

Critiques de Molière, de Rousseau à Baudelaire : idéologie, psychologie, esthétique

Ioan POP-CURȘEU*

Abstract: *Molière's Critics, from Rousseau to Baudelaire: Ideology, Psychology, Aesthetics.* This paper deals with a number of interpretations that have been given to Molière's work, namely that undertaken by Rousseau in his *Lettre à d'Alembert sur les spectacles* and those attempted by Baudelaire in fragmentary form in many of his writings. Rousseau's and Baudelaire's perspectives are ideologically divergent, but a closer reading reveals also psychological and aesthetic differences. The shifting perspectives between these authors are all the more surprising because Baudelaire was not only a critic of Molière but also a critic of Rousseau, yet he drew inspiration from the writings of both in his poems. The binary, linear hermeneutic is overcome here in favour of a triangular, or even plural, reading, as voices such as Sainte-Beuve's or Nietzsche's are occasionally summoned to diversify the possible points of view.

Keywords: Molière, Rousseau, Baudelaire, Sainte-Beuve, *Le Misanthrope*, ideology, psychology, aesthetics.

Dans le présent article, il sera question – sur un mode quelque peu rhapsodique – de la critique de la pensée de Molière, élaborée par deux grands esprits peu semblables l'un à l'autre, et même très divergents l'on

* Université Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca, Roumanie. ioan.pop-curseu@ubbcluj.ro



pourrait dire. Il s'agit de Jean-Jacques Rousseau et de Baudelaire dont les écrits, lus de nos jours, montrent d'étranges réticences envers l'auteur du *Misanthrope*. Ces réticences, idéologiques jusqu'à un certain point, marquées par ce qu'on appellerait aujourd'hui progressisme et conservatisme, s'avèrent – à une lecture approfondie – beaucoup plus esthétiques et psychologiques que politiques. Des études ponctuelles ont été jusqu'à présent consacrées aux rapports de Rousseau¹ ou à ceux de Baudelaire avec Molière², sans qu'on se soit penché sur une lecture triangulaire, qui rapprochât aussi les deux critiques, au-delà de leur regard sur l'objet critiqué. C'est une telle triangulation que je vais entreprendre ici, en utilisant ponctuellement d'autres interprétations de Molière.

De toute la pensée de Rousseau sur Molière, c'est l'interprétation du *Misanthrope*, telle qu'elle se développe dans la *Lettre à D'Alembert sur les spectacles* (1758), qui mérite le plus de retenir l'attention des lecteurs. Cette lettre polémique de Rousseau a été écrite pour contrecarrer la proposition que D'Alembert avait faite, dans l'article *Genève* de *L'Encyclopédie*, de mettre les bases d'un théâtre dans cette ville suisse, protestante et sévère. Voilà, décrit par Rousseau lui-même, le contexte psychologique d'élaboration de sa *Lettre* : il se dit « indigné de tout ce manège de séduction dans [sa] patrie » et affirme son irritation envers les tromperies des philosophes, ses collègues de génération et de combat intellectuel : « Les injustices dont je n'avois été que spectateur m'avoient irrité ; celles dont j'étois devenu l'objet m'attristèrent, et cette tristesse sans fiel n'étoit que celle d'un cœur trop aimant, trop tendre, qui, trompé par ceux qu'il avoit cru de sa trempe, étoit forcé de se retirer au dedans de lui. »³

¹ Paul Woodruff, « Rousseau, Molière, and the Ethics of Laughter », *Philosophy and Literature*, Volume 1, Number 3 (Fall 1977), 325-336; Marco Merin, « An Enlightenment Misanthropology: Rousseau and Marmontel, Readers of Molière », *The Eighteenth Century*, Volume 58, Number 2 (Summer 2017), 157-176, DOI: <https://doi.org/10.1353/ecy.2017.0014>

² Jean-Baptiste Amadieu, « Molière selon Baudelaire : saint patron de la bourgeoisie ou poète des enfers ? », in « *Molière : toujours et encore !* », *Actes des journées d'études (4-5-6 avril 2011)* (Presses Universitaires de l'ICES, 2014), 7-28.

³ Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions, Livre dixième*, in *Les Confessions et autres écrits autobiographiques*, Introduction de Jean Starobinski (Lausanne : La Guilde du Livre, 1962), 477-478.

Pour comprendre de façon nuancée la problématique articulée par Rousseau à propos de Molière, il faut tout d'abord préciser un détail d'histoire littéraire et intellectuelle. Au 18^{ème} siècle, Molière inquiète : l'avis général est que, quoique seules les Lumières permettent de voir les vraies beautés du *Misanthrope*, cette comédie doit néanmoins être « corrigée ». Dans ce contexte, corriger voudrait dire lui imposer une signification morale moins équivoque, précise comme un bistouri ou (pourquoi pas ?) comme un laser, et, par-là, plus poignante et plus directe. Il serait nécessaire de citer ici la fin de l'excellent article-panorama de Jonathan Mallinson, consacré à la réception du chef-d'œuvre moliéresque au 18^{ème} siècle :

Le Misanthrope est un chef-d'œuvre qui ne se laisse pas admirer passivement, paisiblement au dix-huitième siècle. Malgré la certitude exprimée par maints commentateurs que les traits délicats du texte ont finalement été compris, malgré leur découverte de la vraie leçon morale du texte, il est évident que la comédie n'arrête pas de troubler. En vérité, la vision comique de Molière, paradoxale, irréductible, lance un défi aux critiques et les oblige à contempler les problèmes inhérents à leur propre goût pour une comédie morale, moralisante, où ils veulent sacrifier le rire au sérieux, le personnage ambigu au personnage unidimensionnel. Cette comédie rappelle constamment aux critiques la différence de perspective qui sépare les deux siècles, malgré les tentatives de les faire rejoindre en soumettant le texte à une lecture morale, malgré la suggestion qu'il existe une seule tradition du haut comique destiné à plaire et à instruire, dont Molière serait le maître et que les lecteurs du siècle des Lumières arrivent finalement à comprendre. En d'autres termes, la tentative de moraliser Molière, de le rendre acceptable, de convertir sa vision comique en voix morale reflète leur désir non seulement de le récupérer, mais aussi, paradoxalement, leur pressentiment peut-être qu'il leur échappe.⁴

Même à une simple lecture, non approfondie, il est évident que la critique de Rousseau se nourrit du moralisme rationaliste étroit, du moralisme à ceillères de son temps... Au fond, la *Lettre à D'Alembert* représente un

⁴ Jonathan Mallinson, « Vision comique, voix morale : la réception du *Misanthrope* au XVIII^{ème} siècle », *Littératures classiques*, 27 (1996) : 367-377 (citation 377).

« monstre », dans l'acception que le siècle classique donne à ce mot : prodige qui étonne, qui fascine, qui attire, et qui provoque en même temps un sentiment d'irrépressibles inquiétude et nausée. Habitué par *La Naissance de la tragédie* à voir dans le théâtre, dans la tragédie au moins, l'art suprême, l'art par excellence, le lecteur contemporain se risque à entreprendre le siège du texte de Rousseau un peu comme Hippolyte se jette sur l'horrible créature de Neptune – la mort lui paraît imminente, et, cependant, la pensée qu'un triomphe serait possible ne cesse pas de le pousser aveuglément en avant...

