

DONNÉ, Boris
Université d'Avignon

Le Misanthrope en clair-obscur : Annexes

ARTICLE

Annexe I : une « source » cornélienne du *Misanthrope* ?

Le Misanthrope s'apparente à *La Place Royale* de Corneille (1637) par son sujet même, qui est aussi son principe comique : l'extravagance. Les deux dramaturges ont centré leur intrigue sur un personnage réglant toute sa conduite sur un principe moral appliqué avec la dernière rigueur jusque dans ses conséquences les plus aberrantes, en particulier sur le plan des rapports amoureux — thème central de toute intrigue de comédie. Ces deux personnages sont en outre des « raisonneurs » : Corneille et Molière leur prêtent le désir incessant de justifier leur conduite par de grands discours paradoxaux. L'idée d'une tournure d'esprit étrange, ou extrême, qui contrarie la logique sentimentale de l'action en semant la désunion dans le couple de jeunes premiers, est manifestée dès le sous-titre de la pièce de Corneille, *L'Amoureux extravagant* : la formule conviendrait tout aussi bien à Alceste (« Vous êtes sans mentir un grand extravagant » lui déclare Célième, v. 1335), et elle préfigure le sous-titre que Molière avait prévu de donner à sa comédie : *L'Atrabilaire amoureux*. Ici et là, le principe de contradiction est analogue. Il s'incarne en deux caractères, Alidor et Alceste, qui l'un et l'autre se font gloire de leur extravagance comme d'une singularité qui les placerait au-dessus de l'humanité commune. On connaît la protestation d'Alceste, « Je veux qu'on me distingue » (v. 63). Alidor de même se veut passionnément singulier : « Contes-tu mon esprit entre les ordinaires ? / Penses-tu qu'il s'arrête aux sentiments vulgaires ? / Les règles que je suis ont un air tout divers » déclare-t-il fièrement à son ami Cléandre (v. 209-211). Cette singularité qu'ils revendiquent tous deux semble aux autres personnages une folie, un dérèglement de l'humeur : Alceste est travaillé par l'humeur noire de l'atrabile, et c'est selon Philinte cette « maladie » qui donne la « comédie » (v. 105-106) ; Alidor témoigne, selon son ami Cléandre, d'une « étrange humeur d'amant » (v. 257). La ressemblance d'Alidor et d'Alceste s'arrête là : on a évidemment affaire à deux caractères bien distincts, non point à un type comique. La rationalité excentrique par laquelle l'un et l'autre se singularisent n'est en effet pas du tout de même nature, quoiqu'elle puisse se résumer comme une exigence absolue de franchise — mais à condition de prendre ce terme dans deux acceptions différentes. Chez Alidor, cette exigence est une volonté de sauvegarder la liberté pleine et entière de sa volonté ; tout attachement amoureux constitue pour lui une aliénation, et cette logique le conduit à rompre avec sa maîtresse Angélique en raison même de la force de leur amour partagé.

Il ne faut point servir d'objet qui nous possède,

Il ne faut point nourrir d'amour qui ne nous cède,
Je le hais s'il me force, et quand j'aime je veux
Que de ma volonté dépendent tous mes vœux,
Que mon feu m'obéisse au lieu de me contraindre,
Que je puisse à mon gré l'augmenter, et l'éteindre,
Et toujours en état de disposer de moi,
Donner quand il me plaît, et retirer ma foi. (v. 213-220)

Chez Alceste, l'exigence de franchise doit plutôt s'entendre comme un impératif d'absolue sincérité (v. 69-72) ; sur le plan de l'intrigue sentimentale, elle se double d'une défiance extrême envers tout ce qui relève de la galanterie, du badinage amoureux, de la coquetterie — conduite qu'incarne Célimène dont Alceste est néanmoins épris. Ce paradoxe est souligné par Philinte à la fin de la scène d'exposition (v. 205-224) ; il est développé, tout au long de l'intrigue, à travers les piquantes remontrances qu'Alceste adresse à Célimène chaque fois que la pièce les met en présence.

