

Le colbertisme et les grandes comédies de Molière

Boštjan Marko Turk

Synopsis

La présente étude vise à répondre à la question du substrat que le colbertisme, l'idéologie dominante du règne de Louis XIV, aurait pu présenter dans les grandes comédies de Molière. Le mercantilisme « à la Roi-Soleil » faisait notamment appel à la classe bourgeoise qui « tambour battant » entraînait sur les tréteaux de l'histoire. L'attitude de Molière *versus* « la gent épicière » fut ambiguë, dans le sens plénier du terme. Si on prend comme critère du comique les thèses d'Henri Bergson, exposées dans son essai *Le Rire*, on constate certains points faibles dans ce qui devrait être le persiflage intégral du bourgeois entrepris dans les grandes comédies. Comme explication, on donne l'hypothèse suivante : par un réflexe de défense le dramaturge n'aurait pu accepter la classe qui montait et dont il faisait partie. La raison en serait que le statut du comédien l'empêcha de faire la même manœuvre qu'eux : de monter à l'échelle sociale. Les gens que côtoyait Molière furent aux yeux de « l'honnête homme » – des parias. Molière faisait des gorges chaudes des bourgeois sans s'apercevoir que le temps de la noblesse – laquelle il n'osait pas critiquer – n'était plus. Les événements du 1789 l'ont démontré.

Mots-clefs : Molière, comédie, colbertisme, bourgeois, comique, Henri Bergson, monomanie, mécanique, vivant, souplesse, figure rhétorique.

Les grandes comédies de caractère que Jean Baptiste Poquelin-Molière a réalisées entre 1662 et 1673 (*l'École des femmes* (Molière 1956, 443, 1),¹ 1662 ; *l'Avare* (Molière 1956, 341, 2), 1668 ; *le Tartuffe* (Molière, 1956, 681, 1), 1670 ; *Le Bourgeois gentil-homme* (Molière, 1956, 514, 2), 1670 et *le Malade imaginaire* (Molière, 1956, 825, 2), 1673) pourraient se réduire à un dénominateur commun qui, au premier point de vue, présente une équivocité. La période où ces œuvres ont été créées coïncide avec le règne du Roi-Soleil qui unissait le royaume afin de mieux asseoir son autorité. Il met en place un vaste système qu'on appelle le colbertisme, mouvement indissociable de l'acmé de la monarchie absolue. Comme la définition du vocable « colbertisme » pourrait exclure des éléments qu'elle ne saurait intégrer, il vaudrait mieux déceler ses options fondamentales au lieu de mettre au point la proposition énonçant une simple équivalence entre l'idée et l'ensemble des termes connus qui l'expliciteraient, puisque le colbertisme est avant tout la grande analogie reflétant l'esprit du siècle :

Les uns appellent colbertisme la ferme application des règles économiques de l'ancien régime en général désignées sous le nom de mercantilisme. On ne peut affirmer qu'ils se trompent : ils usent plutôt du pléonasmе et pratiquent l'art des lapalissades. D'autres nomment colbertisme le primat de l'État sur la finance, l'industrie et la marchandise ; voire le dirigisme étatique ; mais ils oublient que Jean-Baptiste Colbert eut une doctrine plus ouverte et une pratique plus souple que ne le voudrait leur définition. En fait si nous devons coûte que coûte donner droit de cité au terme de colbertisme,² il devrait surtout servir à désigner ce qui fut la méthode originale et la gloire du collaborateur de Louis XIV (...) Cette tournure d'esprit s'accommodait exactement avec celle du Roi et renforçait la solidarité de l'équipe dirigeante (Bluche 1986, 207).

Le point de départ du colbertisme est notamment l'idée que

Le prince, dont la puissance repose sur l'or et sa collecte par l'impôt, doit s'appuyer sur la classe des marchands et favoriser l'essor industriel et commercial de la Nation afin qu'un excédent commercial permette l'entrée des métaux précieux.³

Le négoce fut le premier souci du nouveau système mercantiliste : « *Car rien, pas même la religion, ne touchait Colbert autant que le commerce du royaume* » (Boulenger 1911, 348). Comme le centre du royaume est la cour, Louis XIV « *pour parvenir à ce but, veille à l'élimination des contre-pouvoirs qui lui font ombre : il prive ainsi*

1 *L'École des femmes* est indissociable de *La critique de l'École des femmes*, une glose qui se propose d'expliquer les « pour » et les « contre » quant à l'acceptation de la première.

2 L'adjectif relationnel, dérivé du nom propre est « colbertien » et non « colbertise » : à comparer : « *Le fer de lance de la politique maritime colbertienne* » (Bluche 1986, 203).

3 Cf. : <https://fr.wikipedia.org/wiki/Mercantilisme> (consulté le 3 juillet, 2018).

la noblesse des responsabilités gouvernementales qu'il confie à la bourgeoisie » (Horville 1994, 142). Cela ne fut pas sans lien avec une norme qui se mettait en place :

Durant la première partie du 17^e siècle, les extravagances de comportement et la fantaisie étaient acceptées et même parfois appréciées, il s'établit progressivement des règles de plus en plus rigides. Chacun doit se situer à l'intérieur des cadres bien déterminés. La singularité n'est plus admise ; elle est dénoncée comme étant anormale (Horville 1994, 143).

Le classicisme, famille d'esprit à laquelle appartenait Molière, ne pourrait pourtant être appréhendé qu'en relation à la monarchie absolue dont il incarnait de grands principes. Ses auteurs, parmi lesquels Molière, furent même titulaires de fonctions à la cour : ils adressaient fréquemment les dédicaces de leurs œuvres au souverain de la France et de Navarre. Participer « *aux stratégies de la gloire* » (Burke 1995, 1), c'était pour chacun d'entre eux contribuer à former « *l'esprit dans le siècle le plus éclairé qui fut jamais* » (Voltaire 1948, 15). Ils ne furent pas les seuls : chacun, de « la gent épicière à la haute noblesse », qui tendait à remplir les postulats de « l'honnête homme », travaillait dans le même sens.

Pourtant, la notion-clef du classicisme « l'honnête homme », est un terme que le grand modèle des dramaturges fixait comme la cible préférée dans ses pièces. Le bourgeois qui incarnerait les valeurs de « l'honnête homme » est un des points de mire le plus souvent exploités chez lui.

Molière représente des scélérats ou des vicieux de grande envergure, et jette le ridicule sur les honnêtes gens : ainsi Tartuffe a de l'allure, et c'est Orgon qui est un sot : Célimène se tire de l'affaire par le mensonge et des révérences, et Alceste est dupé, etc. Molière a ridiculisé les honnêtes gens (Des Granges 1923, 537).