Chez Rousseau, les problèmes d'ordre esthétique, moral et politique s'allient, dans un discours très cohérent *en soi*, construit sur un modèle presque socratique, à des problèmes d'ordre économique et sociologique. Que la création d'un théâtre à Genève – qui est le prétexte de l'écrit de Rousseau – soit ou non catastrophique pour la vie affairée des habitants de la ville (ce que l'auteur semble insinuer), n'a, en réalité, rien à voir avec le rôle d'école de formation des mœurs, communément attribué au théâtre. Et pourtant, Rousseau mise sur un manque de discernement, sur une patience peu exercée, sur une superficialité des lecteurs, qui confondraient les niveaux d'argumentation et lui donneraient, ainsi, plus facilement raison. Comme l'a remarqué Jean Rousset, dans l'argumentation de Rousseau « la bonne et la mauvaise conscience sont difficiles à discerner », dans un discours qui n'est transparent qu'en surface, restant opaque en profondeur, dans lequel « les affaires publiques et privées, les rêveries utopiques et les ressentiments personnels s'entremêlent » étroitement pour mieux captiver et séduire les lecteurs⁵.

Tout au long du texte de Rousseau, on voit que ce n'est pas l'établissement d'un théâtre à Genève qui le dérange, mais bien le théâtre en général, auquel il ne reconnaît aucune possibilité de transformation morale, de *catharsis*. Croyant l'être humain né bon, Rousseau lui attribue la faculté de reconnaître automatiquement la vertu, sans avoir besoin pour cela de la médiation de l'art. Après une critique malveillante de la tragédie, qu'il considère pernicieuse, l'auteur passe à la critique de la comédie en général :

⁵ Jean Rousset, « Les destinataires superposés de la *Lettre à d'Alembert* », in *Le Lecteur intime* (Paris : José Corti, 1986), 113-114.

Heureusement la Tragédie telle qu'elle existe est si loin de nous, elle nous présente des êtres si gigantesques, si boursoufflés, si chimériques, que l'exemple de leurs vices n'est guères plus contagieux que celui de leurs vertus n'est utile, et qu'à proportion qu'elle veut moins nous instruire, elle nous fait aussi moins de mal. Mais il n'en est pas ainsi de la Comédie, dont les mœurs ont avec les nôtres un rapport plus immédiat, et dont les personnages ressemblent mieux à des hommes. Tout en est mauvais et pernicieux, tout tire à conséquence pour les Spectateurs ; et le plaisir même du comique étant fondé sur un vice du cœur humain, c'est une suite de ce principe que plus la Comédie est agréable et parfaite, plus son effet est funeste aux mœurs.⁶

Les prémisses du débat une fois établies, l'attaque contre Molière, auquel Rousseau reconnaît (peut-être par une sorte de masochisme, que les exégètes lui ont souvent attribué) de très durables mérites, peut commencer. Selon l'auteur puritain du 18^{ème}, les comédies du nouveau Plaute français seraient des concessions honteuses faites au goût (ou, plutôt, au dé-goût, au non-goût) du public, assemblée de gens du monde blasés, ennuyés, faux, polis, hypocrites, prêts à rire de n'importe quoi, même de la vertu jetée en proie à la malice et au vice :

Ayant à plaire au Public, il [Molière] a consulté le goût le plus général de ceux qui le composent : sur ce goût il s'est formé un modèle, et sur ce modèle un tableau des défauts contraires, dans lequel il a pris ses caractères comiques, et dont il a distribué les divers traits dans ses pièces. [...] Il n'a donc point prétendu former un honnête-homme, mais un homme du monde ; par conséquent il n'a point voulu corriger les vices, mais les ridicules ; et, comme j'ai déjà dit, il a trouvé dans le vice même un instrument très propre à y réussir.⁷

Il est vrai que certaines choses sont vraiment ridicules et peuvent sans danger être représentées sur les théâtres des grandes villes, sans être cependant acceptables dans une ville comme Genève. Selon Rousseau, si le théâtre est

⁶ Jean-Jacques Rousseau, *Lettre à Mr. D'Alembert sur les spectacles*, Edition critique par M. Fuchs, Docteur ès lettres (Lille : Librairie Giard, Genève : Librairie Droz, 1948), 44-45.

⁷ Jean-Jacques Rousseau, *Lettre à Mr. D'Alembert*, 48.

inutile et pernicieux à Genève, petite ville de 24.000 habitants, il est utile et recommandable à Paris, grande ville de 600.000 habitants qui, en se laissant aller à cette distraction innocente, n'obéissent pas à leurs penchants quotidiens pour le crime. La pensée de Rousseau sur le théâtre s'articule autour de tabous auxquels il devrait être formellement interdit de toucher par les moyens de l'art, comme par d'autres moyens : le grand reproche que Rousseau fait à Molière, c'est de peindre dans son *Misanthrope* un ridicule inexistant, celui de la vertu, d'une vertu âpre, impitoyable, rude, parfaite.

Au moment où Jean-Jacques se met à disséquer les mécanismes de représentation de ce ridicule de la vertu, son écriture devient psychologiquement « engagée » : il se produit une identification, voire une superposition entre Alceste et son défenseur. Des traits empoisonnés (= intéressés) visent alors le pauvre Molière : il ne saisit, ou nous fait ignorer, la vérité et la grandeur du caractère dépeint, parce qu'il confond le misanthrope avec l'homme emporté et parce que, pour *faire rire le parterre*, il adoucit quelquefois la juste et sainte colère d'Alceste contre tout le genre humain. Un lecteur serait-il extrêmement sainte-beuvien en affirmant que la juste et sainte colère d'Alceste est la même que celle de Rousseau ?⁸ Molière émousse les traits du grand dégoûté de ses semblables afin de rendre sa comédie plus théâtrale, plus divertissante et plus plaisante :

Mais, en général, on ne peut nier que, si le Misanthrope était plus Misanthrope, il ne fût beaucoup moins plaisant : parce que sa franchise et sa fermeté, n'admettant jamais de détour, ne le laisseroit jamais dans l'embarras. Ce n'est donc pas par ménagement pour lui que l'Auteur adoucit quelquefois son caractère : c'est au contraire pour le rendre plus ridicule. Une autre raison l'y oblige encore ; c'est que le Misanthrope de Théâtre, ayant à parler de ce qu'il voit, doit vivre dans le monde, et par

⁸ Molière, *Le Misanthrope, Œuvres complètes*, II, Texte établi et annoté par Maurice Rat (Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1965), 42 : « Mes yeux sont trop blessés, et la cour et la ville / Ne m'offrent rien qu'objets à m'échauffer la bile ; / J'entre en une humeur noire, en un chagrin profond, / Quand je vois vivre entre eux les hommes comme ils font ; / Je ne trouve partout que lâche flatterie, / Qu'injustice, intérêt, trahison, fourberie, / Je n'y puis plus tenir, j'enrage, et mon dessein / Est de rompre en visière à tout le genre humain. » (Acte I, Scène I)

conséquent tempérer sa droiture et ses manières, par quelques-uns de ces égards de mensonge et de fausseté qui composent la politesse, et que le monde exige de quiconque y veut être supporté. S'il s'y montrait autrement, ses discours ne feroient plus d'effet. L'intérêt de l'Auteur est bien de le rendre ridicule, mais non pas fou ; c'est ce qu'il paraîtroit aux yeux du public s'il étoit tout à fait sage. [...] Si quelquefois l'habile auteur laisse agir ce caractère dans toute sa force, c'est seulement quand cette force rend la scène plus théâtrale, et produit un comique de contraste ou de situation plus sensible. Telle est, par exemple, l'humeur taciturne et silencieuse d'Alceste, et ensuite la censure intrépide et vivement apostrophée de la conversation chez la coquette.⁹

Quel pourrait bien être l'intérêt de Jean-Jacques Rousseau de rendre Molière aussi, comme dans un jeu de miroirs, non pas fou, mais légèrement ridicule ? Ridicule de ne pas comprendre le fonctionnement technique de son propre art, ridicule de faire une pièce pleine d'erreurs plus ou moins préméditées, ridicule de ne pas comprendre les hommes et de se jouer d'eux comme de marionnettes sans âme, destinées à un simple amusement gratuit ? Cependant, et c'est aux yeux de Rousseau une sublime vengeance du texte sur son auteur, parfois la vertu l'emporte sur l'art du dramaturge, sur les stratégies de déformation, de tromperie, sur les fourberies qu'il met en œuvre pour nous cacher, à nous, lecteurs, ce que le vrai misanthrope est. C'est là une vérité du texte que seul Jean-Jacques semble voir et comprendre, c'est là une réalité à laquelle les spectateurs, sauf encore Rousseau, sont incapables, à cause de leurs vices, de s'identifier :