Alceste et Alidor sont donc placés tous deux dans une situation contradictoire, à laquelle ils répondent en adoptant une conduite paradoxale. Alidor aime Angélique, il en est aimé ; une exigence d'ordre philosophique, la sauvegarde de sa liberté, le conduit à rompre le lien amoureux qui l'unit à Angélique, et même à s'assurer qu'Angélique appartiendra à un autre (en l'occurrence son ami Cléandre) afin que tout sentiment pour elle lui soit à jamais interdit. « Mais puisque son amour me donne tant de peine, / Je la veux offenser pour acquérir sa haine [...] / Puisqu'elle me plaît trop, il me lui faut déplaire » (v. 249-250 & 254). C'est à ce curieux dessein qu'Alidor s'emploie par différents stratagèmes qui animent l'intrigue mouvementée de *La Place Royale*. La réussite partielle de son entreprise (Angélique, cruellement déçue, n'épouse personne mais se retire dans un cloître) se double donc, au dénouement, de la faillite de son amour ; mais Alidor a recouvré la disposition pleine et entière de lui-même, ce dont il se félicite dans l'épilogue en forme de stances : « Je vis dorénavant puisque je vis à moi, / Et quelques doux assauts qu'un autre objet me livre, / C'est de moi seulement que je prendrai la loi. » (v. 1579-1581).

Alceste n'est pas animé par un projet aussi retors ; lui ambitionne bel et bien de plaire à Célimène. Mais la contradiction est présente dans le choix même de l'être aimé, et c'est dans ses moyens que la conduite amoureuse d'Alceste est paradoxale : user du seul langage de la remontrance pour séduire une jeune coquette, lui annoncer tout de go « Tôt ou tard nous rompons, indubitablement » ou bien encore « Je ne le cèle pas, je fais tout mon possible / À rompre de ce cœur l'attachement terrible » (v. 452 & 517-518) revient évidemment à vouer ses prétentions à faillite. Le Misanthrope paraît constamment appliqué à desservir ses sentiments pour Célimène — laquelle ne se prive d'ailleurs pas de relever sur un ton acide les paroles rebutantes qu'il lui adresse en place de galanteries (« C'est me vouloir du bien d'une étrange manière ! », v. 1433), et lui reproche de croire qu'il faut « du parfait amour mettre l'honneur suprême, / À bien injurier les personnes qu'on aime » (v. 709-710). Le dessein amoureux d'Alceste échoue en fin de compte, lors même qu'il n'a plus à craindre aucun rival auprès de Célimène et qu'il lui a témoigné de la magnanimité de ses sentiments ; mouvement parallèle à l'échec presque délibéré de son procès qui forme l'autre fil de l'intrigue.

Les formules paradoxales « J’aurai le plaisir de perdre mon procès » et « Je voudrais, m’en coûtât-il grand’chose, / Pour la beauté du fait, avoir perdu ma cause » (v. 196 & 201-202), semblent tout au long de la pièce se doubler d’une autre formule, implicite, qui dirait à peu près : j’aurai le plaisir de ruiner mon amour. Dans *La Place Royale*, Alidor exprimait son désir par un paradoxe analogue : « Ma liberté naîtra de ma punition » (v. 268). L’échec volontaire d’Alidor sauvegarde sa franchise, c’est-à-dire la pleine autonomie de sa volonté ; l’échec presque volontaire d’Alceste confirme son impératif de franchise en montrant combien sont décevantes des relations faussées par l’insincérité.

Molière et Corneille renversent ainsi l’un et l’autre le principe dynamique ordinaire de la comédie. Au lieu de suivre, dans ces deux pièces, un couple de jeunes premiers amoureux dont les sentiments finissent par triompher d’un obstacle externe (veto du père, machination ourdie par un rival, impossibilité d’ordre social...), on voit deux couples dont la réunion, désirée et attendue malgré tout par les spectateurs jusqu’au dernier moment, échoue du fait d’un obstacle aux personnages masculins. Il est remarquable que les deux dramaturges, pour sauvegarder autant qu’il leur était possible le caractère conventionnellement heureux du dénouement de comédie, aient eu recours au même artifice. *La Place Royale* se clôt sur le mariage inattendu de Cléandre, le meilleur ami d’Alidor à qui celui-ci destinait Angélique, avec Phylis, amie d’Angélique. Corneille, dans *l’Examen* de sa pièce en 1660, souligne cette fin étrange pour une comédie : elle « finit assez mal par un mariage de deux personnes épisodiques qui ne tiennent que le second rang dans la pièce », cependant que « les premiers acteurs y achèvent bizarrement ». L’analyse conviendrait à merveille au dénouement du *Misanthrope*, qui unit deux personnages secondaires, Philinte et Eliante — Philinte le meilleur ami d’Alceste, et Eliante cousine de Célimène dont l’amour pour Alceste n’a pas été payé de retour.

