, *The French Review*, American Association of Teachers of French, vol. 34, 6-1961, p. 531-536.
- ZAISER, Rainer, « La diététique comme art de vivre : Le régime comme métaphore morale dans les comédies de Molière », *Nourritures : Actes du 40^e congrès annuel de la North American Society for Seventeenth-Century French Literature* (Biblio 17, vol. 186), Tübingen, Narr Francke attempto Verlag, 2010, p. 131-140.

Textes anciens et sources littéraires

- ARISTOTE, *La Poétique*, Paris, Les Belles Lettres, 1990.
 - *Éthique à Nicomaque*, Paris, Vrin, 1959.
- AUGUSTIN (saint), *Du Bonheur*, dans *Œuvres de Saint Augustin*, 1^{re} série : *Opuscules*, IV : *Dialogues philosophiques*, 1 : Problèmes fondamentaux, Paris, Desclée, de Brouwer et Cie, 1948.
 - *Les Confessions*, Paris, Garnier, 1960.
 - *La Cité de Dieu*, Paris, Desclée de Brouwer, 1959.
- BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du mal*, Paris, Gallimard, 1972.
- BELLEAU, Remy, *Œuvres poétiques*, Genève, Slatkine Reprints, [1881-1890] 1966, 2 vol.
- BERNIER, François, *Abrégé de la philosophie de Gassendi*, Lyon, Anisson Possuel et Rigaud, 1684.
- BOILEAU, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (La Pléiade), 1966.
- BOSSUET, *Œuvres oratoires*, Paris, Desclée de Brouwer et Cie, 1926-1927, 7 vol.

LE TEMPS FAIT TOUT A L'AFFAIRE

- CICERON (autrefois attribué à), *Rhétorique à Hérennius/ouvrage longtemps attribué à Cicéron*, éd. Henri Bornecque, Paris, Garnier, 1955.
- *Rhétorique à Hérennius*, éd. Guy Achard, Paris, Les Belles Lettres, 1989.
 - *Les Paradoxes des stoïciens*, éd. Jean Molager, Paris, Les Belles Lettres, 1971.
- COLLETET, Guillaume, *Le Trébuchement de l'Ivrogne*, dans *Variétés historiques et littéraires* (Recueil de poésies volantes rares et curieuses revues et annotées par M. Édouard Fournier), t. III, Paris, Jannet, 1855.
- CORNEILLE, Pierre, *Théâtre complet*, Paris, Gallimard (La Pléiade), 1950, 2 vol.
- DUMAS, Alexandre, *Le Comte de Monte-Cristo*, Paris, Le livre de poche, 1995.
- ÉPICURE, *Lettres et Maximes*, tr. Marcel Conche, Paris, Presses Universitaires de France, 1987.
- ESTIENNE, Henri, *Anacreontis Teij odae. Ab Henrico Stepjano luce & Latinitate nunc primum donatae*, Lutetiae, Apud Henricum Stephanum, 1554.
- FENELON, *Œuvres I*, Paris, Gallimard (La Pléiade), 1983.
- FOURNEL, Victor, *Les Contemporains de Molière, Recueil de comédies, rares ou peu connues jouées de 1650 à 1680*, Paris, Firmin Didot, 3 vol. : 1863, 1866 et 1875.
- Pièces contenues dans les trois volumes : 1^{er} volume. Pièces jouées au théâtre de l'Hôtel de Bourgogne : Philippe Quinault : *L'Amant indiscret ou le Maistre estourdy*, F. Le Metel de Boisrobert : *La Belle invisible ou la Constance éprouvée*, Edme Boursault : *Le Médecin volant*, Le Portrait du peintre, Lambert : *La Magie sans magie*, Antoine Jacob Montfleury : *Les Bestes raisonnables*, L'Impromptu de l'Hôtel de Condé, L'École des jaloux ou le Cocu volontaire, De Villiers : *Réponse à l'Impromptu de Versailles ou la Vengeance des marquis*, Les Costeaux ou les Marquis friands, Samuel Chappuzeau : *La Dame d'intrigue ou le Riche vilain*, Raymond Poisson : *Le Baron de la Crasse*, Le Poète basque, Les Faux Moscovites, Guillaume Marcoreau de Brécourt : *Le Jaloux invisible*, L'Ombre de Molière.
- 2nd volume. Pièces jouées au théâtre de l'Hôtel de Bourgogne (suite) : Gabriel Gilbert : *Les Intrigues amoureuses*, Ch. Chevillet de Champmeslé : *Les Grisettes ou Crispin chevalier*, Noël Le Breton de Hauteroche : *Crispin médecin*, *Crispin musicien*. Théâtre de la Cour (Ballets et mascarades) : *La Fontaine de Jouvence*, *Le Libraire du Pont-Neuf ou les Romains*, *L'Oracle de la Sybille de Pansoust*, *Ballets des Rues de Paris*, *Ballet du Roy des festes de Bacchus*, *Ballets divers relatifs au Carnaval* (extraits), *Les vrais moyens de parvenir*, *Ballet royal de la nuit*, *Ballet royal de Psyché ou de la puissance de l'amour*, *La Galanterie du temps*, *La Plaisirs troublés*, *Ballet de la Loterie*, *Chacun fait le métier d'autrui*, *La Déroute des prétieuses*, *Ballets royal de l'impatience*, *Ballet royal des arts*, *La Réception faite par un gentilhomme de campagne à une compagnie choisie à sa mode qui le vient visiter*, *Ballet royal des Muses*, *Ballet du Triomphe de l'amour*.
- 3^e volume. Pièces jouées au théâtre du Marais. Tristan l'Hermite : *Le Parasite*, Philippe Quinault : *La Comédie sans comédie*, *Le Docteur de verre*, Gillet de la Tessonnerie : *Le Campagnard*, Chevalier : *Les Désolation des filoux*, *Les Amours de Calotin*, Samuel Chappuzeau : *L'Académie des femmes*, Boucher : *Champagne le coiffeur*, J. de la Forge : *La Joueuse dupée ou l'Intrigue des Académies*, Rosimond : *Le Nouveau Festin de Pierre ou l'Athée foudroyé*, Cyrano de Bergerac : *Le Pédant joué*, Scarron,

BIBLIOGRAPHIE

L'Écolier de Salamanque ou les Généraux ennemis, Le Marquis ridicule. Pièces jouées au théâtre du Palais-Royal : Jean Donneau de Visé : *L'Embaras de Godard ou l'Accouché*, Adrien Perdou de Subligny : *La Folle Querelle ou la Critique d'Andromaque*, Thomas Corneille et Jean Donneau de Visé : *La Devineresse ou les Faux enchantemens*.