[...] le tort de Molière n'est pas d'avoir fait du Misanthrope un homme colère et bilieux, mais de lui avoir donné des fureurs puérides sur des sujets qui ne devoient pas l'émouvoir. Le caractère du Misanthrope n'est pas à la disposition du Poète ; il est déterminé par la nature de sa passion dominante. Cette passion est une violente haine du vice, née d'un amour ardent pour la vertu, et aigrie par le spectacle continuel de la méchanceté des hommes. Il n'y a donc qu'une âme grande et noble qui en soit susceptible. L'horreur et le mépris qu'y nourrit cette même

⁹ Jean-Jacques Rousseau, *Lettre à Mr. D'Alembert sur les spectacles*, 59 ; 58.

passion pour tous les vices qui l'ont irritée sert encore à les écarter du cœur qu'elle agite. De plus, cette contemplation continuelle des désordres de la Société, le détache de lui-même pour fixer toute son attention sur le genre humain. Cette habitude élève, aggrandit les idées, détruit en lui les inclinations basses qui nourrissent et concentrent l'amour propre ; et de ce concours naît une certaine force de courage, une fierté de caractère qui ne laisse prise au fond de son âme qu'à des sentiments dignes de l'occuper. [...] Une preuve bien sûre qu'Alceste n'est point Misanthrope à la lettre, c'est qu'avec ses brusqueries et ses incartades il ne laisse pas d'intéresser et de plaire. Les Spectateurs ne voudroient pas, à la vérité, lui ressembler : parce que tant de droiture est fort incommode ; mais aucun d'eux ne seroit fâché d'avoir affaire à quelqu'un qui lui ressemblât, ce qui n'arriveroit pas s'il étoit l'ennemi déclaré des hommes.¹⁰

Plusieurs points d'interrogation, accompagnés de circonspection et de doutes, surgissent dans l'esprit de n'importe quel lecteur avisé de la *Lettre à D'Alembert sur les spectacles*. Une question, notamment, se forme à travers les considérations de Rousseau sur *Le Misanthrope* : pourquoi Rousseau s'entête-t-il à voir, malgré l'évidence, dans Alceste un homme de bien et dans la comédie de Molière une machine infernale qui broie justement les hommes de bien ?

Dans un premier temps, on peut supposer que c'est par une banale peur du ridicule personnel, si semblable au grotesque d'Alceste : la misanthropie *vertueuse* du personnage moliéresque et celle que Rousseau imagine pour soi-même ou s'attribue relèvent, tout compte fait, d'une incapacité de s'intégrer activement et décentement parmi les autres hommes dans la société. Avant même d'ouvrir la bouche, tous les deux, le personnage inventé par Molière et le philosophe du 18^{ème} siècle, ont peur de dire quelque chose de ridicule – c'est la raison pour laquelle ils se spécialisent dans l'annonce de catastrophes. Il faudrait peut-être ici rappeler une histoire allégorique que Jean Paulhan propose dans *Les Fleurs de Tarbes ou La Terreur dans les Lettres* : un moine d'un certain monastère d'Assise a un accent déplaisant et tout le monde rit de lui ; il n'ouvre donc plus la bouche que pour annoncer des catastrophes ou des

¹⁰ Jean-Jacques Rousseau, *Lettre à Mr. D'Alembert sur les spectacles*, 52 ; 50.

accidents, parce que, dans l'agitation de tels moments, son accent a toutes les chances de passer inaperçu. Bientôt, aimant beaucoup parler, il arrive au moins d'inventer des tragédies... Alceste et Rousseau, condamnant à voix tonnante les vices de la société de leur temps, veulent peut-être nous faire oublier leur accent odieux et grinçant d'hommes égoïstes, incapables de vivre parmi d'autres hommes, d'hommes incapables de vraie tendresse, d'amour et de tolérance.

Dans un second temps, c'est par crainte de devenir lui aussi, le grand philosophe Jean-Jacques Rousseau, personnage de farce ou de comédie, bouffon à vêtements multicolores dans la farce herméneutique de la postérité. Rousseau semble avoir comme une sorte d'intuition doublée de crainte d'être mal lu par des lecteurs qui ne seront plus ses contemporains ; il se sent devenir personnage de la comédie atroce des lectures critiques approximatives. Déjà, les romantiques l'interprètent mal, en se réclamant de lui pour la constitution de leur doctrine(s) littéraire(s). Baudelaire, avec son rire satanique, le malmène et le considère un imposteur pervers (voir *infra* quelques détails de cette critique) et ce provocateur de Nietzsche se moque de son idéologie de la nature et prend ses thèses politico-sociales à rebours, une à une¹¹...

¹¹ « Ce que j'entends par progrès. [...] – Mais Rousseau, à quoi voulait-il au fond revenir, *celui-là* ? Rousseau, le premier homme moderne, un idéaliste et une *canaille* en une seule personne : il avait besoin de "dignité" morale pour soutenir son propre regard. Malade d'une vanité effrénée et d'un mépris sans borne pour lui-même. Cet avorton, campé sur le seuil des temps modernes, voulait lui aussi le "retour à la nature" ! Je répète ma question : à quoi Rousseau voulait-il au juste revenir ? Je hais Rousseau *jusque dans* la Révolution : elle est l'expression dans l'Histoire universelle de cette double nature d'idéaliste et de *canaille*. La *farce* sanglante qu'a été le déroulement de cette Révolution, son "immoralité" me touche peu : ce que je hais, c'est sa *moralité* rousseauiste, – les soi-disant "vérités" de la Révolution, par lesquelles ses effets se font encore sentir, gagnant à sa cause tout ce que l'humanité compte de plat et de médiocre. La doctrine de l'égalité ! Mais c'est qu'il n'y a pas poison plus toxique : c'est qu'elle semble prêchée par la justice même, alors qu'elle est la fin de toute justice... "Aux égaux, traitement égal, aux inégaux, traitement inégal", telle serait la vraie devise de la Justice. Et ce qui en découle : "Ne jamais égaliser ce qui est inégal." », *Le Crépuscule des idoles*, in *Œuvres philosophiques complètes*, VIII (Paris : Gallimard, 1974), 142-143. A propos de la littérature de George Sand, Nietzsche affirme, dans le même *Crépuscule des idoles*, 111 : « comme tout ce qui vient de Rousseau, faux, fabriqué, vide et boursoufflé, excessif... »

Dans un troisième temps, faire d'Alceste un homme de bien qui ne peut pas être ridicule, c'est persuader les lecteurs que la littérature qui provoque le rire sur un tel personnage est corrompue dans son essence, donc inutile dans le meilleur des mondes, dans une république parfaite, que Rousseau croit possible et réalisable, comme tout utopiste qui se respecte. Mal interpréter Alceste, c'est peut-être une manière d'affirmer avec un orgueil dissimulé sous les apparences de la modestie : « Moi, Jean-Jacques Rousseau, je ne ris jamais de personne, tellement ma nature est bonne. Mes écrits sont purs, humanitaristes, sans tache et sans reproche. Ma littérature est la seule qui soit *valable* ! Ne lisez donc pas les autres auteurs ! »

D'Alembert, destinataire du texte et auteur d'une *Réponse* à Rousseau, semble avoir eu l'intuition précise de la malhonnêteté de son adversaire, frustré par les amusements que le théâtre peut produire, envieux du génie de Molière, tellement obsédé de vertu et de société idéale, tellement pris dans ses rêves de révolution et de transformation socio-politique qu'il en vient à rejeter les séductions de l'art. D'Alembert apostrophe Rousseau de manière à ce qu'aucun doute ne subsiste sur les vraies raisons, enracinées dans l'envie, que celui-ci a de s'opposer à la constitution d'un théâtre à Genève :