En fait, les grandes comédies mettent en relief la singulière déconstruction des valeurs que le règne de Louis XIV imposait. Molière n'osa presque pas critiquer la haute noblesse. Il n'y a que deux exceptions : « *Dorante (Le Bourgeois gentilhomme) et Don Juan sont grands seigneurs corrompus et corrupteurs* » (Abry 1946, 233). Au contraire, ses cibles sont principalement des bourgeois, surtout quand ils veulent adopter des manières aristocratiques. Dans certaines pièces cette orientation est moins prononcée (*Dom Juan*) dans d'autres (*l'École des femmes*, *George Dandin*, *le Bourgeois gentilhomme*, *l'Avare*) elle a tendance à s'exprimer à plein régime.

Afin de mieux comprendre l'enjeu en question, la définition du terme bourgeois, notamment dans l'aire sémantique de l'époque, s'impose au préalable :

Essayons de nous représenter clairement ce qu'est un bourgeois au dix-septième siècle français. Certains bourgeois apparaissent dans les comédies de Molière.

Gorgibus dans les *Précieuses ridicules*, Monsieur Jourdain, George Dandin, Chrysale dans *Les Femmes savantes* sont des bourgeois ; de même la maison de *L'Avare* et celle du *Malade imaginaire* sont des maisons bourgeoises. Il s'agit toujours de vieilles familles bourgeoises ayant pignon sur rue (Auerbach 1998, 138).

Molière visait à faire des gorges chaudes des bourgeois. Dans ce but il recourait à l'individualisation des figures qu'il prenait du quotidien. Ce qui ne fut pas sans risques : il visait notamment la couche sociale à laquelle la première autorité du plus grand empire que l'Hexagonale ait jamais connu, commençait à conférer d'importantes prérogatives dans l'administration. Dans les yeux de Louis XIV il s'agissait de niveler la pyramide de l'ensemble des sujets de la cour compartimentée en classes sociales :

Dans le jeu du monarque nous retrouvons le rôle trifonctionnel du pouvoir : fédérateur, diviseur, niveleur. (...) Niveleur Louis devait l'être aussi, nécessairement, instinctivement. Saint-Simon qui avait bu du petit lait lors de l'incident de Mme de Torcy,⁴ ne cesse au fil de ses Mémoires de dénoncer avec rage et véhémence l'implacable volonté du roi d'abaisser les Grands, particulièrement les ducs et pairs, d'élever à leur place les bâtards, les bourgeois (Petitfils 1995, 439).

Le ridicule est le ressort du comique. Pour comprendre les intrications de ce phénomène l'essai *Le Rire* d'Henri Bergson (Bergson 1970) pourrait offrir les clefs de lecture. En fait, il présente une des meilleures sources de l'herméneutique du risible.

Le point du départ méthodologique est basé sur les défauts d'une figure dramatique qui est sujette à la contradiction provenant du conflit entre ce qu'on appelle la légèreté ou la souplesse de la vie d'un côté et la rigueur mécanique de l'autre. C'est un décalage qui présente l'infraction à la règle générale, puisque le classicisme accorde la plus grande attention à l'équilibre par lequel il incite à rechercher dans la perfection de l'œuvre d'art les éléments constants d'une beauté pérenne : celle qui survivra au naufrage des siècles. Chaque désynchronisation entraîne donc une tare quant à l'état de la stabilité :

Recherche d'un équilibre intérieur et profond, sérénité de l'artiste patiemment appliqué à atteindre, dans le fini, le plus de perfection possible, tels sont les deux traits auxquels une tentative d'élucidation du classicisme nous contraint à revenir le plus fréquemment (Peyre 1983, 165).

Le conflit du mécanique et du vivant vise l'équilibre organique, i. e. la disposition naturelle reposant sur la souplesse de l'existence. Et : « *C'est injustice de*

4 Cf. : Saint-Simon, 1965, 53.

corrompre ses règles » (Montaigne 1870, 323). Le raidissement est donc à l'origine de l'incompatibilité qui est la source de tout malentendu – et du comique :

D'abord, cette vision du mécanique et du vivant insérés l'un dans l'autre nous fait obliquer vers l'image plus vague d'une raideur (...) appliquée sur la mobilité de la vie, s'essayant maladroitement à en suivre les lignes et à en contrefaire la souplesse (Bergson 1970, 405).

La nature du conflit ne peut être quelconque : elle est inconsciente : le personnage comique se meut dans les limbes indécis, sans connaître ni l'origine de son mouvement ni la phénoménologie de ce qu'il est censé faire. Il est comme exempt de tout ce qui se passe avec lui et de ce qui le concerne.

Le comique est inconscient. Comme s'il usait à rebours de l'anneau de Gygès, il se rend invisible à lui-même en devenant visible à tout le monde. Un personnage de tragédie ne changera rien à sa conduite parce qu'il saura comment nous la jugeons ; il y pourra persévérer, même avec la pleine conscience de ce qu'il est, même avec le sentiment très net de l'horreur qu'il nous inspire. Mais un défaut ridicule, dès qu'il se sent ridicule, cherche à se modifier, au moins extérieurement. Si Harpagon nous voyait rire de son avarice, je ne dis pas qu'il s'en corrigerait, mais il nous la montrerait moins, ou il nous la montrerait autrement (Bergson 1970, 394).

Le personnage comique s'identifie au vice qu'il incarne – en le partageant avec la nième liste de personnes sous la typologie desquelles il se range *in ultima analysi*. Toute comédie dépend *in nuce* de la profondeur de l'effet que le dramaturge tire des généralités psychologiques d'une figure. C'est pour cette raison que le titre de la comédie ne saurait être que le nom commun. En ce qui concerne la tragédie, c'est différent. Le personnage tragique affronte son vice en toute conscience de la fatalité. Lors du revirement tragique qui, inévitablement résulte en chute, le protagoniste confirme son statut exemplaire. Le nom de la tragédie ne pourrait donc être qu'un nom de personne. Le héros peut même affirmer sa propre valeur qu'il rajoute au système des valeurs générales bien qu'entre la première et le deuxième il y ait décalage que lui-même reconnaît comme l'essor du mécanisme théâtral.

L'exemple en est *Phèdre* (Racine 1950, 817). Héritière d'un sang familial *a priori* coupable, elle lutte afin de dépasser les contingences humaines. Elle affirme sa situation tragique en dénonçant les dieux qui l'ont poussée à effectuer des actes répréhensibles. Si Phèdre lutte contre une finalité supérieure et imprévisible, Othello de Shakespeare (Shakespeare 1957, 943) mène une action énergique contre un préjugé qui paraît aux yeux du lectorat du 21^e siècle, superflu.⁵ Henri Bergson constate :

5 Il s'agit de la race d'Othello.

Beaucoup de comédies portent un nom commun : l'Avare, le Joueur, etc. Si je vous demande d'imaginer une pièce qui puisse s'appeler le jaloux, par exemple, vous verrez que Sganarelle vous viendra à l'esprit, ou George Dandin, mais non pas Othello ; le Jaloux ne peut être qu'un titre de comédie. C'est que le vice comique a beau s'unir aussi intimement qu'on voudra aux personnes, il n'en conserve pas moins son existence indépendante et simple ; il reste le personnage central, invisible et présent, auquel les personnages de chair et d'os sont suspendus sur la scène (Bergson 1970, 394).