- FRANÇOIS DE SALES, *Introduction à la vie dévote*, Paris, Gabalda, 1923.
- GRIMAREST, *La Vie de M. de Molière*, Paris, Jacques le Febvre, 1705.
- HORACE, *Odes et Épodes*, éd. F. Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 1976.
- LA BRUYERE, *Les Caractères*, Paris, Garnier-Flammarion, 1965.
- LA FONTAINE, *Fables*, Paris, Garnier, 1962.
- LA ROCHEFOUCAULD, *Maximes*, Paris Garnier-Flammarion, 1977.
- LUCRECE, *De la nature*, éd. Alfred Ernout, Paris, Les Belles Lettres, 1978.
- MOLIERE, *Œuvres*, éd. Eugène Despois et Paul Mesnard (« Les Grands Écrivains de la France »), Paris, Hachette, 1873-1900, 13 vol.
- *Œuvres complètes*, éd. George Couton, Paris, Gallimard (La Pléiade), 1971, 2 vol.
 - *Œuvres complètes*, éd. Georges Forestier avec Claude Bourqui, Paris, Gallimard (La Pléiade), 2010, 2 vol.
 - *Théâtre complet*, CD-rom, Bibliopolis, 1999.
 - *L'Avare*, éd. Hélène Lassalle et Annie Van Praët, Paris, Pockets Classiques, 1998.
- MONTAIGNE, *Essais*, Paris, Nelson, pas d'indication de l'année d'impression.
- PASCAL, Blaise, *Pensées*, Paris, Flammarion, 1976.
- PLAUTE, *Comédies de Plaute*, éd. Michel de Marolles, Paris, Pierre l'Amy, 1658, 4 vol.
- *Comédies*, éd. Alfred Ernout, Paris, Les Belles Lettres, 1932-1940, 7 vol.
- RABELAIS, *Le Tiers livre*, Paris, Flammarion, 1993.
- RACINE, Jean, *Œuvres complètes*, Paris, Le Seuil, 1962.
- RONSARD, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (La Pléiade), 1993-1994, 2 vol.
- SAINT-ÉVREMOND, *Œuvres en prose*, Paris, Marcel Didier, 1962-69, 4 vol.
- SARTRE, Jean-Paul, *Les Mots*, Paris, Gallimard, 1964.
- SENEQUE, *Du Bonheur*, dans *Traité philosophiques*, tr. par François et Pierre Richard, Paris, Garnier, 1947.
- *Lettres à Lucilius*, éd. François Préchac, tr. Henri Noblot, Paris, Les Belles Lettres, 1959.
- THOMAS (saint) d'Acquin, *Somme Théologique* en ligne, <http://docteurangelique.free.fr/>.

Lexiques et études de vocabulaire

DESFEUILLES, ARTHUR ; DESFEUILLES, PAUL, « Lexique de la langue de Molière » (2 volumes), t. XII et XIII (1900) de Molière, *Œuvres*, éd. Eugène Despois et Paul Mesnard (« Les Grands Écrivains de la France »), Paris, Hachette, 1873-1900, 13 vol.

LE TEMPS FAIT TOUT A L'AFFAIRE

- Le Dictionnaire de l'Académie française*, dédié au Roy, Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1694.
- Des Mots à la pensée. Essai de grammaire de la langue française*, Paris, Collection des linguistes contemporains, 1911-1930.
- Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1994.
- DUBOIS, Jean ; LAGANE, René ; LEROND, Alain, *Dictionnaire du français classique, le XVII^e siècle*, Paris, Larousse, 1992.
- ERNOUT, A., et MEILLET, A., *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, 3^e éd., Paris, Klincksieck, 1951.
- FURETIERE, Antoine, *Dictionnaire universel*, Paris, Dictionnaires Le Robert, [1690] 1978.
- GENIN, François, *Lexique comparé de la langue de Molière*, Paris, Didot Frères, 1846.
- Grand Larousse universel*, Paris, Librairie Larousse, 1989.
- KYLANDER, Britt-Marie, *Le Vocabulaire de Molière dans les comédies en alexandrins*, Göteborg, Acta Universitatis Gothoburgensis, 1995.
- LIVET, Ch.-L., *Lexique de la langue de Molière, comparée à celle des écrivains de son temps*, Paris, Imprimerie nationale, 1895.
- MULLER, Charles, *Le Vocabulaire du théâtre de Pierre Corneille*, (Paris, 1967), Genève, Slatkine reprints, 1979.
- RICHELET, Pierre, *Dictionnaire français* Slatkine Reprints, Genève, [1680] 1970.
- Le Robert*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1986.
- TYLER, J. Allen, *A Concordance to the Fables and Tales of Jean de la Fontaine*, Ithaca et Londres, Cornell University Press, 1974.

Nous nous sommes aussi servi d'un corpus informatisé des œuvres dramatiques de Pierre Corneille, de Molière et de Racine élaboré par Cyril et Dominique Labbé à l'Université de Grenoble.