Pourquoi envier aux hommes, destinés presque uniquement par la nature à pleurer et à mourir, quelques délassements passagers, qui les aident à supporter l'amertume et l'insipidité de leur existence ?¹²

Baudelaire, quant à lui, n'élabore pas une critique aussi structurée et suivie de Molière. Cependant, des fragments de textes laissent voir une pensée tout aussi circonspecte à l'égard de l'auteur du *Misanthrope* que celle de Rousseau (quoique pour des raisons – idéologiques et esthétiques – diamétralement opposées). Molière est assez présent dans le système de références érudites de la poésie baudelairienne (*Don Juan aux Enfers*, *L'Imprévu*)¹³. Les clins d'œil au *Tartuffe* dans la nouvelle *La Fanfarlo*, où le héros Samuel Cramer est

¹² *Réponse de D'Alembert*, in Jean-Jacques Rousseau, *Lettre à D'Alembert sur les spectacles* (Paris : Librairie Garnier Frères, 1889), 302.

¹³ Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, vol. I (Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1993), 19-20, 171-172. Cette édition en deux volumes, la seule que j'utilise ici, sera abrégée dorénavant sous la forme CEC, suivie du numéro du volume en chiffres romains, I ou II.

comparé à « Tartufe empoigné par Orgon »¹⁴, font pendant à quelques vers d'un poème de jeunesse, inspirés par Sarah la Louchette, où Baudelaire, en caricaturant cette prostituée de bas étage, se dépeint dans le rôle de l'« imposteur » moliéresque. L'écrivain apparaît comme un Tartuffe, mais dont l'hypocrisie esthétisante est inutile devant la déchéance authentique de cette femme, et serait tout de suite sanctionnée par Dieu dans un éclat de rire. L'auteur qui vend sa pensée n'est pas meilleur que la prostituée¹⁵ qui vend son corps en jouant de son mieux un personnage :

Pour avoir des souliers elle a vendu son âme ;
 Mais le bon Dieu rirait si près de cette infâme
 Je tranchais du Tartufe, et singeais la hauteur,
 Moi qui vends ma pensée, et qui veux être auteur.

Vice beaucoup plus grave, elle porte perruque.
 Tous ses beaux cheveux noirs ont fui sa blanche nuque ;
 Ce qui n'empêche pas les baisers amoureux
 De pleuvoir sur son front plus pelé qu'un lépreux.

Elle louche, et l'effet de ce regard étrange
 Qu'ombragent des cils noirs plus longs que ceux d'un ange,
 Est tel que tous les yeux pour qui l'on s'est damné
 Ne valent pas pour moi son œil juif et cerné.¹⁶

Baudelaire reviendra sur la question du *Tartuffe* dans ses journaux intimes : « Molière. Mon opinion sur Tartuffe est que ce n'est pas comédie, mais un pamphlet. Un athée, s'il est simplement un homme bien élevé, pensera, à propos de cette pièce, qu'il ne faut jamais livrer certaines questions graves à la canaille. »¹⁷ Comment concilier cette note tardive et mordante de Baudelaire

¹⁴ Baudelaire, CEC I, 568.

¹⁵ Sur une conception large de la prostitution chez Baudelaire, voir, entre autres : « L'amour, c'est le goût de la prostitution. Il n'est même pas de plaisir noble qui ne puisse être ramené à la Prostitution. Dans un spectacle, dans un bal, chacun jouit de tous. Qu'est-ce que l'art ? Prostitution. », *Fusées*, CEC I, 650.

¹⁶ Baudelaire, [*Je n'ai pas pour maîtresse une lionne illustre*], CEC I, 203-204.

¹⁷ *Mon cœur mis à nu*, CEC I, 701.

avec la passion pour *Tartuffe* qu'il semble avoir montrée pendant sa jeunesse ? Un éclairage réciproque entre les quelques bouts de textes est-il envisageable ? Avant 1848, la pièce de Molière offrait à Baudelaire des emblèmes de l'hypocrisie qu'il pouvait employer efficacement dans ses écrits. Après 1859, quand il griffonne les notes acides de *Mon cœur mis à nu*, il a pris ses distances par rapport à une certaine facilité moliéresque à laquelle il était sensible dans sa jeunesse. Le Baudelaire qui écrit que *Tartuffe* n'est pas une « comédie » mais un « pamphlet » est celui qui a lu Joseph de Maistre, qui a écrit *De l'essence du rire* et les deux études sur les caricaturistes, et surtout celui qui s'est confronté à la prudence hypocrite de la justice pendant le procès des *Fleurs du mal*, au cours duquel ses défenseurs – notamment son avocat Gustave Chaix d'Est-Ange et le critique Jules Barbey d'Aurevilly ont souvent comparé son génie à celui de Molière, en invoquant justement la liberté avec laquelle celui-ci avait écrit *Tartuffe*¹⁸. L'écart entre les vers à la gloire de Sarah la Louchette et la note de *Mon cœur mis à nu* s'explique : ce que Baudelaire voyait dans sa jeunesse comme une « comédie » de situation, pleine de bons mots et riche d'images à exploiter intertextuellement, lui apparaît dans un âge plus mûr comme un « pamphlet » qu'il ne faut pas livrer à la « canaille », c'est-à-dire aux journalistes voltairiens et républicains du *Siècle* qui s'en servaient pour discréditer la religion catholique.

Jean Pommier, dans ses investigations d'histoire littéraire aussi scrupuleuses que précises, réunit beaucoup de données importantes sur *Tartuffe* vu par Baudelaire. Le critique rapporte un épisode des années 1843-1844 lorsque les autorités parisiennes avaient décidé d'élever un buste à la gloire de Molière devant la maison où le grand dramaturge et comédien était né (une fausse maison, du reste !). Le buste a été inauguré le 15 janvier 1844 et le comédien Samson a prononcé un discours lors de la cérémonie, où il voyait en Molière « le grand homme qui démasqua Tartufe ». En marge des manifestations officielles, un groupe de jeunes gens avait crié « Vive Molière ! » en face de l'éditeur Laffitte et devant l'habitation du célèbre chansonnier Béranger. Sur la demande des élèves des collèges royaux, *Tartuffe* a été joué à l'Odéon et à la Comédie-Française. Les manifestations à la gloire de Molière

¹⁸ CEC I, 1193, 1212-1213.

s'inscrivaient dans la bataille entre le clergé et l'Université à propos d'une loi sur l'enseignement. La pièce de Molière était devenue une sorte de bouclier contre les arguments cléricaux et une édition populaire ornée d'une gravure de Grandville représentant *Molière arrachant son masque à l'imposture*, figurée sous les traits d'un Jésuite, était un grand succès commercial¹⁹. Selon Jean Pommier, tous ces événements ont beaucoup marqué Baudelaire, et c'est lors des festivités à la gloire de Molière qu'il a vu ou revu *Tartuffe* mis en scène²⁰.

Ces événements, ainsi que la moralité évidente des pièces moliéresques expliquent parfaitement bien pourquoi Baudelaire en fait à deux reprises un chantre de la plus « ridicule » des « religions modernes » : « La France traverse une phase de vulgarité. Paris, centre et rayonnement de la bêtise universelle. Malgré Molière et Béranger, on n'aurait jamais cru que la France irait si grand train dans la voie du Progrès. – Questions d'art, *terrae incognitae*. Le grand homme est bête. »²¹ Sur le même sujet, on trouve un passage de *Mon cœur mis à nu* (feuille 14), où Baudelaire associe les mêmes noms, sous le signe de la religion moderne du Progrès : « Les nations n'ont de grands hommes que malgré elles. Donc le grand homme est vainqueur de toute sa nation. Les Religions modernes ridicules. Molière. Béranger. Garibaldi. »²² Dans cette perspective, Molière est mis par Baudelaire dans la même casserole avec Rousseau, Voltaire, Béranger, Victor Hugo et George Sand. Heureusement, Baudelaire balance toujours au sujet du dramaturge, et ses opinions se nuancent sans cesse.