Molière a pris un grand nombre de libertés – compte tenu de l'environnement dans lequel il vécut depuis son retour des provinces à Paris⁶ – afin de mettre à jour de mauvais penchants qui se sont rassemblés de façon cohérente et systématique dans les types caractéristiques de son théâtre, notamment dans les bourgeois qui apparaissent sous la forme des « honnêtes hommes ». Les grandes comédies ne peuvent donc être comprises sans tenir compte du vice que l'auteur a fait incarner dans un personnage. Celui-ci s'identifie avec son défaut jusqu'à ce qu'il n'en devienne complètement obnubilé. A un certain moment, il n'est plus lui-même ; il commence à apparaître sous la forme dont les dénominateurs communs ne se réduisent qu'à la complaisance du mal que le vice a occasionnée: celle-ci s'empare, en instance finale, de l'intégralité de son caractère. La typologie de l'écart devient ainsi la suprême force morale de sa dramaturgie.

Molière a été un des trois ou quatre hommes, dans toute l'histoire de la littérature, dans toute l'histoire de l'humanité, qui aient réussi le plus pleinement à dresser en pleine vie les types humains (Faguet 1914, 179).

Molière est – *in fine* – le maître du sursaut métonymique⁷ au cours duquel il transforme une figure humaine, existant concrètement et portant son nom propre qui la distingue des autres à l'intérieur d'un groupe social – en type, en en donnant l'exemplaire infrangible. Il ne se présente désormais que par le nom commun, séparé à jamais du modèle qui l'a inspiré une fois.

Le degré *nec plus ultra* de la typologie du théâtre de Molière est la monomanie : le personnage réduit à un vice et inconscient des séquelles que celui-ci effectue sur lui et sur l'ensemble de sa famille s'appelle monomane. Pourtant, la monomanie n'est autre chose que la singularité d'un type social (le plus souvent le *pater familias*) poussée jusqu'à la noirceur. *In nuce*, le retour aux données immédiates de la conscience, aux structures transcendantes de celle-ci et à l'essence des êtres que le dramaturge a fait, lui a permis – en ce qui concerne les traits distinctifs d'un

6 C'était en 1658.

7 Dans ce cas-là on parle du procédé *pars pro toto*.

bourgeois respectable avec pignon sur rue, par exemple, d'effacer la distance, l'écart qui sépare celui-ci du monomane, compte tenant de la désignation que dénote ce terme dans son théâtre. Ce qui diffère, c'est le niveau de l'articulation : c'est-à-dire à quel point le lectorat (et les spectateurs) sont prêts à saisir la différence qu'il y a entre un type virtuel et la gamme de ses incarnations concrètes. Comme le 17^e siècle tendait à pousser l'individu à disparaître derrière le type général, les hommes durent agir en conformité avec le modèle, posé au préalable. Pour les pères de familles (*pater familias*), alors « couronnées » du microcosme sociétal, cette règle semble presque inévitable. On rappelle : « *Chacun doit se situer à l'intérieur des cadres bien déterminés. La singularité n'est plus admise ; elle est dénoncée comme étant anormale* » (Horville 1994, 143). Il y a là un paradoxe ouvert, – notamment, comment faire concilier la monomanie et la pratique des normes imposées par l'« *aurea aetas* » d'un Roi-Soleil – ainsi qu'un danger résultant de l'analyse dramaturgique d'une telle antinomie : *l'École des femmes* et *le Tartuffe* en témoignent.

Considérant *l'École des femmes* qui « *est la première des grandes comédies de Molière tant par l'importance du sujet que par l'extrême habileté de l'intrigue* » (Faguet 1914, 32), on s'aperçoit aisément que son objectif primordial consiste en la mise en suspens d'une des valeurs de base de la classe bourgeoise. La portée de la critique par laquelle Molière tympanisait le noyau qui fait la force des sociétés, fut aisément reconnue et remplacée dans le contexte :

L'École des femmes (1662) réagit contre les sévérités de l'organisation familiale traditionnelle et le prosaïsme bourgeois » (Jasinski 1947, 427). Et : « En effet, Molière par l'École des femmes portait la hache, et avec quelle vigueur, dans une des institutions les plus chères à cette société, la doctrine sociale de l'éducation des femmes et du mariage. Que cette doctrine eût ses étroitesse, ce n'est pas lieu de l'examiner et ce n'est peut-être pas sur le théâtre qu'il eût convenu d'en discuter ; ce qui est certain c'est que cette doctrine était par la bourgeoisie française considérée comme sacrée (Danrey 1996, 870).

Afin de miner cette doctrine il ne fallait au dramaturge qu'axer la singularité d'une forme abstraite sur un exemple concret : des Arnolphe existaient partout pendant le grand siècle. L'autorité paternelle garantissait notamment la stabilité du modèle social :

La jeune fille fut élevée au couvent, dans la piété, loin de tout contact avec le monde, et tenue avec soin à l'écart des réalités de la vie ; à l'âge de 18 ans, à 20 ans, elle sortait du couvent pour être mariée à celui que ces parents avaient choisi pour elle ; elle devenait alors épouse obéissante, mère dévouée, gardienne du foyer, cloîtrée dans son intérieur, comme elle l'aurait été si elle était entrée en religion. Cela faisait des mariages heureux et des maisons solides (Ibidem).

Arnolphe est un des pères de l'époque qui n'en manquait pas. Molière le garnit d'une « accidence » qui est pour le protagoniste de *l'École des femmes* pourtant de valeur substantielle : non seulement qu'il veuille se revigorer en mariant la fille qui pourrait bien être son enfant⁸ mais il apparaît au tout début de la comédie sous un nom qui n'était pas le nom de sa famille. Il a choisit – afin de paraître plus aristocratique l'appellation d'un noble, i. e. de M. de la Souche. C'est un nouveau *pars pro toto* par lequel le dramaturge indique la volonté du protagoniste de vouloir oblitérer ses origines pour être mieux acceptable à l'intérieur de la couche sociale dont il est en train de franchir le seuil. Ceci faisant il réaffirme la définition du comique, proposée par Henri Bergson, c'est-à-dire, le conflit entre la rigidité monomaniaque et la souplesse de l'existence :

Du mécanique plaqué sur du vivant, voilà encore notre point de départ. D'où venait ici le comique ? De ce que le corps vivant se raidissait en machine. Le corps vivant nous semblait donc devoir être la souplesse parfaite, l'activité toujours en éveil d'un principe toujours en travail (Bergson 1970, 410).