Index

A

- accumulation, 51-52, 104, 160
- action, 28-30, 34, 38, 49, 53, 77-78, 117, 129-130, 145-148, 218, 286-287, 225-236, 241-243, 243-245, 263-264, 278, 293
- affaires, 15, 20-28, 33, 39-40, 40n, 42, 57, 57n, 59, 60, 63, 83, 89, 93, 94, 150, 181, 190, 191, 195, 196, 200-203, 215, 217, 229, 231, 234, 237, 240, 247, 248, 255, 255n, 256, 258, 293, 297, 316, 317, 320
- Albanese, R., 76n, 92n, 93n, 96, 110, 113n, 131n, 267n, 317
- altruisme, 237-240, 250
- Amants magnifiques (Les)*, 21n, 42n, 177, 178, 179, 193, 195, 202-203n, 268-272, 275n, 276, 312
- Amour médecin (L')*, 21, 21n, 70n, 131, 151n, 178, 231n, 274n, 288
- amour-propre, 80n, 217, 285-286
- Amphitryon*, 21n, 151n, 153, 155n, 249, 289n
- Anacréon, anacréontisme, 183-186, 188
- anagrammes, 70, 113
- Anselme (*L'Avare*), 40, 70, 89, 273-274
- antihumanisme, 279-280, 312-313
- Apostolidès, J.-M., 30n
- argent
- dans la comédie, 19, 40-41, 319
 - dépense, 44-45
 - métal, 113-114
 - moyen d'échange, 42-43
 - moyen de mesure, 42
 - moyen de mise en réserve, 42
 - moyen de suspension, 53
 - moyen de volonté et d'action, 19, 38-42, 116-117, 241, 319-320
 - moyen mais pas fin, 41-42
 - rapport à la mort, 57-59
 - rapport au temps, 51-61
 - utilité directe/indirecte, 43-44
 - valeur virtuelle, 43, 116-117
- Argyle, M., 52n
- Ariès, Ph., 132n, 141n, 155-156, 210-211n, 302n
- Aristote, aristotélisme, 19, 28, 28n, 29, 34, 41, 45, 47n, 103, 117, 225, 233, 235
- artes moriendi*, 132, 138, 139, 144
- astrologie, 269-272
- Aubigné, A., 187
- Augustin, augustinisme, 13, 47n, 133, 140, 164, 277-288, 292, 313, 315-316

LE TEMPS FAIT TOUT A L'AFFAIRE

Anululaire (L'), 14, 23, 36, 40-41, 63,
70n, 98-100, 106n, 319
avarice, 14, 35-36, 44, 54-55, 56-58,
60-61, 79, 103-104, 106, 113, 120

B

Bakhtine, M., 104
Balzac (Honoré de), 58, 162
baroque (poésie), 125, 187-188
Baudelaire, Ch., 151n
Beaumarchais, 227
Béjart, J., 103
Béjart, M., 210
Belleau, R., 184-185n, 187
Bénichou, P., 126-127, 177-178, 202
Benserade, I. de, 183n, 261n, 312
Béreau, J., 185n
Bergerac, Cyrano de, 170
Bergson, H., 86, 90
Bernier, Fr., 170, 173-174n,
Bérulle, 277n
Biet, Ch., 274n, 295n
Biraben, J.-N., 133n
Blanchot, M., 134
Bloch, O., 126n, 170n
Boileau, N., 44
Bolduc, B., 193n
bonheur, 47, 47n, 130, 216, 233, 250,
276, 280
Bossuet, J.-B., 56-57, 140n, 143, 145,
161, 214-215, 277n, 280, 285, 314n
Boulding, K. E., 32n
Bourdieu, P., 125n, 242n, 266, 318

Bourgeois gentilhomme (Lé), 21, 42n, 178,
179, 180, 182-183, 183n, 193, 230-
231, 233-234, 246, 299
Bourqui, Cl., 11n, 63n, 67n, 103, 136n,
213-214, 255n, 287n

Bray, R., 193
Brécourt, 256n
Brody, J., 177
Brouillard, R., 57-58
Buffon, 147
Busson, H., 171n

C

Cairncross, J., 170n
Call, M., 212n, 319n
Calloway, C., 158n
castration, 103, 108, 111
Champmeslé (Monsieur de), 151n
chansons à boire, 182-183
Chapelle, 170
Chaplin, Ch., 250
Chappuzeau, S., 63n, 69n, 86n, 102n,
238n
charivari, 228, 244
Chassignet, J.-B., 187
Chaulieu, l'abbé de, 312
Chénier, M.-J., 251n
Chevalier (auteur et acteur au théâtre
du Marais), 248n
christianisme, 9, 56-58, 125-126, 129,
138-140, 144, 155-156, 174, 214-
223, 278-283, 295n, 314n
Christie, W., 274n
Cicéron, 11n, 129-130

INDEX

- Cléante (*L'Avare*), 20, 33, 39-40, 40n, 53-54, 66, 68-70, 72-73, 83, 84, 93, 94, 108, 110, 136n, 144, 162, 237-238, 307, 310
- Colletet, G., 187-188
- comédie-ballet, 177-180
- commissaire (le) (*L'Avare*), 40, 95-96, 160
- Comte de Monte-Cristo* (le), 241
- Comtesse d'Escarbagnas* (*La*), 21n, 193
- Conche, M., 175n
- consommation, 47-49, 108, 145, 146, 309-310
- contradiction (refus de la), 89-90
- Contre-Réforme (la), 125, 215
- Corneille, P., 20n, 22, 22n, 24, 46n, 67, 126, 138, 141n, 155, 156n, 178n, 232, 236-237, 251n, 256n, 260, 261n, 262n, 275, 312
- Corneille, Th., 22n, 316
- Couton, G., 161, 162, 180n, 198, 208
- Cressé, M., 210
- Critique de L'École des femmes* (*La*), 21n, 22n
- culpabilité, 251-252, 296-303
- D**
- Damourette, J., 247
- Dancourt, 317
- Dandrey, P., 85n, 92, 228n, 239n, 244n
- Darmon, J.-Ch., 172n, 185-186, 190, 191-192, 315-316
- d'Artagnan, 240
- de Guardia, J., 28n, 225-226, 232, 233-234, 253
- délire d'interprétation, 94
- délire de persécution, 93-94
- délire de revendication, 95-96
- Deman, Th., 189
- de Marolles, M. (abbé), 23, 70n
- Dépit amoureux* (*Le*), 21, 150, 150n, 153, 155n, 231n, 246, 274n, 287-288, 288n
- dépossession, 44, 71, 73, 76, 111, 166
- Derrida, J., 135n, 138n, 207n
- de Sales, Fr., 279
- Descartes, R., 258
- Deschamps, J., 274n
- Desfeuilles, A. et P., 23n
- désir, 49, 145-146, 242
- Despois, Eu., 23n
- destin, 259, 261-262, 265, 272, 275, 295-296
- destruction, 48-49, 108, 145-146
- dette, 65-66, 300-305, 309
- de Visé, D., 22n, 316
- divertissement, 120, 189-196
- Dom Garcie de Navarre*, 21n, 151n, 256n
- Dom Juan*, 21, 21n, 71, 137, 152, 155n, 164, 174, 202, 246, 250, 255-256, 273, 274, 295, 297, 298, 299
- Don Quichotte, 245
- Doublet, J., 185n
- Doubrovsky, S., 262
- Dubois, J., 23n, 255n
- Dumas, A., 241
- Durand, G., 185n