On pourrait relever d’autres ressemblances de détail : Alidor, pour se brouiller avec Angélique, s’arrange pour piquer sa jalousie en lui faisant découvrir une fausse lettre d’amour adressée à une rivale : s’ensuit une scène d’explication (II, 2) qui évoque la lecture du billet de Célimène à la dernière scène du *Misanthrope*. Quant à Phylis, antithèse de la fidèle Angélique, le personnage de coquette qu’elle campe préfigure Célimène dans son attitude et ses discours ; voici par exemple comme elle se justifie de son humeur volage (v. 63-76) :

Pour moi j’aime un chacun, et sans rien négliger
Le premier qui m’en conte a de quoi m’engager,
Ainsi tout contribue à ma bonne fortune,
Tout le monde me plaît, et rien ne m’importune,
De mille que je rends l’un de l’autre jaloux,
Mon cœur n’est à pas un en se donnant à tous...

De Phylis encore, citons cet aveu, qui pourrait aussi bien échapper à Célimène : « Toutefois, après tout, mon humeur est si bonne / Que je ne puis jamais désespérer personne » (v. 1306-1307). Autour de cette belle,

Lysis et Cléandre, jouant le rôle de soupirants empressés et rivaux, ne laissent pas d'évoquer les petits marquis Acaste et Clitandre, briguant avec fatuité les faveurs de Célimène.

Toutes ces affinités ne doivent certes pas masquer la différence profonde entre les deux pièces. *La Place Royale* est une comédie d'intrigue au tissu serré, pleine de rebondissements, de retournements, de feintes, d'artifices, de méprises nocturnes, bien dans le goût romanesque des années 1630 ; tout cela fait évidemment défaut au *Misanthrope*, dont l'intrigue épurée à l'extrême, on l'a souvent fait remarquer, s'apparenterait plutôt à celle d'une tragédie racinienne. En revanche la satire, la peinture acérée des mœurs et les débats moraux que Molière a semés dans sa pièce ne se trouvent certes pas chez Corneille. Du point de vue de l'écriture dramatique, en outre, *La Place Royale* recourt largement aux monologues et aux stances, qui donnent à la pièce une dimension lyrique marquée ; dans *Le Misanthrope*, les pièces insérées en contrepoint du déroulement de l'intrigue sont les portraits-charges qui émaillent les dialogues et renforcent leur coloration satirique. Malgré tout, il y a sans doute assez d'éléments concordants pour lire *Le Misanthrope* comme une sorte d'hommage à *La Place Royale* — une comédie originale qui reprend le principe même sur lequel repose la dynamique paradoxale de l'intrigue cornélienne.

Signe, peut-être, que Molière a bien eu l'intention de composer sa comédie (pourtant si personnelle) comme une variation sur celle de Corneille : il a joué avec ses données essentielles dans un esprit profondément cornélien. Entre l'écriture de *La Place Royale* et celle du *Misanthrope*, il y a eu d'abord une inversion de la polarité : Corneille avait créé un caractère paradoxal pour déployer une intrigue piquante, Molière brode une intrigue prétexte pour mettre en valeur un caractère paradoxal. Suivant un jeu de symétrie et d'antithèse, il a ensuite renversé, dans le couple Alceste/Célimène, le système de valeurs qui caractérisait le couple Alidor/Angélique. Alceste est extravagant comme Alidor, mais ses conceptions, et particulièrement sa conception de l'amour, sont celles que Corneille prête à Angélique. (Le théâtre est aussi mal fait que la vie : Alceste et Angélique auraient pu former un couple d'amants parfaits, mais ils n'appartiennent pas à la même pièce.) Dans l'exposition de *La Place Royale*, Angélique expose à son amie Phylis son idéal d'un amour exclusif, qui la conduit dans un souci de sincérité, à refuser de donner aucun espoir à d'autres soupirants (v. 34-44) :