En plus : Arnolphe concentre sa personnalité autour d'un seul objectif. Il fait élever Agnès comme s'il s'agissait de sa fille : elle appartient donc à une autre génération : à celle qui n'est pas la sienne. Comme il y avait l'habitude, pendant le règne de Louis XIV, que les parents choisissent soigneusement celui que leur fille mariera lors qu'elle aura quitté le couvent, le comportement d'Arnolphe n'est qu'une antinomie : il voudrait être le père et le fiancé en une même personne. Il se propose comme celui qui a la prérogative de choisir et en même temps comme l'objet de ce choix. C'est-à-dire qu'il tend à posséder sa femme (Agnès) comme on possède un enfant ou un immeuble, à l'époque. Ce qui est nettement du mécanique plaqué sur du vivant.

Son fond, c'est l'instinct despotique, l'amour féroce de la propriété, le propriété-tisme furieux. Il est le bourgeois qui prétend que sa femme soit son bien comme la maison est son bien (Faguet 1914, 180).

L'imagination de l'auteur représente Arnolphe comme absorbé par ce qu'il fait et comme incapable d'appréhender dans quelle mesure son comportement influence sur sa peur primordiale qui est de n'être pas exproprié. On entend par là la possibilité d'être privé (dérobé) de ce qui lui tient le plus à cœur, c'est-à-dire de sa pupille. Molière pousse la manie d'Arnolphe jusqu'à ce qu'elle ne rejoigne le fond de son anxiété *psychasthénique* : rempli d'obsession et en proie à un nombre

8 C'était un reproche qu'on adressait souvent à Jean Baptiste Poquelin: elle concernait sa relation avec les dames Béjart, mère et fille.

d'inhibitions, la chose qu'il craint le plus est l'imposture : c'est pour cette raison que ses manœuvres vont dans le sens de la seule solution possible, au moins en ce qui concerne son point de vue, c'est de pousser à l'extrémité les règles de la « bienséance » citadine : d'en profiter en pleine licence en installant dans son logis une ingénue.

Depuis l'apparition de la classe bourgeoise l'unique élément, que celle-ci pût utiliser afin de concurrencer la noblesse, était la devise du colbertisme, c'est-à-dire l'argent et la propriété. Dans le calcul qu'Arnolphe fait, la perte de la dignité que représente l'imposture est équivalente à la perte de la propriété, dans ce cas-là de son orpheline qui est sous sa tutelle. Ce sera un objet qui dans le langage d'Arnolphe lui sera dérobé, sans récompense.

En tant que monomane il ne voit pas que la seule chose qu'il puisse faire, afin de ne pas devenir cocu, est d'éviter le chemin qu'il est en train de prendre. La femme ne devrait jamais être traitée comme une propriété. Enfin, la déception d'Arnolphe est le produit du mécanisme théâtral qui débuta par l'idée fixe du premier. Il est confronté au fait que sa fiancée appartient maintenant à un autre, cette fois-ci par la décision souveraine de son libre arbitre. Par la volonté de son père biologique qui – pour le besoin de la cause – vient d'être identifié au bon moment,⁹ Agnès voit le chemin ouvert vers le mariage avec celui qu'elle aime. La « manœuvre » d'Arnolphe ne conteste pas seulement le comportement dans l'affaire mais pose la question qui a été évoquée en premier lieu, celle de » *l'instinct despotique qui n'a pas de limites* « (*Ibidem*).

Pour comprendre l'enjeu de Molière en face des péripéties décrites précédemment, la citation suivante pourrait présenter une certaine « clef de lecture » : « *Molière est subversif à double titre, en tant qu'ennemi de bien des valeurs établies et aussi des idées reçues* » (Cairncross 1988, 11). C'est une appréhension qu'on pourrait corroborer par les griffes que sortaient les adversaires lors de la première représentation de la *Critique de l'École des femmes* (Molière 1956, 521, 1) :

Ils disaient bien d'autres choses encore, et plus dangereuses. Ils dénonçaient le caractère scandaleux du sermon et des Maximes. Ils déclaraient que Molière avait blessé le respect que l'on doit à « nos mystères ». Ils découvraient dans les Maximes une parodie des Dix Commandement. Molière commençait-on à dire, était un impie et bon pour le bûcher (Adam 1962, 288, 2).

L'attitude d'Arnolphe envers Agnès, prise dans l'optique que l'on voit dans *l'École des femmes*, remet en question ce qui a été habituel et considéré convenable par la classe bourgeoise qui, sous la férule du Roi-Soleil, allait devenir le ferment du royaume :

⁹ C'est Enrique, beau-frère de Chrysalde et père d'Agnès.

Molière conquiert le théâtre dans le même temps que la bourgeoisie s'enrichit et s'élève au pouvoir. Tout en admirant la bonne santé de sa classe originelle, il insiste sur ses ridicules. Il contribue à codifier et à publier sa morale toute neuve et, au même moment, il la discrédite par les bons tours qu'il joue à ses représentants (Simon 1953, 25).

La réaction des honnêtes gens qui – visés dans l'intimité de leurs foyers – présentèrent le sujet du persiflage, fut une chose logique.

Créer un barbon qui, poursuivant les normes de l'époque, se propose de marier celle qu'il a faite élever proprement pour les besoins de sa cause, fut une folâtrerie qui criait au scandale, surtout parce que le birbe sortait du quotidien, ayant été pris sur le vif. En même temps, c'était un exemple « plus que parfait » du mécanique plaqué sur du vivant. C'est miner le paradigme d'après lequel la classe des honnêtes hommes est ce qu'elle est. C'est mettre en question leur principe vital. La réaction qui ne saurait tarder, ne peut pas surprendre :

C'est alors que toutes les rancunes se déchaînent. Nombre de gens se crurent visés quelques-uns avec raisons, dans ce portraits, gravés à la pointe sèche, de poète-reaux envieux, de critiques aigres, d'amateurs prétentieux et ignorants (Lafenestre, 1909, 49).¹⁰

Si Molière dans *l'École des femmes* visait comme cible la question de l'éducation des jeunes filles, il change de champ de bataille avec *le Tartuffe*. Le conflit dramatique du premier drame se poursuit : Molière cette fois-ci porte la hache sur la religion : dans la dialectique des enjeux sur le ridicule, on constate que c'est un sujet prenant. Orgon est la figure centrale qui dans les yeux du critique passe pour un honnête homme. C'est lui qui est directement associé à la noblesse (de la Fronde), mettant par ceci en relief les choses substantielles à la cour de Louis XIV. Orgon fut un soldat dans les rangs de la Fronde ce que le roi n'oublia pas :

Molière, il est vrai, a pris soin d'indiquer que son héros n'est pas toujours et partout un imbécile. Dorine nous rappelle que, dans cette guerre de la Fronde que Louis XIV n'oubliera jamais, Orgon a pris parti, et que, dans l'exercice de sa charge, car tout riche bourgeois a sa charge, il a « en homme sage » montré sa fidélité au monarque (Cairncross ; Butler 1988, 73).