LE TEMPS FAIT TOUT A L'AFFAIRE

E

Ecclésiaste (l'), 132, 315-316
 échange, 15, 30-31, 32, 66-67, 300-303
École des femmes (L'), 21, 21n, 42n, 70n, 86n, 109, 151n, 161, 256-268, 273, 274, 298, 299
École des maris (L'), 21n, 42n, 70n, 71n, 136, 149, 207-208, 274n, 298
 économie de l'action individuelle, 15, 27, 31-32, 37, 46-47, 138, 149, 208-209, 218, 290
 économique (stratégie), 218-219, 309-311, 318
 économique (vocabulaire), 25-27, 46-47, 128-129, 208, 214-215, 245-246, 248, 255n, 316, 320
 Élise (*L'Avare*), 11, 39, 77, 77n, 82, 83, 94, 149, 290-292
 Emelina, J., 206-207, 226, 236-237, 311-314
 Énée, 240
 enfants, 60-61, 64-67, 74-77, 80-84, 300-301
 Épictète, 126
 Épicure, épicurisme, 13, 126n, 170-176, 181-183, 185-187, 189-191, 192, 203, 221-222, 310, 315-316
 équilibre, 53-54, 309-310
 Ernout, A., 23, 320n
 Estienne, H., 184
Étourdi (L'), 21, 21n, 42, 42n, 47n, 71n, 150n, 152, 153, 227, 239, 245, 256, 274, 274n, 289
 évaluation, 32-33, 34,

existentialisme moderne, 133-134, 141-145

F

Fâcheux (Les), 21n, 178, 193, 194
 Faille, Ch. C., 31n, 52n
 faim, 49, 115, 145-146, 210, 247, 247n
 famille, 68-71, 74-75
 farce, 289
 fatalité, 251-252
 faute, 300
Femmes savantes (Les), 21, 64, 135, 246, 275, 289n, 299
 Fénelon, 277n
 Fernandez, R., 79n
 fêtes royales, 192-193, 196, 312-313
 Fichet-Magnan, É., 58n, 76n, 131n, 303
 Figaro, 250
 finitude, 9, 12, 56-58, 115, 125, 143, 161, 205, 296
 fins et moyens, 31-32, 41-42, 49-50, 53, 66-67, 107-108, 115, 156, 188, 201, 225-226, 241-243, 257-258, 270
 fin - terme ou objectif ? 156-158, 217
 flatterie, 11-12, 59, 89-90, 112
 Fleck, St., 203n
 Fo, D., 274n
 Force, P., 26n, 28n, 30n, 67n, 128n
 Forestier, G., 11n, 63n, 67n, 98-99, 136n, 213-214, 227, 235n, 255n, 268n, 287n
 fortune, 261n
 Foucault, M., 104

INDEX

- Foucquet, 178, 193
Fourberies de Scapin (Les), 21, 82n, 209, 227, 231n, 238, 239, 246, 247, 249, 303-305
 Fournel, V., 22, 102n, 183n
 Freitag, M., 216
 fréquences de vocabulaire, 20-25, 46-47, 46n, 108, 136n, 194, 203, 230, 245, 254, 255n, 256n, 257, 257n, 259-260, 261n, 273, 274-275, 317, 320n
 Freud, S., 69, 80-83, 96-97, 105-107, 110, 112, 114-116, 243n
 Frosine (*L'Avare*), 40, 59-58, 63, 63n, 84-85, 85n, 87, 118-119, 160, 162, 237-238, 245, 248-249, 269
 Furetière, A., 25, 26, 223n, 254, 255, 269n
 Furnham, A., 52n
- G**
- Gaines, J. F., 131n, 163n, 170-171n, 176n, 214, 221-222n, 311n
 Gassendi, P., 170, 172, 173, 315
 Gayrard, P., 228n
 Gélis, J., 211n
 générations, 70-71, 73-74, 86, 176, 300-301, 319
 Génin, Fr., 23n
George Dandin, 21, 136, 151n, 164-165, 178, 179, 193, 196-199, 246, 291-292
 Gilbert, G., 42n, 239n
Gloire du Val-de-Grâce (La), 21n
 Godefroy-Genin, A.-S., 220
 Goldschmidt, G.-A., 114n
 Gouhier, H., 279n
 Goux, J.-J., 110-111
 Greenberg, M., 104-106, 110
 Grimarest, 209-210
 Grunberger, B., 111, 116-117
 Guilleragues, 277
 Guitton, H., 31, 35, 38-39, 43, 52-53, 55, 116,
 Gutwirth, 16n, 118n, 120-121, 162-163,
- H**
- hasard (le), 259, 261, 265-266
 Hazard, P., 128n
 Heidegger, M., 133-134, 142-143, 145, 147-148, 149
 Hegel, Fr., 49, 143-144
 Hemingway, E., 158n
 Hepp, N., 283
 Hercule, 240
 héritage, 72-73, 83
 héroïsme, 226, 240-245
 Hilaire, J., 65n
 Horace, 157n, 158, 169, 186
 Hubert, J. D., 37, 86n, 106-107n
hubris, 299
- I**
- impossible (l'), 282-283, 299
Impromptu de Versailles (L), 21, 21n, 288-289, 291
 impuissance, 43-44, 103-104, 117, 263, 267