Vois-tu, j'aime Alidor, et cela c'est tout dire ;
Le reste des mortels pourrait m'offrir des vœux,
Je suis aveugle, sourde, insensible pour eux,
La pitié de leurs maux ne peut toucher mon âme,
Que par des sentiments dérobés à ma flamme,
On ne doit point avoir des amants par quartier,
Alidor a mon cœur et l'aura tout entier,
En aimer deux c'est être à tous deux infidèle. [...]
Pour aimer comme il faut, il faut aimer ainsi.

C'est exactement la conduite qu'Alceste rêve de voir pratiquée par Célimène ^[1]. Chez Corneille, pareille idéalisation du sentiment amoureux apparaît à la coquette Phylis comme un tissu de « fausses maximes » (v. 97), qu'elle juge impossible à mettre en pratique : « Dans l'obstination où je te vois réduite / J'admire ton amour et ris de ta conduite » (v. 45-46). Angélique, en réponse, entreprend une critique de la coquetterie, et menace Phylis... du sort que connaîtra Célimène à la fin du *Misanthrope* (v. 93-96) :

Qui peut en avoir mille [sc. mille amants] en est plus estimée,
Mais qui les aime tous, de pas un n'est aimée,
Elle voit leur amour soudain se dissiper,
Qui veut tout retenir laisse tout échapper.

Inversement, le calcul d'Alidor — refuser tout engagement solide pour préserver sa liberté, et préférer le change et les attachements superficiels à un amour partagé mais tyrannique — rendrait compte aussi bien de la ligne de conduite de Célimène. Les deux personnages ont en commun une conscience aiguë des pouvoirs trompeurs du langage, en particulier du langage de l'affection (« Que ne peut l'artifice, et le fard du langage ! » s'exclame Alidor v. 906) et n'hésitent pas à y recourir : le double langage de Célimène apparaît avec éclat dans ses billets lus au Ve acte, celui d'Alidor se déploie avec virtuosité dans les discours captieux qu'il tient à Angélique, feignant de vouloir la reconquérir pour la mieux donner à son ami Cléandre à qui elle a échappé une première fois. Les stances qu'il prononce à l'épilogue de la pièce expriment cette propension à la feinte, à la dissimulation ; dès lors qu'Angélique, retirée dans un cloître, ne menace plus sa liberté, il se jure désormais d'être insensible — mais s'autorise tout de même à *simuler* quelquefois un peu d'amour (v. 1586-1589) :

Nous feindrons toutefois pour nous donner carrière,
Et pour mieux déguiser nous en prendrons un peu,
Mais nous saurons toujours rebrousser en arrière
Et quand il nous plaira nous retirer du jeu.

L'opposition Alceste/Célimène reproduit donc, à front renversé, les contradictions du couple Alidor/Angélique. Cela n'apparaît nulle part de façon aussi éclatante que dans le dénouement des deux pièces, tout à fait homologue par le sort qu'il ménage aux premiers acteurs. Au terme de l'intrigue mouvementée de *La Place Royale*, Doraste, à qui Angélique avait été promise par ses parents après la rupture ourdie par Alidor, ne veut plus d'elle, la croyant déloyale ; et Cléandre, l'ami à qui Alidor voulait la céder, mais qui a enlevé Phylis au lieu d'elle, se trouve finalement très heureux avec celle-ci. Les deux prétendants d'Angélique se retirent, mais Alidor semble vaciller dans sa résolution, et éprouver un retour d'affection. Malgré les prières de tout un chacun, cependant, Angélique se résout à fuir la fausseté du monde, qu'elle vient d'éprouver cruellement chez Alidor (v. 1524-1527 & 1554-1557) :

Un cloître désormais bornera mes desseins [...]
C'est là que loin du monde et de sa vaine pompe
Je n'aurai qui tromper, non plus que qui me trompe.
Je me veux exempter de ce honteux commerce
Où la déloyauté si pleinement s'exerce.
Un cloître est désormais l'objet de mes désirs,
L'âme ne goûte point ailleurs de vrais plaisirs.