Pourtant, l'antinomie qui se révèle sous la forme du mécanique plaqué sur du vivant apparaît lorsqu'on juxtapose le statut social d'Orgon, qui est *pater familias*

10 En fait, il était question d'une des plus grandes cabales dans la littérature nationale, comparable à celle dont l'instigateur secret fut Richelieu (*Le Cid* (Corneille 1963, 215) : « *Il n'est pas possible de parler avec équité de la querelle du Cid sans évoquer en contrepartie celle de l'École des femmes* » (Adam 1962, 472,1).

en même temps qu'un honnête homme, au dévouement que celui-ci cultive pour un inconnu, accidentellement rencontré au cours d'une liturgie. Il s'agit là d'un événement qui n'a pas de racine évolutive mais d'un « coup de foudre » pareil à celui qu'éprouvent les amoureux, incapables d'expliquer d'où provient l'émotion et quelles en sont les causes.

De prime abord, cela paraît de la folie. Cet enthousiasme exubérant qui passe la mesure est également contraire à toute forme de la causalité matérielle, qui donnait à Orgon la primauté sur la famille. La propriété et l'honneur de la position sociale entrent ici en antinomie avec les principes indémontrables de l'enseignement évangélique, à tel point que le spectateur soit prêt à prendre Orgon pour un fou ou pour un bête. La « bonne nouvelle », pour laquelle l'Orgon s'échauffe sur Tartuffe, exige l'abnégation intégrale en ce qui concerne les choses d'ici-bas : « *illum oportet crescere, me autem minui* » (Jean, 3, 30). La seule clé qui pourrait fournir une explication logique à l'aberration d'Orgon, serait qu'à travers la pratique spasmodique de la charité focalisée à l'unique objet, celui du nouvel hôte de la famille, Orgon voudrait faire des actes qui amadoueraient sa mauvaise conscience : celle d'un bourgeois riche, bien établi et dont le quotidien est une négation incontestable de l'austérité qu'exige l'évangile, pris à la lettre. Le dénouement du drame qui remet les choses à la place où elles étaient lors de l'exposition – en donnant raison au feu bienfaiteur de la figure éponyme de la pièce – empêche de pouvoir considérer une telle solution comme probable. Il n'y a donc qu'une interprétation du comportement d'Orgon :

On dit : » Orgon est bête. « Ce que nous appelons la bêtise n'est plus souvent qu'une forme d'intransigeance. C'est du moins cette intransigeance qui constitue les trois quarts de la bêtise d'Orgon. Orgon est »bête« comme un amoureux, un prosélyte, un totalitaire ou un »mordu« sont bêtes. A d'autres époques cette bêtise eût été traitée sous la forme d'un enthousiasme exaltant (Guicharnaud 1963, 39).

L'intransigeance dans la bêtise est ce qui s'appelle l'aveuglement. C'est un délire caractérisé par la préoccupation unique. Orgon possède sa famille : la question sur la nature de cette possession ne fut jamais posée puisque c'est un fait accompli appartenant à la même catégorie des faits, *a priori*, que celui d'Arnolphe qui prend possession d'Agnès. En plus : Orgon transmet, saisi par un spasme, dont il n'est lui-même pas conscient, la possession de sa famille aux mains de Tartuffe. Sans savoir qu'il en est, par ce biais-là, arrivé aux mains avec lui-même. Il est ravi de voir la générosité de ce qu'il vient d'accomplir. Orgon a tout transmis à son nouvel ami : sa fille, les richesses, la maison et sa femme aussi. Dans les séquences des phrases itérées « *Et Tartuffe?* » (Molière 1956, 700, 1) on voit les actes de la remise volontaire de ce qui, pour un mari, devrait présenter une chose inaliénable.

Ces actes sont l'exemple de la monomanie basée sur du mécanique plaqué sur du vivant. « *C'est que la vie bien vivante ne devrait pas se répéter. Là où il y a la répétition, similitude complète, nous soupçonnons du mécanique fonctionnant derrière du vivant* » (Bergson, 1970, 403).

Orgon confère sa femme à Tartuffe d'autant plus facilement que celui-ci, par une métonymie fondée en *pars pro toto*, prend la place de l'épouse de son bienfaiteur, comme suit du dialogue entre Orgon et Dorine.¹¹ C'est à Tartuffe qu'Orgon voue les expressions tendres de l'affection au lieu de les destiner à son épouse : « *Et Tartuffe ?* » (Molière, 1956, 700, 1). Elle est pour lui comme inexistante : mieux : elle paraît effacée dans la marée des états affectifs à laquelle Orgon est sans cesse en proie. Tartuffe est une obsession qui domine le cerveau de son mari : dans l'univers mental de celui-ci le centre et la circonférence sont présentés à la perspective de l'unique objet, celui de l'Hypocrite. Bref, il s'agit d'un univers où Élmire n'est nulle part. Poursuivant son aveuglement jusqu'à la fin il confie à l'imposteur – dans le dernier excès de sa crédulité – la cassette qui pourrait le compromettre gravement. C'est Tartuffe qui alors devient maître de la maison. Grâce à un *Deus ex machina* Orgon est sauvé de l'étripage ainsi que de sa folie. En fait, il réussit à survivre la phase monomaniaque sans qu'il dût en subir des conséquences durables. Il reprend le train de vie qu'il menait avant la rencontre fatale.

Dans la série des pièces qui s'attaquent à la bourgeoisie, la suivante est celle qui contient le persiflage du tiers état en titre : *le Bourgeois gentilhomme*. Molière se servait d'épithètes qualificatives quant aux titres de ses comédies. Pour rappel :

Beaucoup de comédies portent un nom commun : l'Avare, le Joueur, etc. Si je vous demande d'imaginer une pièce qui puisse s'appeler le jaloux, par exemple, vous verrez que Sganarelle vous viendra à l'esprit, ou George Dandin, mais non pas Othello ; le Jaloux ne peut être qu'un titre de comédie. C'est que le vice comique a beau s'unir aussi intimement qu'on voudra aux personnes, il n'en conserve pas moins son existence indépendante et simple ; il reste le personnage central, invisible et présent, auquel les personnages de chair et d'os sont suspendus sur la scène (Bergson 1970, 394).

Le Bourgeois gentilhomme est l'unique comédie où le persiflage est inclus dans le titre même de la pièce. En fait il s'agit de l'oxymore : la bourgeoisie et la noblesse sont deux strates, à l'époque nettement séparées l'une de l'autre. Molière vise l'indigence de l'esprit de la « gent épicière » en la mettant dans une situation inférieure – au préalable – quant à la noblesse. C'est son intention.

Pourtant la chose est plus délicate et scabreuse qu'elle ne paraît au premier point de vue. Le mot »gentilhomme« s'applique à ceux qui possèdent une noblesse

11 Voir *supra*.

légale, *apriori*. La bourgeoisie est aux antipodes de cela. Si un noble prend la possession des privilèges dès sa naissance et en jouit par la suite, le bourgeois présente son contraire. Il ne peut compter que sur lui-même. Il doit tout à ses facultés de comprendre, de connaître et d'appréhender ; à ses aptitudes, et à ses compétences qui lui permettent de se débrouiller et de réussir, du point de vue des affaires et des finances, bref du point de vue du mercantilisme dans sa variante à la Louis XIV.