De plus, ces notes de Baudelaire peuvent être lues comme une réponse virulente et ironique à Sainte-Beuve, qui dans un article de 1835 faisait de Molière un représentant de l'esprit révolutionnaire, un adversaire acharné du totalitarisme royal de Louis XIV et un anticipateur du socialisme et du progressisme triomphants du 19^{ème} siècle :

¹⁹ Selon moi, la vignette de Grandville fait allusion à la critique de Cléante à l'égard de son beau-frère Orgon : « Hé quoi, vous ne ferez nulle distinction / Entre l'hypocrisie et la dévotion ? / Vous les voulez traiter d'un semblable langage, / Et rendre même honneur au masque et au visage [?] ». Cf. *Tartuffe* ou *L'Imposteur*, *Œuvres complètes*, I, Texte établi et annoté par Maurice Rat (Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1965), 698.

²⁰ Voir Jean Pommier, « Le Théâtre classique », in *Dans les chemins de Baudelaire* (Paris : Librairie José Corti, 1945), 138-140.

²¹ Deuxième projet de *Préface* pour *Les Fleurs du mal*, CEC I, 182.

²² *Mon cœur mis à nu*, CEC I, 681.

Ginguené a publié une brochure pour montrer Rabelais précurseur et instrument de la Révolution française ; c'était inutile à prouver sur Molière. Tous les préjugés et tous les abus flagrants avaient évidemment passé par ses mains, et, comme instrument de circonstance, Beaumarchais lui-même n'était pas plus présent que lui ; le *Tartufe*, à la veille de 89, parlait aussi net que *Figaro*. Après 94, et jusqu'en 1800 et au-delà, il y eut un incomparable moment de triomphe pour Molière, et par les transports d'un public ramené au rire de la scène, et par l'esprit philosophique régnant alors et vivement satisfait, et par l'ensemble, la perfection des comédiens français chargés des rôles comiques, et l'excellence de Grandmesnil en particulier.²³

Tout en fustigeant en Molière le « précurseur » et l'« instrument » de la Révolution française, donc un représentant du Progrès infini de l'humanité auquel croyait le 19^{ème} siècle à la suite de Rousseau entre autres, Baudelaire continue de faire appel à ses pièces, pour y puiser des références. Si dans sa jeunesse il dialoguait avec *Tartuffe*, lorsqu'il écrit son grand poème satirique, *L'Imprévu*, publié le 25 janvier 1863 dans *Le Boulevard*, puis recueilli dans *Les Épaves* en 1866, c'est à *L'Avare* et au *Misanthrope* que le poète fait référence. En revue, le poème porte la dédicace « À mon ami J. Barbey d'Aurevilly ». Dans *Les Épaves*, la dédicace disparaît, mais elle est comme remplacée par une « note de l'éditeur », due probablement à la plume même de Baudelaire : « Ici, l'auteur des *Fleurs du mal* se tourne vers la Vie Éternelle. Ça devait finir comme ça. Observons que, comme tous les nouveaux convertis, il se montre très rigoureux et très fanatique. »²⁴ Ce « nouveau converti » (syntagme

²³ Sainte-Beuve, « Molière » (*Portraits littéraires*), in *Œuvres*, tome II, Texte présenté et annoté par Maxime Leroy (Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960), 61. Harold Watson a montré de manière irréfutable que les affirmations de Sainte-Beuve sont fausses : sur tout l'ensemble du 18^{ème} siècle, les représentations du *Tartuffe* atteignent la cote la plus basse dans la décennie 1781-1790, voir « Sainte-Beuve's Molière: a Romantic Hamlet », *The French Review*, vol. 38, n° 5 (April 1965) : 611-612. La conclusion de Watson est sans appel (et elle aurait pleinement satisfait Baudelaire) : « At any rate, Molière's influence on the Revolution appers weak indeed. », 612.

²⁴ *L'Imprévu*, CEC I, 171. Selon Claude Pichois, dans ses notes, CEC I, 1155, la précision doit être mise en relation avec la phrase finale de l'article que Barbey d'Aurevilly consacre en 1857 au volume poursuivi par la justice : « Après *Les Fleurs du mal*, il n'y a plus que deux partis à prendre pour l'auteur : ou se brûler la cervelle... ou se faire chrétien ! » Le poème de Baudelaire serait ainsi une réponse directe à Barbey d'Aurevilly.

légèrement ironique !) ouvre son poème avec un tableau des divers péchés humains, où dominent l'hypocrisie et la paresse. Des personnages moliéresques²⁵ – Harpagon et Célimène, mentionnés dans ce poème chrétien – sont vus dans la perspective de la vie éternelle, spécifique plutôt au poète du 19^{ème} et non au dramaturge du 17^{ème}, qui s'éloignait sensiblement de la religion dans ses pièces et qui avait une attitude ambiguë là-dessus. Le caractère dialogique (théâtral) des quatre strophes citées plus bas est très frappant :

Harpagon qui veillait son père agonisant,
Se dit, rêveur, devant ces lèvres déjà blanches :
« Nous avons au grenier un nombre suffisant,
Ce me semble, de vieilles planches ? »

Célimène roucoule et dit : « Mon cœur est bon,
Et naturellement, Dieu m'a faite très belle. »
– Son cœur ! cœur racorni, fumé comme un jambon,
Recuit à la flamme éternelle !

Un gazetier fumeux, qui se croit un flambeau,
Dit au pauvre qu'il a noyé dans les ténèbres :
« Où donc l'aperçois-tu, ce créateur du Beau,
Ce Redresseur que tu célèbres ? »

Mieux que tous, je connais certain voluptueux
Qui bâille nuit et jour, et se lamente et pleure,
Répétant, l'impuissant et le fat : « Oui, je veux
Être vertueux, dans une heure ! »²⁶

Claude Pichois voit dans le « gazetier fumeux » de la troisième strophe un journaliste du *Siècle*²⁷. Il s'agit là, sans aucun doute, de la période ouvertement républicaine du journal (1848-1851), que Baudelaire doit avoir bien connue. Par voie de conséquence, il critiquait la manipulation idéologique des pièces

²⁵ Selon Jean Pommier, *Dans les chemins de Baudelaire*, 140-141 (« Le Théâtre classique »), 220 (« Théodore de Banville »), l'idée de cette référence vient de Banville, cf. des poèmes comme *La Gloire de Molière. Ode récitée au Théâtre du Panthéon le 15 janvier 1851*.

²⁶ *L'Imprévu*, CEC I, 171.