Sa dernière réplique à Alidor est sans appel : « Cherche une autre à trahir, et pour jamais, Adieu » (v. 1561). C'est tout à fait le constat amer qui pousse Alceste à « fuir dans un désert l'approche des humains » (v. 144), à « chercher sur la terre un endroit écarté / Où d'être homme d'honneur on ait la liberté » au dénouement du *Misanthrope* (v. 1805-1806). Alidor et Célimène, symétriquement, se retrouvent abandonnés l'un et l'autre par ce retrait ultime ; mais la vacance amoureuse signifie en même temps la pleine sauvegarde de leur liberté, ouverte désormais à tous les possibles de la vie. Corneille et Molière s'affranchissent ici quelque peu des principes du dénouement en laissant en suspens, sans le régler véritablement, le sort d'un de leurs personnages principaux.

Comment, après un tel inventaire, ne pas être tenté de croire à un travail conscient de Molière à partir d'une des plus belles comédies d'un dramaturge qu'il admirait entre tous ? Ces deux comédies-miroir, qui renvoient son image à la bonne société parisienne des années 1630 et 1660, sont manifestement deux comédies *en miroir* traitant le thème de l'extravagance dans deux directions antithétiques : *Le Misanthrope* montre un extravagant travaillé par le désir d'un amour tyrannique — lien absolu opposé à la fausseté des politesses mondaines —, quand *La Place Royale* montrait un extravagant travaillé par la hantise d'un amour tyrannique — lien absolu constituant une menace pour une volonté éprise de liberté.

Annexe II : le problème de la dimension « autobiographique » du *Misanthrope*
Nier qu'il existe un rapport entre Molière et le personnage qu'il a créé et incarné sur la scène, ou dénier à ce rapport tout intérêt pour la compréhension du *Misanthrope*, serait aussi aveugle qu'il fut absurde d'y voir jadis la « source » privilégiée de la pièce, et donc sa « clef ». Certes, nul ne saura jamais dans quelle mesure le caractère d'Alceste se confond avec celui de son créateur ; aussi bien n'est-ce pas ce qui importe. L'essentiel est en effet que le caractère d'Alceste recoupe sur d'assez nombreux points celui que l'on avait coutume d'*attribuer* à Molière lui-même, et ce dès la création de la pièce. Les effets de parasitage, voire de méprise, qu'une telle ressemblance pouvait induire, Molière n'a pu les ignorer : tout laisse au contraire penser qu'il les a soigneusement calculés. On peut aisément observer comment, au fil de ses pièces essentielles, il s'est plu à incarner une série de personnages dotés de traits communs qui ont dessiné, pour les spectateurs, une certaine image de sa propre personne. Le comédien La Grange, dans la Préface qu'il donne aux *Œuvres de M. de Molière* publiées en 1682, note qu'« *il s'y est joué le premier en plusieurs endroits sur des affaires de sa famille, et qui regardaient ce qui se passait dans son domestique. C'est ce*

que ses plus particuliers amis ont remarqué bien des fois ». C'est ce qu'a dû penser avec eux une bonne part du public, informé des aspects scandaleux de son existence privée par de nombreux libelles, pamphlets, et comédies satiriques.