M. Jourdain dut, en principe, remplir toutes les conditions requises pour un bourgeois qui a réussi à accomplir ce qu'on demandait à l'époque de quelqu'un à sa place : M. Jourdain est un homme à succès. En plus, c'est un « colbertien » par excellence. Tel est l'état des choses au préalable avant que le rideau ne soit levé. Voyant le décor de sa maison, on sait qu'il s'agit d'un individu au statut social prestigieux. En outre, le protagoniste de la pièce n'est pas seulement aisé, il est riche. « *Il prête inconsidérément de l'argent, mais il sait exactement combien il a prêté. Ce n'est pas un homme qui a perdu la tête* » (D'Hermies 1935, 8) Bref, M. Jourdain vit « *dans la maison ayant le pignon sur rue* » (Auerbach 1998, 138). Recruter des maîtres et des musiciens ; constituer un groupe d'instrumentistes pour interpréter des œuvres musicales de toutes sortes ; organiser des réceptions, des dîners, des ballets ; donner des cadeaux ; inviter les gens et les servir, rien ne paraît exagéré quant à ses ressources.

De plus : M. Jourdain n'est pas une exception à la règle, c'est une règle. Sa maisonnée est une maisonnée standard quant aux normes qui régissent la vie de la bourgeoisie fortunée dont l'existence se déroulait dans l'aisance et le confort. Au 17^e siècle la capacité financière des familles bourgeoises permettait notamment de faire appel à une large domesticité pour réaliser la totalité des tâches de la vie courante : serviteurs, gouvernantes, précepteurs, maîtres et enseignants se chargeaient de l'entretien de la cellule familiale ainsi que de l'éducation des membres de la famille. Leur objectif fut de leur apprendre l'élégance d'esprit et des manières, selon un strict respect des mœurs du temps. En se faisant instruire, M. Jourdain ne fait autre chose que suivre la pratique de l'époque.

Il prend à tâche d'atteindre le niveau de « *kalos kai akagathos* », ¹² la perfection de l'honnête homme :

La cour royale et les nombreux salons mondains qui s'organisent à Paris élaborent un modèle, celui de l'honnête homme », auquel il convient de se conformer. Personnage universel, l'honnête homme se distingue par sa faculté d'adaptation : il doit pouvoir faire bonne figure en toute circonstance. Pour atteindre ce résultat, il lui faut (...) avoir des connaissances sur tous les sujets. Voilà qui lui permettra (...) de briller au cours des conversations, dont la pratique devient un véritable art (Horville 1994, 144). M.

12 En grec, « beau et bon ».

Jourdain veut devenir membre de la communauté des gens vertueux, bienséants et honorables pour lesquels écrivent les auteurs contemporains, notamment Molière. *In fine* le « bourgeois gentilhomme » « témoigne de l'émergence et de l'affirmation croissante de la bourgeoisie à l'intérieur de la société de ce siècle, face à la noblesse qui occupe tout l'espace de la conscience sociale ». ¹³

Et il a les moyens pour parvenir à son but. Les maîtres, les professeurs et les musiciens que M. Jourdain invite dans sa maison ne sont qu'un coût insignifiant pour son budget : il est un disciple fervent et concentré qui s'applique à atteindre l'idéal de l'époque. Il n'y a rien d'irrationnel dans ce qu'il fait. Il comprend les choses avec pénétration : il s'avère être perspicace et clairvoyant, soucieux quant au but qu'il poursuit. Il agit comme un bourgeois lorsque celui-ci monte en franchissant les obstacles. Au bout du compte : M. Jourdain est un « porte-parole » remarquable de sa classe. De ce point de vue la désignation du « monomane » s'appliquerait difficilement à lui. Il suffit de prendre en considération les preuves subséquentes de son aptitude *a priori*, données *supra*, dans les paragraphes qui précèdent.

Contrairement à l'exposition de *l'École des femmes* et celle de *Tartuffe* qui présente l'action (dramatique) dans laquelle sont pris Arnolphe et Orgon comme l'action synthétique, celle de M. Jourdain est en fait analytique : elle tire son origine des moments qui sont *ante litteram*, c'est-à-dire qui se sont passés avant que le rideau ne soit levé. Le choix du titre pourrait s'expliquer donc par un certain embarras de l'auteur concernant la vraisemblance du protagoniste. Afin de renforcer l'intentionnalité de l'intrigue, c'est-à-dire, garantir que celle-ci soit en intégralité orientée vers un seul objet – et c'est la monomanie de M. Jourdain – il a dû choisir un titre qui dit un mot de trop de ce qu'il fallait. Le titre a de la vigueur : il sous-entend une offense univoque à l'égard de la classe bourgeoise. Par la métonymie qu'il contient, il communique le message qui crée une situation embarrassante et même des risques d'erreur. ¹⁴

Considérant la maxime de Nicolas Boileau : « *Jamais au spectateur n'offrez rien d'incroyable : Le vrai peut quelques fois n'être pas vraisemblable* » (Boileau 1961, 172) on pourrait se demander si l'oxymore que le titre évoque implique le caractère de ce qui semble vrai, juste, aux yeux du sens commun et qui comme tel est la maxime principale du classicisme. Et en conséquence, si la figure de M. Jourdain, considérée dans l'entièreté de sa personne, i. e. diachroniquement, répond aux normes de la vraisemblance, celle-ci étant une des règles de l'identité de l'art classique sans laquelle le théâtre classiciste ¹⁵ ne serait pas.

13 Cf. : <http://jack-martial.chevalier.over-blog.com/article-mon-ideal-l-honnete-homme-du-xvii-siecle-105067950.html> (consulté le 8 juillet 2018).

14 On pourrait se servir d'une formule plus explicite : c'est que M. Jourdain serait un niqedouille puisque il vient de la strate sociale où prévaudraient des nigauds.

15 Y compris le théâtre de Molière.

En plus : l'analyse de la pièce ne peut passer outre le fait que les maîtres, les musiciens et les autres « invités » dans la maison de M. Jourdain paraissent eux-mêmes comiques, à leur tour : c'est-à-dire qu'ils satisfont à la perfection au critère de la souplesse naturelle s'opposant à la rigueur. Ils pourraient bien assumer le rôle inverse de ce qu'on pourrait attendre de leur part. L'ouverture de la pièce révèle notamment du mécanique plaqué sur du vivant : il s'agit de la manière par laquelle les maîtres présentent leurs disciplines et insistent sur leurs importance et avantages. Ce n'est pourtant qu'une introduction aux passages où ils s'écartent le plus du dynamisme et de la souplesse que constituent le rythme naturel de l'existence humaine. C'est la scène de la contestation sur les soi-disant primautés de leurs branches. Leur dispute qui amène des échanges de paroles, puis d'actes hostiles est un des passages du *Bourgeois gentilhomme* où on constate la prévalence des éléments de farce par rapport à ceux de la haute comédie.¹⁶ Les échanges de violence que les « maîtres » entreprennent est un indice exquis dénotant l'inanité de leurs disciplines et d'eux-mêmes, *mutatis mutandis*. Ainsi :

Monsieur Jourdain.— Monsieur le philosophe. Maître de philosophie.— Infâmes! Coquins! Insolents! Monsieur Jourdain.— Monsieur le philosophe. Maître d'armes.— La peste l'animal! Monsieur Jourdain.— Messieurs. Maître de philosophie.— Impudents! Monsieur Jourdain.— Monsieur le philosophe. Maître à danser.— Diantre soit de l'âne bâti! Monsieur Jourdain.— Messieurs. Maître de philosophie.— Scélérats! Monsieur Jourdain.— Monsieur le philosophe (Molière, 1956, 527, 2).