LE TEMPS FAIT TOUT A L'AFFAIRE

incertain (l'), 219, 266, 271
inceste, 68-71
individualisme, 127-128, 215-216, 278,
283, 318
intérêt, 37-38, 216-217, 285-286
intrigues, 227-236
ironie, 11-12, 91, 271

J

Jacques-Vajeman, Br., 274n
Jalousie du Barbouillé (La), 21n, 150n,
209
Jansen, C., 277n
jansénisme, 279, 286
Jasinski, R., 109
jeu, 129, 259, 265-266
jouissance, 47-49, 104, 107, 110-111,
145, 157, 165, 186, 199, 242, 294,
319
jour (don du), 135-137, 141, 159, 197

K

Keynes, J. M., 51, 53, 83
Knutson, H. C., 203n
Koffman, S., 30n
Kojève, A., 48-49, 75n, 134, 143-144,
145, 145-146, 149
Koppisch, M. S., 16n, 37, 63, 113n,
120
Kylander, B.-M., 20n

L

Labbé, C. et D., 20n, 21n, 22n
La Bruyère, 36n, 44, 58, 104n
Lacan, J., 110, 134

La Ceppède, 277n
Lafayette, Mme de, 277
La Flèche (*L'Avare*), 20, 59, 85n, 93,
94n, 101-103, 109, 110, 112, 238,
245, 248-249, 308-309, 310
La Fontaine, 24n, 44-45, 49, 110, 111,
185-186, 186n, 277
Lagane, R., 23n, 255n
La Mothe Le Vayer, 11n, 270
Landry, J.-P., 177n
Lanson, G., 66, 67, 71, 223
Laplanche, J., 106n
La Rochefoucauld, 26n, 33, 127, 128,
277, 284, 313
Lasalle, H., 121n
Lassalle, J., 274n
Lavelle, J., 32-33, 35, 46n
Lebrun, Fr., 215
Lerond, A., 23n, 255n
Lesage, A.-R., 227, 317
Lévi-Strauss, Cl., 30n, 70
liberté, 42-43, 226, 235-236, 252, 297,
260-261
Lièvre, P., 156n
Livet, Ch.-L., 23
Louard, H., 222n
Louis XIV, 147, 193-194, 312-313
Lucrèce, 170, 175-176, 183, 221-222
Lyons, J. D., 284n

M

Magny, O. de, 185n
maître Jacques (*L'Avare*), 10, 88-89,
108, 112, 241, 249
maître Simon (*L'Avare*), 40n, 162

INDEX

- Malachy, Th., 131n
- Malade imaginaire* (*Lé*), 21, 21n, 58n, 67n, 76n, 82n, 105-106, 131-132, 176n, 178, 180, 182, 193, 194, 195, 206, 210-212, 235, 246, 256, 267n, 298, 299, 303, 320n
- Malinowski, B., 69-70
- Malinson, G. J., 82n, 96n
- manger pour vivre ou vivre pour manger ?, 10-13, 29, 50, 61, 78, 114, 115, 148, 156, 167, 187, 203, 248, 250, 307, 308-310
- mariage, 64-65, 68-71, 99, 197, 257, 260, 283-284, 287-291
- Mariage forcé* (*Lé*), 21, 21n, 75-76, 77, 161, 178, 193, 274n
- Mariane (*L'Avare*), 10, 33, 40, 63, 69, 72, 79, 84, 85, 85n, 87, 112, 118, 121, 160, 162, 166, 237, 269
- Marin, L., 193n
- Marivaux, 237
- Marshall, A., 31n
- Marx (les frères), 250
- Marx, K., 110-111
- Masson, J.-Y., 30n
- Mauron, Ch., 68-70
- Mauss, M., 30n
- Mazouer, Ch., 179-180, 182, 202
- McCarthy, M. J., 16n, 37, 40, 70n, 119-120
- McKenna, 126n, 170n, 175n, 223n
- Médecin malgré lui* (*Lé*), 21n, 42n, 48-49, 231n, 246, 254-255, 289, 320n
- Médecin volant* (*Lé*), 21, 21n, 231n, 245, 247, 249
- Meillet, A., 320n
- Mélicerte*, 21n, 64-67, 135, 151n, 193, 274n
- Menger, C., 34-35
- Mesnard, P., 23n
- Mesnard, J., 286, 315
- Mill, J. S., 34
- Misanthrope* (*Lé*), 21, 66n, 151n, 164, 256n, 260n, 298, 299
- Mnouchkine, A., 274n
- Molière lui-même, 209-214, 310-311
- Molina, L., 278-279
- Memento mori*, 169
- Monsieur de Pourceaugnac*, 21, 21n, 42n, 109n, 135, 178, 179, 193, 195, 196, 199-203, 207, 227-229, 231n, 233, 236, 240, 243-244
- Montaigne, 186n, 192, 242, 277n
- Morin, J.-B., 275n
- mort (la),
- au XVII^e siècle, 57, 132-133, 152-153
 - certitude de la mort, 13, 141-145, 220
 - comme injonction à la jouissance de la vie, 13, 77, 127, 157, 181-182, 184-185, 313
 - comme limite à toute forme de jouissance, 77, 127, 171-172, 222
 - comme paiement d'une dette, 303-305
 - des parents, 74
 - être marqué par la mort, 161-163
 - focaliser sur la mort, 167, 190-192, 213-214

LE TEMPS FAIT TOUT A L'AFFAIRE

- honneurs funèbres, 152-153
 - les enfants comme incarnation de la mort qui attend, 74-76
 - mort métaphorique et métonymique, 163-164
 - mourir tous les jours, 133, 137-138
 - paradoxe de la mort, 151-155
 - peur de la mort, 103-104, 131-132, 171, 221-222
 - reconnaissance de la mort, 74-76, 78, 115, 134, 167, 214
 - refus de la mort, 14, 56-61, 73-78, 115-116, 117-122, 214, 222
 - renoncement aux plaisirs comme mort dans la vie, 164-165, 166-167, 199, 203
 - victoire sur la mort à travers les enfants, 75-76
- mortalité, 57, 143, 238
- motifs, motivation, 14, 29-30, 34, 61, 77, 127, 156-157, 225-226, 232, 238, 253, 286
- Muller, Ch., 24