²⁷ Voir les notes de la Pléiade : CEC I, 1156.

de Molière, qui était en cours chez les républicains de gauche rassemblés autour de la rédaction de ce journal. Harpagon imaginé dans une hypostase absente chez Molière, Célimène qui essaie de se donner bonne conscience tandis qu'elle reste une coquette dont le cœur est diaboliquement sec, le journaliste qui s'efforce d'arracher au pauvre la consolation religieuse, le voluptueux paresseux qui recule toujours le moment de sa conversion et en qui l'on pourrait déchiffrer un autoportrait du poète, tous ces personnages seront les victimes d'un être qu'ils ont nié. Le Diable emportera les âmes des pécheurs en Enfer, tandis que la trompette de l'Ange sonnera la victoire de ceux qui se sont soumis aux épreuves et qui ont supporté sans se révolter la vie terrestre. L'Ange chante et Satan, hautain et méprisant, apostrophe ses victimes :

Chacun de vous m'a fait un temple dans son cœur ;
 Vous avez, en secret, baisé ma fesse immonde !
 Reconnaissez Satan à son rire vainqueur,
 Énorme et laid comme le monde !²⁸

Mû par un désir de corriger Molière (qu'on peut trouver chez Rousseau aussi), Baudelaire fait vers la fin de sa vie ce que le dramaturge n'a pas fait dans ses pièces (et que le poète semble lui reprocher indirectement) : il prend des personnages pour lesquels il met en scène un Jugement dernier²⁹, tranchant ainsi les ambiguïtés qui pouvaient subsister quant au sort d'Harpagon ou à celui de Célimène. Chez Molière, elle refuse de suivre Alceste dans sa retraite, malgré le témoignage d'extrême tendresse que son prétendant le plus honnête lui donne. S'est-elle mariée ? A-t-elle continué de bernier des amants trop crédules ? A-t-elle éprouvé des remords sur sa conduite ? On ne le sait pas avant de la retrouver dans *L'Imprévu* baudelairien, où tous les masques sont tombés : cette femme hypocrite est mûre pour la damnation, pour l'enfermement dans le palais de pierre du Diable.

²⁸ CEC I, 172.

²⁹ Jean-Baptiste Amadiou, « Molière selon Baudelaire : saint patron de la bourgeoisie ou poète des enfers ? », 22 : « Dans cette pièce consacrée au châtement éternel, il paraît étonnant de faire entrer des personnages de comédie. [...] Le ridicule Harpagon et la médisante Célimène sont des damnés en puissance. L'envers de la comédie est la tragédie du châtement. »

Don Juan aux Enfers, poème qui date de la jeunesse de Baudelaire et peut avoir été composé vers 1843, semble beaucoup moins rigoureux sur la question religieuse, quoiqu'il présente aussi le protagoniste dans la perspective de la vie éternelle. Le poème est composé de cinq strophes ; après une strophe d'ouverture, qui pose les éléments généraux du cadre et fait une allusion au plaisir de Don Juan de se moquer des mendiants, on a quatre autres strophes dont deux sont entièrement consacrées au séducteur. La troisième strophe concentre deux hypostases du libertin (celui qui ne rend pas les gages à son valet, celui qui se moque indignement de son propre père), tandis que la dernière met en scène un ultime affrontement avec le Commandeur, où Don Juan semble avoir le dessus :

Quand Don Juan descendit vers l'onde souterraine
Et lorsqu'il eut donné son obole à Charon,
Un sombre mendiant, l'œil fier comme Anthistène,
D'un bras vengeur et fort saisit chaque aviron.

Montrant leurs seins pendants et leurs robes ouvertes,
Des femmes se tordaient sous le noir firmament,
Et, comme un grand troupeau de victimes offertes,
Derrière lui traînaient un long mugissement.

Sganarelle en riant lui réclamait ses gages,
Tandis que Don Luis avec un doigt tremblant
Montrait à tous les morts errant sur les rivages
Le fils audacieux qui railla son front blanc.

Frisonnant sous son deuil la chaste et maigre Elvire,
Près de l'époux perfide et qui fut son amant,
Semblait lui réclamer un suprême sourire
Où brillât la douceur de son premier serment.

Tout droit dans son armure un grand homme de pierre
Se tenait à la barre et coupait le flot noir ;
Mais le calme héros, courbé sur sa rapière,
Regardait le sillage et ne daignait rien voir.³⁰

³⁰ *Don Juan aux Enfers*, CEC I, 19-20.

L'effet poétique de l'alternance est très fort : le poème n'est pas construit par blocs isolés ; il ne campe pas les femmes d'un côté et les hommes de l'autre, mais entrecroise les strophes qui leur sont consacrées. Dans l'ensemble, le poème donne néanmoins l'impression que les victimes de Don Juan sont coalisées contre lui. Le « sombre mendiant, l'œil fier comme Antisthène, » semble usurper la fonction du sombre nocher, de Caron, en s'emparant des avirons destinés à mettre la barque mortuaire en mouvement. L'idée de mendicité est doublement emphatisée dans le troisième vers de la première strophe : on sait qu'Antisthène, disciple de Socrate et maître de Diogène, est persuadé que la vertu ne réside pas dans les richesses et qu'il faut être pauvre pour devenir sage. D'un autre côté, le « sombre mendiant » est sans doute celui que Don Juan essaie sans succès, à la Scène II de l'Acte III de la pièce de Molière *Dom Juan ou Le Festin de pierre* (1665), de faire jurer en échange d'un louis d'or. Le père raillé désigne le fils irrévérencieux au mépris des « morts errant sur les rivages », tandis que Sganarelle pousse des éclats de rire démoniaques en réclamant ses gages. La seule figure qui n'accuse pas est « la chaste et maigre Elvire », qui semble implorer le perfide séducteur à lui témoigner un peu d'amour. Les personnages sont ceux de la pièce de Molière, saisis dans des hypostases typiques. La menace la plus forte ne vient cependant pas de ces figures individualisées, mais du « troupeau » de femmes qui « derrière lui tiraient un long mugissement » ; l'image est d'une violence inouïe et renvoie au cercle des luxurieux visité par Dante et Virgile au Chant V de *L'Enfer*, dans *La Divine Comédie*³¹.

À partir de ce dialogue poétique très complexe avec Molière, il serait légitime de se demander ce que Baudelaire pensait réellement du comique moliéresque. L'opinion de Baudelaire est formulée explicitement à deux reprises (au moins). Une première fois, dans l'étude *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques* (1855), Baudelaire inclut Molière dans un système philosophique vaste, qui distingue entre le « grotesque » ou « comique absolu », et le « comique significatif ». Le grotesque est direct, violent, intense et caractéristique de l'Angleterre ou de l'Allemagne, tandis que le

³¹ Cf. Henri David, « Sur le *Don Juan aux Enfers* de Baudelaire », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, vol. 44, nr. 1 (1937), 69-70.

« comique significatif » est empreint de moralité et permet que le rire suive la réflexion. La France, pays du cartésianisme et des démonstrations claires, montre un penchant fatal pour le comique significatif, Molière en étant le meilleur exemple. Mais dans le système du comique français, Molière occupe une position double, et nous retrouvons là toute l'ambiguïté de l'attitude de Baudelaire à son égard. D'un côté, l'auteur du 17^{ème} siècle est la « la meilleure expression française » du comique significatif, mais d'un autre côté certains intermèdes (ceux du *Bourgeois gentilhomme* et du *Malade imaginaire*, « malheureusement trop peu lus et trop peu joués ») font resurgir le filon du comique absolu³². Une seconde, fois, dans le poème en prose intitulé *Le Vieux saltimbanque*, Baudelaire glisse une référence à Molière, en donnant une définition synthétique de son comique. Il se peint lui-même au milieu d'une foule en liesse, goûtant des jouissances d'un spectateur de théâtre : « Les queues-rouges et les Jocrisses convulsaient les traits de leurs visages basanés, racornis par le vent, la pluie et le soleil ; ils lançaient, avec l'aplomb des comédiens sûrs de leurs effets, des bons mots et des plaisanteries d'un comique solide et lourd comme celui de Molière. »³³ Le propre du comique moliéresque est donc d'aller « droit au but », comme les caricatures de Daumier, ainsi que le souligne Baudelaire dans son essai *Quelques caricaturistes français* (1857)³⁴.