La réaction de M. Jourdain est significative : » *Comment ? Maraudeurs que vous êtes ... Le philosophe se jette sur eux, et tous trois le chargent de coups, et sortent en se battant* » (*Ibidem*). M. Jourdain prend le rôle qui est le contraire exact de celui qu'il assume dans la comédie : il se moque de ceux qu'il a lui-même désignés afin qu'ils opèrent la transsubstantiation de son être du « bourgeois » au « gentilhomme » : « *Monsieur le Philosophe, Messieurs. Oh ! Battez-vous tant qu'il vous plaira, je n'y saurais que faire, et je n'irai pas gâter ma robe pour vous séparer* » (Molière, 1956, 528, 2). Le procédé auquel on assiste s'appelle le dérangement, le renversement de l'ordre habituel. Il arrive comme une sorte du revirement : les rôles changent : les piégeurs deviennent eux-mêmes piégés. Ainsi :

La littérature moderne a exécuté bien d'autres variations sur le thème du voleur volé. Il s'agit toujours, au fond, d'une interversion de rôles, et d'une situation qui se retourne contre celui qui la crée. Ici se vérifierait une loi dont nous avons déjà signalé plus d'une application. Quand une scène comique a

16 La pièce originellement appartient au genre des comédies de caractère, ce qui est le plus haut niveau de la comédie.

été souvent reproduite, elle passe à l'état de « catégorie » ou de modèle. Elle devient amusante par elle-même, indépendamment des causes qui font qu'elle nous a amusés (Bergson 1970, 432).

Finalement, M. Jourdain prend le rôle qui a été destiné à ses enseignants : ceux-ci se retrouvent là où ils voudraient voir leur « élève », c'est-à-dire, au début du « pont aux ânes ». En tant que figure rhétorique il s'agit d'un *quiproquo*, d'une interférence de deux séries que constituent d'un côté les enjeux des « maîtres » et les réactions de M. Jourdain de l'autre. Le lecteur comprend que c'est celui-ci qui est généralement dupé dans la pièce. De l'autre côté il voit que le sujet dupé a réussi à jouer une duperie à ses dupes, ce qui redouble son intérêt. Bergson dit :

Une situation est toujours comique quand elle appartient en même temps à deux séries d'événements absolument indépendantes, et qu'elle peut s'interpréter à la fois dans deux sens tout différents. On pensera aussitôt au quiproquo (Bergson 1970, 433).

C'est un *quiproquo* référentiel dont l'effet est de jeter la lumière du doute sur le comportement des enseignants et sur leurs doctrines. C'est un cas très particulier que Molière – afin de sauvegarder son effet – ne reprendra plus dans la pièce :

Et il nous fait rire parce qu'il rend manifeste à nos yeux l'interférence de deux séries indépendantes, source véritable de l'effet comique. Aussi le quiproquo ne peut-il être qu'un cas particulier. C'est un des moyens (le plus artificiel peut-être) de rendre sensible l'interférence des séries ; mais ce n'est pas le seul. Au lieu de deux séries contemporaines, on pourrait aussi bien prendre une série d'événements anciens et une autre actuelle : si les deux séries arrivent à interférer dans notre imagination, il n'y aura plus quiproquo, et pourtant le même effet comique continuera à se produire (Bergson 1970, 434).

Pourtant : une lecture attentive démontre que la dégradation que Molière entreprend à propos des bourgeois tend à modifier la classification typologique de l'œuvre même : il y a des passages qui sont notamment plus proches du drame que de la comédie de caractère. Dans son théâtre, ce n'est pas inusuel. *Le Misanthrope* connaît le mélange des genres : *George Dandin* de même. Pourtant, considérant *Le Bourgeois gentilhomme* du point de vue du colbertisme, on voit que les éléments par lesquels M. Jourdain voulait s'anoblir appartiennent au passé et figurent comme superflus : M. Jourdain, « le philosophe sans le savoir », arriverait à comprendre que l'ère de la noblesse n'est plus. Ce qui compte c'est l'adresse, l'aisance et la dextérité qui permettent de profiter des situations avantageuses et de gagner. Le 17^e siècle fut une période propice.

C'est le « bourgeois gentilhomme » qui s'en rend compte (le premier) puisque dans le dialogue qu'il échange avec le maître de philosophie, il conclut :

Monsieur Jourdain. Mais de toutes ces façons-là, laquelle est la meilleure ?
Maître de philosophie. Celle que vous avez dite : Belle Marquise, vos beaux yeux me font mourir d'amour. Monsieur Jourdain. Cependant je n'ai point étudié, et j'ai fait cela tout du premier coup (Molière, 1956, 533, 2).

M. Jourdain, « le bourgeois gentilhomme » s'avère être plus sage et plus intelligent¹⁷ que son maître qui devrait lui apprendre la sagesse (en commençant par l'alphabet, la phonétique et les « règles » que l'ordre des mots devrait suivre dans une phrase banale en français). Le terme « la philosophie » est composé de « *philein* » et « *sophia* », l'amour du savoir ou de la sagesse. Celle-ci préférerait le protagoniste de la pièce à ces maîtres.

Par ce biais on est revenu au point de départ, avant que le rideau ne soit levé : le bourgeois est la figure la plus apte : elle a plus de capacités et plus d'intelligence que les autres membres du réseau social : comme le bourgeois ne pouvait compter que sur lui-même il a acquis des aptitudes qui au temps du Louis XIV lui permirent de faire son entrée sur les tréteaux de l'histoire.

La leçon que Molière a déduit des trois pièces dont l'analyse forme l'essentiel du présent écrit, se confirme à propos des comédies qu'on n'a pas pris en considération : *L'Avare* contient une critique peut-être encore plus sévère de la bourgeoisie : Molière concentre son attention sur le point précis qui fait toute l'ontologie d'un de sa classe : sur l'argent. Là, on voit qu'Harpagon est la face cachée d'Arnolphe : les deux *patres familias* sont consommés par le souci unique, c'est-à-dire par le fait qu'ils sont incapables d'appréhender à quelle mesure leur comportement influence sur la peur primordiale qui est de n'être pas exproprié. On entend par là la possibilité d'être privé (dérobé) de ce qui leur tient le plus à cœur, c'est-à-dire de l'argent en tant que garantie du statut social. Argan du *Malade imaginaire* présente de ce point de vue le dernier pas en avant : C'est en fait un drame dont le sujet est l'illusion que la santé puisse s'acquérir par l'argent. Que la santé soit la chose la plus précieuse, Molière le savait bien : jouer Argan était son dernier rôle : il est mort lorsqu'il s'efforçait de rendre l'illusion plausible. Il ne lui restait que la rancune, contre l'argent et la santé en premier lieu.