N

- Narcisse, 80, 86
- Nicole, P., 277n
- noblesse (qualité morale), 239-240, 244-245, 250
- Nøjgaard, M., 187

O

- O'Connor, D. E., 31n, 52n
- Edipe, 68-71, 103, 295n, 296

P

- Paraf, P., 250
- paradoxe de la jouissance, 48-49, 111, 145
- paranoïa, 91-97, 112
- Pascal, B., 12-13, 120, 125n, 127, 129, 144, 189-192, 195, 205, 214-222, 266, 277, 277n, 280, 285, 286-287, 313
- Passerat, J., 185n
- Pastorale comique*, 21, 21n, 136, 178, 181-182, 193, 201n
- Paul (saint), 56, 138, 140
- pauvreté, 44, 245-246, 255-256
- Pavel, Th., 314n
- péché originel, 281-282
- Perceval, 240
- Perens, F. T., 171n
- pessimisme des auteurs classiques, 277, 311-316
- phallus, phallicité, 103, 108-112
- Picard, R., 251n
- Pichon, É., 247
- Piéjus, A., 213-214
- Pineau, J., 83n, 109, 202, 235-236, 251, 252n
- Pitte, J.-R., 247n
- plaisir, 165, 172-173, 174-175, 189-191, 193, 196-203, 219, 245, 294
- Planchon, R., 274n
- Plaute, 14, 23, 40, 63, 98-100, 113, 318-320
- poltronnerie, 152-154
- Pontalis, J.-B., 106n
- potence, 93, 95, 108-109

INDEX

- potentialité, 117,
 Powell, J. S., 178n
Précieuses ridicules (Les), 21n, 47n, 64n,
 246-247, 249-250
 préférence, 31, 33,
Princesse d'Élide (La), 21n, 135, 151n,
 154-155, 165, 178, 183n, 193, 246,
 274n
 principes de lecture, 10, 14, 15-16, 24,
 29, 30, 63n, 79, 102, 112, 129-130,
 156, 172n, 231, 255n, 320
 Prunier, M., 30n
 psychanalyse, 68-71, 80-83, 96-97,
 103-107, 114-116
Psyché, 21n, 151n, 178, 180, 183n, 301-
 302
- Q**
- questions d'amour, 284-285
 Quinault, Ph., 34n, 76n, 86n, 178n,
 312
- R**
- Rabelais, Fr., 11n, 308-310
 Rabouin, D., 94n, 97n
 Racevskis, R., 136-137n
 Racine, J., 20n, 22, 24, 102n, 251n,
 256n, 260, 261n, 274-275, 277,
 277n, 284, 295n, 297
 Rapin, N., 185n
 rareté, 55, 181-182, 197, 296
 Regnard, J.-Fr., 317
Remerciement au Roi (Le), 21n
 Rey-Flaud, B., 198n, 228n, 288n
 Rey-Flaud, H., 30n, 273n, 295n, 302
- Richelet, P., 25
 Ricœur, P., 28-31, 74n, 243-245, 267,
 302
 Riggs, L., 69n, 93n, 317-318
 Robertson, D. H., 43n
 Robbins, L., 32n
 Robin, J.-L., 273n
 Robinet, Ch., 213
 Rohou, J., 127n, 128n, 235n, 280n,
 284n, 285-286, 298, 312-315, 317n
 Roland, 240
 Ronsard, P. de, 85n, 187
 Roustang, Fr., 92n
 Rudman, D., 316n
- S**
- Saegelken, E., 60n
 Saint-Évremond, 172-173, 189-192,
 194, 195, 222n, 310
 Saint-Maurice, 180n
 Sancho Pança, 245
 Sarasin, J.-Fr., 312
 Sartre, J. P., 103-104, 117
 Savary, J., 274n
 Scarron, P., 258
 Schérer, J., 232
 sciences curieuses, 269-272, 276
 Sellier, Ph., 277-278n, 286
 Sénèque, 47n, 126, 133, 137-138, 164,
 263-264
 Serres, M., 30n, 67n
 sexualité, 107-108, 109-113, 115
Sganarelle ou Le Cocu imaginaire, 21n,
 64n, 71n, 153, 208, 289n
 Shakespeare, 301

LE TEMPS FAIT TOUT A L'AFFAIRE

Sicilien ou L'Amour peintre (Lé), 21, 21n,
178, 193, 231n, 274n, 288
Smith, A., 26n, 34, 128n
soin, 254-258, 264, 269, 317
Sophocle, 295n
Sorel, Ch., 11n
Sörman, R., 11n, 30n, 68n, 141n,
180n, 273n, 291n
sort (le), 259-262, 264-265
souci, 9, 194, 201, 215, 254-258, 269,
281-283, 284-286
Sponde, J. de, 187, 187n
stérilité, 109-110, 146, 167, 199
stoïcisme, 126-127, 141, 164, 316
Subligny, A. P. de, 22n
succès, 291
suicide, 149-151, 198, 237
suspension infinie, 58-61, 166

T

Tartuffe (Lé), 21, 64n, 82n, 136, 136n,
150, 151n, 193, 195, 212, 246, 273,
273, 274, 275-276, 298, 299
Tenenti, A., 139
Térence, 100, 319n
Ternois, R., 189n
Tessonière, G. de la, 275n
théâtre dans le théâtre, 234-235
Thomas (saint), 103-104
Tobin, R. W., 12n, 177n
Truchet, J., 251n
Tyler, J. A., 24n

U

Übersfeld, A., 232, 235n

Ulysse, 240, 241

V

Valère (*L'Avare*), 10-12, 36-37, 59, 82,
88, 89-90, 96, 108, 136n, 290-293
valets et servantes, 237-240, 245-250
valeur, 15, 32-35, 43, 46-47, 206-207,
242
Van Praët, A., 121
Venesoën, C., 288
Vernet, M., 30n, 261
Viau, Th. de, 187
vie (la)
- bien temporaire, 74-75, 176, 302
- condition de toute jouissance, 206-
207, 209
- don de la vie, 9, 66-67, 300-303
- focaliser sur la vie, 206-209, 214,
222
- rien ou tout ? 205, 220-223, 315
- sens de la vie, 78
- valeur de la vie, 206-214, 218
- vivre dans et pour la mort, 133,
134, 146, 148, 157-158
- vivre dans l'histoire, 154-155
- vivre pour ne pas mourir de faim,
249
Vilar, J., 274n
Villégier, J.-M., 274n
Villier, A., 251n
Villeneuve, F., 158
Vitez, A., 274n
Voiture, V., 312
volonté, 28, 281-289, 291-292, 293