Au fond, il faudrait souligner dans les opinions de Baudelaire sur Molière un dualisme qu'on retrouve dans ses opinions relatives à beaucoup d'autres sujets : le mépris pour Molière, apôtre de la plus ridicule des « religions modernes », est doublé par une certaine admiration pour le génie qui va très loin dans le « pamphlet » et dans le comique, même si dans un comique « significatif »,

³² *De l'essence du rire*, CEC II, 537. Pour un Molière expert en comique significatif et précurseur de ce que Baudelaire appelle à une autre occasion « l'école du bon sens », les frères Edmond et Jules de Goncourt écrivent dans leur *Journal* le 25 février 1860 : « C'est un grand avènement de la bourgeoisie que Molière, une grande déclaration de l'âme du Tiers-État. C'est l'inauguration du bon sens et de la raison pratique, la fin de toute chevalerie et de toute poésie en toutes choses. [...] Corneille est le dernier héraut de la noblesse ; Molière est le premier poète de la bourgeoisie. », voir *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, I, 1851-1865, Texte intégral établi et annoté par Robert Ricatte, Préface et chronologie de Robert Kopp (Paris : Robert Laffont, « Bouquins », 1989), 537.

³³ *Le Vieux saltimbanque*, CEC I, 295.

³⁴ *Quelques caricaturistes français*, CEC II, p. 556.

moralisant, trop direct, parfois dépourvu de finesse et marqué de lourdeur. Baudelaire semble être obsédé par quelques pièces de Molière : *Tartuffe*, *L'Avare* ou *Le Misanthrope*, *Dom Juan*, qu'il invoque et qu'il retravaille lorsque le canevas de ses poèmes (ou des textes en prose) le lui permet. Dans une des sections du *Salon de 1859*, V « Religion, histoire, fantaisie », Baudelaire cite – de mémoire – un vers de l'Acte I, Scène II du *Misanthrope* : « Le mauvais goût du siècle en cela me fait peur. »³⁵ Le vers correct est « Le méchant goût du siècle, en cela, me fait peur. »³⁶ Claude Pichois interprète correctement l'ironie de Baudelaire à l'égard du célèbre journal progressiste déjà mentionné, en montrant que le critique d'art joue adroitement sur le vers moliéresque qu'il faudrait lire : « Le méchant goût du *Siècle*, en cela, me fait peur. » Que peut-on lire à travers cette allusion ? Il s'agit, selon Pichois, d'une querelle concernant un artiste : un journaliste du *Siècle* (le phalanstérien et saint-simonien Louis Jourdan), avait critiqué un peintre que Baudelaire loue, Pengully-L'Haridon, en essayant de montrer qu'il peint toujours de la même manière, mais ne faisant ressortir – en réalité – que son « mauvais goût ». Malgré son interprétation correcte de l'allusion au *Misanthrope*, Pichois perpétue une erreur de Jean Pommier³⁷, qui situe le vers moliéresque à la Scène III de l'Acte I. Or, c'est dans la Scène II que le vers se trouve, lors de la fameuse querelle du sonnet entre Alceste et Oronte.

Dans l'introduction de cet article, je suggérais une possible triangulation, qui mît mieux en perspective les lectures que Rousseau et Baudelaire font de Molière. Ces lectures doivent être filtrées à travers l'interprétation très critique que Baudelaire donne des écrits et de la personnalité de Rousseau, toujours sur le mode fragmentaire qu'on a vu à propos de Molière. Les opinions de Baudelaire sur Rousseau, qui ont déjà fait l'objet de quelques lectures solides dont celle de Marc Eigeldinger³⁸ et celle de Virginia Swain³⁹, peuvent être

³⁵ CEC II, 653.

³⁶ Molière, *Le Misanthrope*, *Cœuvres complètes*, II, 56.

³⁷ Jean Pommier, *Dans les chemins de Baudelaire*, 140.

³⁸ A consulter, pour plus d'éclaircissement quant aux relations Baudelaire-Rousseau, Marc Eigeldinger, « Baudelaire juge de Jean-Jacques », in *Etudes baudelairiennes IX. Baudelaire, Rousseau et Hugo* (Neuchâtel : La Baconnière, 1981), 9-30.

³⁹ Virginia Swain, *Grotesques Figures : Baudelaire, Rousseau, and the Aesthetics of Modernity* (Baltimore : Johns Hopkins University Press, 2004).

résumées par une formule très rude et explicite. En effet, dans un projet d'article intitulé *De quelques préjugés contemporains*, Baudelaire anticipe Nietzsche et traite Rousseau d'« auteur sentimental et infâme »⁴⁰. Ces opinions très critiques sont détaillées dans l'étude *Notes nouvelles sur Edgar Poe*, où la frustration et la tendance à la révolte sont considérées comme la source principale de la pensée de Rousseau, qui se trompe en regardant l'état primitif comme une sorte d'âge d'or de l'humanité, où l'homme serait cet être bon et non perverti auquel le philosophe rêvait :

Mais ces illusions [notamment celle du progrès, n. n.], intéressées d'ailleurs, tirent leur origine d'un fonds de perversité et de mensonge, – météores des marécages, – qui poussent au dédain les âmes amoureuses du feu éternel, comme Edgar Poe, et exaspèrent les intelligences obscures, comme Jean-Jacques, à qui une sensibilité blessée et prompte à la révolte tient lieu de philosophie. Que celui-ci eût raison contre *l'animal dépravé*, cela est incontestable ; mais l'animal dépravé a le droit de lui reprocher d'invoquer la simple nature. La nature ne fait que des monstres, et toute la question est de s'entendre sur le mot *sauvages*. Nul philosophe n'osera proposer pour modèle ces malheureuses hordes pourries, victimes des éléments, pâture des bêtes, aussi incapables de fabriquer des armes que de concevoir l'idée d'un pouvoir spirituel et suprême.⁴¹

À la lumière de ces considérations critiques sur Rousseau, il est plus qu'étonnant que Baudelaire ne se soit montré plus clément dans ses jugements sur Molière. Il est vrai que, comme dans le cas de l'auteur du *Misanthrope*, dans son œuvre poétique, notamment dans les *Petits poèmes en prose*, Baudelaire entreprend un dialogue complexe avec l'auteur des *Rêveries d'un promeneur solitaire*⁴², qui se déroule sur plusieurs plans, entre admiration et polémique virulente. Comme Molière, Rousseau est jugé aigrement par Baudelaire, tout en étant récupéré comme réservoir de bons mots et source d'inspiration.

⁴⁰ CEC II, 54.

⁴¹ Baudelaire, *Notes nouvelles sur Edgar Poe*, in *Curiosités esthétiques, L'Art romantique et autres Œuvres critiques* (Paris : Classiques Garnier, 1999), 626.

⁴² Jeanne Dorn, « Baudelaire, Rousseau et la question de la rêverie », *L'Année Baudelaire*, vol. 25 (2021) : 107-119.

Ces contradictions dans les jugements critiques et dans les pratiques textuelles de Baudelaire et de Rousseau ne doivent pas nous étonner outre mesure, car l'auteur des *Fleurs du mal* lui-même réclamait pour soi et pour les autres deux droits oubliés par les exigences de 1789 : « le droit de se contredire et le droit de *s'en aller* »⁴³. C'est du droit de se contredire que le grand critique Sainte-Beuve semble avoir fait usage dans un autre article consacré à Molière et inclus dans le Tome V des *Nouveaux lundis* (1863). L'article en question, intitulé *Aimer Molière*, plus court et synthétique que celui déjà cité dans la présente étude, offre aussi un changement de perspective, dérivé du fait que Sainte-Beuve n'était plus le jeune homme imprégné d'idées révolutionnaires de 1835, mais bien un maître vieillissant, membre de l'Académie et critique littéraire officiel sous le Second Empire. Ce nouveau positionnement politique et idéologique, ainsi que la nouvelle posture psychologique de Sainte-Beuve lui font rejeter dans Molière ce qu'il semblait priser dans sa jeunesse, mais il le fait dans un discours patelin, plein de sous-entendus :

Aimer Molière, c'est être également à l'abri et à mille lieues de cet autre fanatisme politique, froid, sec et cruel, qui ne rit pas, qui sent son sectaire, qui, sous prétexte de puritanisme, trouve moyen de pétrir et de combiner tous les fiels, et d'unir dans une doctrine amère les haines, les rancunes et les jacobinismes de tous les temps.⁴⁴

Les lignes citées ci-dessus semblent constituer une description exacte du « fanatisme » idéologique et du « puritanisme » rancunier de Rousseau, tel qu'il se fait lire dans la *Lettre à d'Alembert*. Le texte de Sainte-Beuve, tributaire de son époque et du positionnement idéologique de son auteur, clarifie cependant pourquoi Rousseau était incapable d'« aimer Molière » en particulier et le théâtre en général, mais – avec un peu de manipulation imaginative à l'appui – le même fragment peut éclaircir pourquoi Baudelaire avait à son tour d'étranges réticences à l'égard de l'auteur du *Tartuffe*. Sans être un

⁴³ Edgar Poe, *sa vie et ses œuvres*, CEC II, 306.