La contradiction que le dramaturge « de la Cour » faisait des gorges chaudes de la classe sociale qui avançait « le tambour battant », pourrait s'expliquer par le suivant : Molière aurait méprisé les bourgeois par une sorte de réflexe de défense :

17 On prend le mot « intelligence » dans le sens étymologique du mot : « *inter* » et « *lego* », i. e. être capable de lire « le dedans » des choses, leur quiddité. M. Jourdain est dans ce domaine plus universel que ses maîtres.

bien qu'il soit sorti de leur rang, il n'a jamais pu devenir égal à eux en termes de la rentabilité de leurs revenus qui (seule) permettait la montée à l'échelle sociale de l'idéologie prédominante du moment, i. e. du colbertisme. Bien que ses œuvres aient été acceptées et admirées par la cour, il ne pouvait évidemment se soustraire à l'image que les comédiens et les dramaturges à l'époque, portèrent comme un signe marqué au fer rouge sur la peau, durable, voire définitif. Cette empreinte fut celle des individus hors caste, des parias.

Ce qui séparait l'auteur de grandes comédies des normes de la classe naissante, marchant vers ascension, pourrait se formuler de la sorte : « *Les hommes de théâtre sont à cette époque en marge de la société ; la foule les aime parce qu'ils l'amuse, mais la société les méprise et l'Église les excommunie* » (Danrey 1996, 864). Il y a là une question rhétorique : que pourrait-il être pire pour les adhérents d'une nouvelle strate sociale qui avance infailliblement que le miroir tenu par l'un d'entre eux ? L'image reflétée par la glace viserait leur comportement et leur montrerait à quel point l'arrivisme convulsif est en contradiction avec les postulats ayant permis à leur état d'effectuer la longue marche à travers l'histoire. Oui ou non ? En plus : ce serait leur rappeler les origines qu'ils voudraient surtout oblitérer ? De ce point de vue, le conflit entre Molière et les bourgeois ne semble plus inexplicable.

BIBLIOGRAPHIE

- Abry, Emile. *Histoire illustrée de la littérature française*. Paris : Didier, 1946.
- Adam, Antoine. *Histoire de la littérature française*. Paris : Editions mondiales, 1962. 1–2.
- Auerbach, Erich. *Le culte des passions*. Paris : Macula, 1998.
- Bluche, François. *Louis XIV*. Paris : Fayard, 1986.
- Burke, Peter. *Louis XIV*. Paris : Seuil, 1995.
- Butler, J. B. « Orgon le dirigé ». In *L'Humanité de Molière*, édité par John Cairncross, Paris : Nizet, 1988.
- Cairncross, John (éd.). *L'Humanité de Molière*. Paris : Nizet, 1988.
- Boileau, Nicolas. *Œuvres*. Garnier, Paris, 1961.
- Boulenger, Jacques. *Le grand siècle*. Paris : Hachette, 1911.
- Corneille, Pierre. *Œuvres complètes*. Paris : Seuil, 1963.
- Danrey, Patrick. *Le XVII^e siècle*. Paris : Fayard, 1996.
- Des Granges, Ch. M. *Histoire de la littérature française*. Paris : Hatier, 1923.
- Echaudemaison, Claude. *Dictionnaires d'Économie et des Sciences Sociales*. Paris : Nathan, 1993.
- Faguet, Émile. *En lisant Molière*. Paris : Hachette, 1914.
- Guicharnaud, Jacques. *Molière, une aventure théâtrale*. Paris : Gallimard, 1963.

- Horville, Robert. *Littérature française, XVIIe siècle*. Paris : Larousse, 1994.
- Jasinski, René. *Histoire de la littérature française*. Paris : Boivin, 1947. 1.
- Lafenestre, Georges. *Molière*. Paris : Hachette, 1909.
- Montaigne, Michel de. *Essais*. Paris : Harpentier, 1870.
- Molière, *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris, 1956. 1–2.
- Molière. *Le Bourgeois gentilhomme*. Paris : Larousse, 1935.
- Petitfils, Christian. *Louis XIV*. Paris : Perrin, 1995.
- Peyre, Henri. *Qu'est-ce que le classicisme?*. Paris : Nizet, 1964.
- Racine, Jean. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1950. 1.
- Saint-Simon. *Mémoires*. Paris: Gallimard, 1965. 5.
- Shakespeare, William. *The Complete Works of William Shakespeare*. London: Oxford University press, 1957.
- Simon, Alfred. *Molière par lui-même*. Paris : Seuil, 1957.
- Voltaire. *Le siècle de Louis XIV*. Paris : Larousse, 1948.

Sources internet :

- <https://fr.wikipedia.org/wiki/Mercantilisme> (consulté le 3 juillet, 2018).
- <http://jack-martial.chevalier.over-blog.com/article-mon-ideal-l-honnete-homme-du-xvii-siecle-105067950.html> (consulté le 8 juillet 2018).

Boštjan Marko Turk,
 Université de Ljubljana
 bostjan-marko.turk@guest.arnes.si



Kolbertizem v velikih Molièrovih komedijah

Pričujoča študija poskuša odgovoriti na vprašanje o mestu kolbertizma, prevladujoče ideologije v času Ludvika XIV., v poglavitnih komedijah značajev J. B. P. Molièra. Ugotavlja temeljno dihotomijo, opirajoča se na navedke iz besedil. Meščanski razred je v razmerah tedanjega političnega sistema osnovanega na merkantilizmu namreč napredoval na mesto, s katerega še danes obvladuje večino sveta. Veliki dramaturg je izšel iz njihovih vrst, a se zaradi splošnega odnosa do njegovega stanu, z njimi ni mogel identificirati. Če so imeli meščani naraščajoč ugled in prevladujoč finančni položaj, se je Molière boril za svoj obstoj. Pozorno branje njegovih ključnih komedij to odkrije.

Ključne besede: Molière, komedija, kolbertizem, meščan, komično, Henri Bergson, monomanija, mehanično, živo, mehkoba, retorična figura.

The colbertism in the comedies of Molière

The article deals with the role of the bourgeois in the great comedies of J. B. Molière. It shows the artist's dichotomy regarding the class which was – in the time of Louis XIV – getting the decisive influence over the “state affairs”. The article tries to find the answer why.

Key words: Molière, comedy, mercantilism, bourgeois, comical, Henri Bergson, monomania, mechanic, living creature's organic movement, rhetorical figure.