INDEX

Vovelle, M., 132n, 138, 147n, 152n,
153

W

Walker, H., 235-236, 252n

Weber, M., 215n

Y

Yves de Paris, 279

Z

Zaiser, R., 12n, 177n

ED. KARL MICHAËLSSON

- I. BRATTÖ, O., *Nuovi studi di antroponimia fiorentina. I nomi meno frequenti del Libro di Montaperti* (An. MCCLX). 1955.
II. *Liber Exstimationum (Il Libro degli Estimi)* (An. MCCLXIX), pubblicato per cura di OLOF BRATTÖ. 1956.
III. BRATTÖ, O., *L'antroponymie et la diplomatique*. 1956.
IV. BRATTÖ, O., *Notes d'antroponymie messine*. 1956.
V. PROSCHWITZ, G. VON, *Introduction à l'étude du vocabulaire de Beaumarchais*. 1956. Épuisé.
Réimpression : Slatkine Reprints. Genève, 1981.
VI. BJERROME, G., *Le patois de Bagnes (Valais)*. 1957.

ED. KARL MICHAËLSSON – HANS NILSSON-EHLE

- VII. *Le livre de la taille de Paris l'an 1296*, publié par KARL MICHAËLSSON. 1958.
VIII. SVENSON, L.-O., *Les parlers du Marais Vendéen*. Vol. I-II. 1959.

ED. HANS NILSSON-EHLE

- IX. *Le livre de la taille de Paris l'an 1297*, publié par KARL MICHAËLSSON. 1962.
X. ALBANO LEONI, F., *Concordanze Belliane, con lista alfabetica, lista di frequenza, lista inversa e rimario*. Vol. I-III. 1970-1972.
XI. *Les péages des foires de Chalon-sur-Saône*, publiés par SVEN ANDOLF. 1971.
XII. HJORTH, A., *La partie cambrésienne du polyptyque dit « Terrier l'Évêque » de Cambrai*. Tome I : Le manuscrit et la langue. 1971.
XIII. LINDVALL, L., *Sempres, lues, tost, viste et leurs synonymes*. 1971.
XIV. ROSENGREN, P., *Presencia y ausencia de los pronombres personales sujetos en español moderno*. 1974. Épuisé.
XV. PETROSELLI, F., *La vite. Il lessico del vignaiolo nelle parlate della Toscana viterbese*. Vol. I. 1974.

ED. HANS NILSSON-EHLE – GUNNAR VON PROSCHWITZ

- XVI. *La partie cambrésienne du polyptyque dit « Terrier l'Évêque » de Cambrai*. Tome II : Le texte. Édition publiée avec introduction, principes d'édition, commentaires, planches et index complet des mots par ARNE HJORTH. 1978.

ED. GUNNAR VON PROSCHWITZ

- XVII. *Relation du Royaume de Suède par Monsieur de Sainte-Catherine (1606)*, publiée pour la première fois par SVEN ANDOLF. 1980.
XVIII. ERIKSSON, O., *L'attribut de localisation et les nexuss locatifs en français moderne*. 1980.
XIX. HANSEN, I., *Les adverbies prédicatifs français en -ment. Usage et emploi au XX^e siècle*. 1982.
XX. *Alexis Piron épistolier. Choix de ses lettres*. Texte établi, annoté et présenté par GUNNAR VON PROSCHWITZ. 1982.
XXI. PETROSELLI, F., *La vite. Il lessico del vignaiolo nelle parlate della Toscana viterbese*. Vol. II : *Il ciclo culturale*. 1983.
XXII. *Tableaux de Paris et de la cour de France 1739-1742. Lettres inédites de Carl Gustaf, comte de Tessin*. Édition par GUNNAR VON PROSCHWITZ. 1983.
XXIII. FORESTI, C., *Análisis morfológico de veinte cuentos de magia de la tradición oral chilena*. 1985.
XXIV. AHLSTEDT, E., *La pudeur en crise. Un aspect de l'accueil d'À la recherche du temps perdu de Marcel Proust 1913-1930*. 1985.
XXV. ERIKSSON, O., *La suppléance verbale en français moderne*. 1985.
XXVI. *Correspondance littéraire secrète, 7 janvier–24 juin 1775*, publiée et annotée par TAWFIK MEKKI-BERRADA. Tome I : Texte. 1986.
XXVII. *Correspondance littéraire secrète, 7 janvier–24 juin 1775*, publiée et annotée par TAWFIK MEKKI-BERRADA. Tome II : Notes. 1986.
XXVIII. *Correspondance littéraire secrète, 29 juin–28 décembre 1776*, publiée et annotée par BARBRO OHLIN. Tome I : Texte. 1986.
XXIX. *Correspondance littéraire secrète, 29 juin–28 décembre 1776*, publiée et annotée par BARBRO OHLIN. Tome II : Notes. 1986.
XXX. GRIOLET, P., *Mots de Louisiane. Étude lexicale d'une Francophonie*. 1986.
XXXI. *Correspondance littéraire secrète, 1^{er} janvier–22 juin 1776*, publiée et annotée par BIRGITTA BERGLUND-NILSSON. Tome I : Texte. 1987.
XXXII. *Correspondance littéraire secrète, 1^{er} janvier–22 juin 1776*, publiée et annotée par BIRGITTA BERGLUND-NILSSON. Tome II : Notes. 1987.
XXXIII. *Le comte de Creutz. Lettres inédites de Paris 1766-1770*. Édition par MARIANNE MOLANDER. 1987.
XXXIV. *Un ambassadeur à la cour de France, le comte de Creutz. Lettres inédites à Gustave III 1779-1780*. Édition par GEORGES MARY. 1987.
XXXV. ARVIDSSON, K.-A., *Henry Poullaille et la littérature prolétarienne française des années 1930*. 1988.
XXXVI. ENKVIST, I., *Las técnicas narrativas de Vargas Llosa*. 1987.
XXXVII. HJORTBERG, M., *Correspondance littéraire secrète, 1775-1793. Une présentation*. 1987.