⁴⁴ Sainte-Beuve, « Aimer Molière », in *Pages choisies de Sainte-Beuve*, Publiées par Henri Bernès (Paris : Calmann Lévy et Armand Colin, 1899), 208-209.

jacobin, Baudelaire n'était pas moins un fanatique, un « sectaire », un conservateur intolérant inspiré par Joseph de Maistre et bien d'autres, ce qui l'empêchait d'« aimer Molière » jusqu'au bout. Une seule conclusion s'impose après le passage en revue de toutes ces lectures qui s'entrecroisent et s'entrechoquent. Rousseau critique Molière, Baudelaire critique à la fois Molière et Rousseau tout en dialoguant avec eux, Sainte-Beuve se contredit à l'égard du dramaturge dans les deux études citées, mais Molière reste vivant et continue de stimuler notre curiosité, d'éveiller notre intérêt et de nous lancer des défis : idéologiques, psychologiques, esthétiques.

RÉFÉRENCES

- Amadiou, Jean-Baptiste. « Molière selon Baudelaire : saint patron de la bourgeoisie ou poète des enfers ? ». In « *Molière : toujours et encore !* », *Actes des journées d'études (4-5-6 avril 2011)*, édité par Jean-Marc Joubert, 7-28. Presses Universitaires de l'ICES, 2014.
- Baudelaire, Charles. *Curiosités esthétiques, L'Art romantique et autres Œuvres critiques*. Paris : Classiques Garnier, 1999.
- Baudelaire, Charles. *Œuvres complètes*, Édition établie par Claude Pichois, 2 vol. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1993.
- Butler, Melissa (éd.). *Rousseau on Arts and Politics / Autour de la « Lettre à D'Alembert »*, Actes du colloque de Crawfordsville, 1-4 juin 1995. Ottawa : *Pensée Libre*, N° 6, 1997.
- David, Henri. « Sur le *Don Juan aux Enfers* de Baudelaire ». *Revue d'Histoire littéraire de la France*, vol. 44, nr. 1 (1937) : 65-76.
- Dorn, Jeanne. « Baudelaire, Rousseau et la question de la rêverie ». *L'Année Baudelaire*, vol. 25 (2021) : 107-119.
- Eigeldinger, Marc. « Baudelaire juge de Jean-Jacques ». In *Etudes baudelairiennes IX. Baudelaire, Rousseau et Hugo*, 9-30. Neuchâtel : La Baconnière, 1981.
- Goncourt, Edmond et Jules. *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, I, 1851-1865, Texte intégral établi et annoté par Robert Ricatte, Préface et chronologie de Robert Kopp. Paris : Robert Laffont, « Bouquins », 1989.
- Jost, François. *Jean-Jacques Rousseau suisse*. Fribourg : Éditions Universitaires de Fribourg, 1961.

- Mallinson, Jonathan. « Vision comique, voix morale : la réception du *Misanthrope* au XVIII^e siècle ». *Littératures classiques*, 27 (1996) : 367-377.
- Menin, Marco. « An Enlightenment Misanthropology: Rousseau and Marmontel, Readers of Molière ». *The Eighteenth Century*, Volume 58, Number 2 (Summer 2017) : 157-176, DOI: <https://doi.org/10.1353/ecy.2017.0014>
- Molière. *Œuvres complètes*, Texte établi et annoté par Maurice Rat, 2 volumes. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1965.
- Nietzsche, Friedrich. *Œuvres philosophiques complètes*, VIII [*Le Crépuscule des idoles*]. Paris : Gallimard, 1974.
- Pommier, Jean. *Dans les chemins de Baudelaire*. Paris : Librairie José Corti, 1945.
- Rousseau, Jean-Jacques. *Les Confessions et autres écrits autobiographiques*, Introduction de Jean Starobinski. Lausanne : La Guilde du Livre, 1962.
- Rousseau, Jean-Jacques. *Lettre à Mr. D'Alembert sur les spectacles*, Edition critique par M. Fuchs, Docteur ès lettres. Lille : Librairie Giard, Genève : Librairie Droz, 1948.
- Rousseau, Jean-Jacques. *Lettre à D'Alembert sur les spectacles*. Paris : Librairie Garnier Frères, 1889.
- Rousset, Jean. « Les destinataires superposés de la *Lettre à d'Alembert* ». In *Le Lecteur intime*, 113-123. Paris : José Corti, 1986.
- Sainte-Beuve. « Molière » (*Portraits littéraires*). In *Œuvres*, tome II, Texte présenté et annoté par Maxime Leroy, 7-62. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960.
- Sainte-Beuve. « Aimer Molière ». In *Pages choisies de Sainte-Beuve*, Publiées par Henri Bernès, 208-209. Paris : Calmann Lévy et Armand Colin, 1899.
- Starobinski, Jean. *Jean-Jacques Rousseau. La transparence et l'obstacle* suivi de *Sept essais sur Rousseau*. Paris : Gallimard, 1975.
- Swain, Virginia. *Grotesques Figures : Baudelaire, Rousseau, and the Aesthetics of Modernity*. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 2004.
- Watson, Harold. « Sainte-Beuve's Molière: a Romantic Hamlet ». *The French Review*, vol. 38, n° 5 (April 1965): 606-618.
- Woodruff, Paul. « Rousseau, Molière, and the Ethics of Laughter ». *Philosophy and Literature*, Volume 1, Number 3 (Fall 1977) : 325-336.

IOAN POP-CURȘEU (b. 4.02.1978, Ocna-Mureș) is, since 2020, Professor at the Faculty of Theatre and Film, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, where he taught for 15 years. He has defended his first PhD dissertation at the University of Geneva in 2007 (*De l'homme hyperbolique au texte impossible: théâtralité, theatre(s), ébauches de pièces chez Baudelaire*), and the second at the Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca in 2011 (*Magic and*

Witchcraft in Romanian Culture). In 2015, he defended his habilitation dissertation at Babeş-Bolyai University and in 2016 he became a member of Academia Europaea, section: Film, Media and Visual Studies. His research interests are concerned with film aesthetics, art criticism and image theory, nineteenth-century literature and culture, as well as anthropological aspects of magic and witchcraft. He wrote around 150 articles on various themes, writers, and films. His most important books are: *Magie și vrăjitorie în cultura română. Istorie, literatură, mentalități* (2013), *Iconografia vrăjitoriei în arta religioasă românească. Eseu de antropologie vizuală* (2020, in collaboration with Ștefana Pop-Curșeu), *Etudes comparatives sur la sorcellerie. Anthropologie, cinéma, littérature, arts visuels* (2021), *Witchcraft in Romania* (Palgrave Macmillan, 2022, in collaboration with Ștefana Pop-Curșeu), *Dada se dă-n spectacol* (2023, in collaboration with Ștefana Pop-Curșeu and Ion Pop).
Link to an academic profile: <https://ubbcluj.academia.edu/IoanPopCur%C5%9Feu>