ED. LARS LINDVALL

- XXXVIII. ERIKSSON, O., *Coordination et subordination dans quelques séquences narratives du français actuel*. 1989.
- XXXIX. BAUHR, G., *El futuro en -ré e ir a + infinitivo en español peninsular moderno*. 1989.
- XL. NILSSON-EHLE, H. (1910-1983), *Varia Romanica*. Eds. Lars Lindvall & Olof Eriksson. 1991.
- XLI. MELKERSSON, A., *L'itération lexicale. Étude sur l'usage d'une figure stylistique dans onze romans français des XII^e et XIII^e siècles*. 1992.
- XLII. ERIKSSON, O., *La phrase française. Essai d'un inventaire de ses constituants syntaxiques*. 1993.
- XLIII. AHLSTEDT, E., *André Gide et le débat sur l'homosexualité de L'Immoraliste (1902) à Si le grain ne meurt (1926)*. 1994.

ED. KEN BENSON – LARS LINDVALL

- XLIV. LÖFQUIST, E., *La novela histórica chilena dentro del marco de la novelística chilena 1843-1879*. 1995.
- XLV. KYLANDER, B.-M., *Le vocabulaire de Molière dans les comédies en alexandrins*. 1995.
- XLVI. ELGENIUS, B., *Studio sull'uso delle congiunzioni concessive nell'italiano del periodo 1200-1600*. 2000.
- XLVII. KARLSSON, B.-M., *Sagesse divine et folie humaine. Étude sur les structures anti-thétiques dans l'Heptaméron de Marguerite de Navarre (1492-1549)*. 2001.
- XLVIII. GUNNESSON, A.-M., *Les écrivains flamands et le champ littéraire en Belgique francophone*. 2001.

ED. KEN BENSON – CHRISTINA HELDNER

- XLIX. CASTRO, A., *El encuentro imposible. La conformación del fantástico ambiguo en la narrativa breve argentina (1862-1910)*. 2002.
- L. AHLSTEDT, E., *Le « cycle du Barrage » dans l'œuvre de Marguerite Duras*. 2003.
- LI. VAJTA, K., « *Nous n'avons plus de langue pour nos fêtes de famille* ». *Le changement de langue dans une famille alsacienne*. 2004.
- LII. ALVSTAD, C., *La traducción como mediación editorial: Un estudio de 150 libros para niños y jóvenes publicados en Argentina durante 1997*. 2005.
- LIII. URRUTIA, A., *Hacia una lectura ideológica del Canta sola a Lisi, de Francisco de Quevedo*. 2005.
- LIV. LAGERWALL, S., *Quand les mots font image. Une lecture iconotextuelle de La Modification de Michel Butor*. 2007.
- LV. FLORES OHLSON, L., “Soy el brother de dos lenguas...” *El cambio de código en la música popular contemporánea de los hispanos en los Estados Unidos*. 2008.
- LVI. JÄRLEHED, J., *Euskaraz. Lengua e identidad en los textos multimodales de promoción del euskara, 1970-2001*. 2008.
- LVII. STRÖMBERG, M., “E con agonía de lo saber apresuravan su camino”. *La evolución semántica de la palabra agonía*. 2008.
- LVIII. ARONSSON, M., *La thématique de l'eau dans l'œuvre de Marguerite Duras*. 2008.

LIX. *Marguerite Duras et la pensée contemporaine*. Actes du colloque “Marguerite Duras et la pensée contemporaine”, Université de Göteborg, 10-12 mai, 2007, publiés par AHLSTEDT, E. & BOUTHORS-PAILLART, C. 2008.

- LX. KORTTEINEN, P., *Les verbes de position suédois stå, sitta, ligga et leurs équivalents français. Étude contrastive*. 2008.
- LXI. MILLAND, A., *En todo caso, en cualquier caso, de todos modos, de todas maneras, de todas formas*. Un estudio de las características y funciones de estas locuciones en el español contemporáneo. 2008.
- LXII. RAMNÄS, M., *Étude contrastive du verbe suédois få dans un corpus parallèle suédois-français*. 2008.
- LXIII. BORZEE SJÖBERG, N., *Le « roman de Némée » dans les Lettres athéniennes de Claude Crébillon*. 2008.
- LXIV. AHLSTEDT, E. & SÖHRMAN, I., *Paroles sur la langue. Études linguistiques et littéraires. Mélanges offerts au Professeur Christina Heldner à l'occasion de son départ à la retraite*. 2009.

ED. KEN BENSON – EVA AHLSTEDT –
INGMAR SÖHRMAN

- LXV. BOUAISSI, Z., *Femmes aux frontières de l'interdit. Étude des premiers romans d'Assia Djebar (1957-1968)*. 2009.
- LXVI. WESTERHOLM, D., *Las funciones del pasado en los sistemas verbales del español y del ruso*. 2010.
- LXVII. AHLSTEDT, E. & KARLSSON, B.-M. (red), *Den tveetydiga paktén. Skönlitterära texter i gränslandet mellan självbiografi och fiktion*. 2011.
- LXVIII. PINO RODRÍGUEZ, A., *El uso de combinaciones de palabras con que en un corpus de aprendices suecos de español como lengua extranjera*. 2012.
- LXIX. AHLSTEDT, E., BENSON, K., BLADH, E., SÖHRMAN, I. & ÅKERSTRÖM, U. (eds.), *Actes du XVIII^e congrès des romanistes scandinaves/Actas del XVIII congreso de romanistas escandinavos [Elektronisk resurs]*. 2012.

ED. INGMAR SÖHRMAN

- LXX. SÖRMAN, R., *Le temps fait tout à l'affaire, Conscience de mort et stratégie de vie chez Molière*. 2014.

ACTA UNIVERSITATIS
GOTHOBURGENSIS
Box 222, SE-405 30, Göteborg