Dans le cas du *Misanthrope*, dressons l'inventaire de ces correspondances, alors évidentes pour nombre de spectateurs. Le chagrin d'Alceste, on l'a vu, résulte d'une complexion mélancolique au sens précis que possédait ce terme dans la médecine du temps ; une semblable complexion mélancolique était attribuée à Molière par bien des témoignages, qui donnent une assez bonne idée des rumeurs, des jugements que l'on colportait : avant même que le dramaturge ne fût satirisé en « Elomire hypocondre » par Le Boulanger de Chalussay ^[2], Donneau de Visé, dans sa *Zélinde*, le portraiture « dans la posture d'un homme qui rêve » ^[3], et dans sa *Réponse à l'Impromptu de Versailles* il lui reconnaît « plus d'aigreur que d'esprit » ^[4] : ce que l'on prend pour du talent ne serait autrement dit que l'effet d'une complexion où se conjuguent l'aigreur de la bile et le chagrin de l'atrabile. La Grange, notera, avec davantage de bienveillance, dans la Préface aux *Œuvres de M. de Molière* publiées en 1682 : « il ne parlait guère en compagnie, à moins qu'il ne se trouvât avec des personnes pour qui il eût une estime particulière : cela faisait dire à ceux qui ne le connaissaient pas qu'il était rêveur et mélancolique ».

La mélancolie d'Alceste, si elle naît de ce dérèglement des humeurs, est aussi le désarroi d'un personnage qui croit l'univers ligué contre lui, et qui doit faire face, dans le cours de la pièce, à pas moins de deux procès. Cette situation peut être mise en parallèle avec celle de Molière dramaturge, engagé dans d'incessantes luttes esthétiques ou idéologiques — la querelle de *L'École des Femmes* (1663), l'interdiction du *Tartuffe* (1664), puis le scandale qui a conduit au retrait prudent de *Don Juan* (1665). Le public était entretenu des péripéties de ces batailles par le dramaturge lui-même — voir *La Critique de l'École des Femmes*, *L'Impromptu de Versailles*, les placets du *Tartuffe* —, sur un ton pugnace, enjoué et sûr de soi : on ne pouvait cependant ignorer qu'en réalité la position de Molière était fort délicate, le soutien du Roi et la faveur du public ne le protégeant qu'imparfaitement de la haine conjuguée d'ennemis très divers — chrétiens dévots, comédiens et dramaturges rivaux.

L'humeur noire du *Misanthrope*, outre ce dégoût des hommes et de leurs façons d'agir, a encore une autre source : la crise sentimentale qui forme un des fils essentiels de l'intrigue, et qui n'est pas sans analogie avec la vie privée de Molière. Dans la douloureuse dissemblance de caractères qui sépare l'atrabilaire amoureux de la jeune coquette transparaît la situation peut être analogue qu'il vivait avec Armande. Qu'en fut-il réellement de leurs rapports ? Peu importe : il n'est pas dans nos intentions de procéder à une impossible enquête sur la vie intime de Molière, ni de lire son œuvre comme un douteux épanchement de confidences. Par contre, il ne nous est nullement indifférent de constater que dès ses premiers grands succès, tout ce que l'on écrit de lui, notamment sur le chapitre de sa vie privée, tend à lui prêter certains des traits essentiels que l'on observe dans les personnages son théâtre. Donneau de Visé écrit ainsi dans ses *Nouvelles Nouvelles* (1663) :

... mais si vous voulez savoir pourquoi presque dans toutes ces pièces il raille tant les cocus, et dépeint si naturellement, c'est qu'il est du nombre de ces derniers. Ce n'est pas que je ne doive dire, pour lui rendre justice, qu'il ne témoigne pas sa jalousie hors du théâtre, il a trop de prudence, et ne voudrait pas s'exposer à la raillerie publique ; mais il voudrait faire en sorte, par le moyen de ces pièces, que tous les hommes pussent devenir jaloux, et témoigner leur jalousie sans en être blâmés, afin de pouvoir faire comme les autres, et de témoigner la sienne sans crainte d'être raillé. ^[5]

Et l'on doit bien constater que les rumeurs que cristallisera vingt ans plus tard un petit livre anonyme ^[6], *La Fameuse Comédienne, ou Histoire de la Guérin, auparavant femme et veuve de Molière* (Francfort, 1688), évoquent (en plus corsé) le caractère et la conduite de Célimène. « Fameuse entre les femmes galantes », la jeune Armande aurait très tôt, dès après son mariage, quêté tous les suffrages, couru tous les amants : « Il n'y avait personne à la Cour qui ne se fît une affaire d'en avoir des faveurs », et ainsi « on a donné moins de louanges à Molière que l'on n'a dit de douceurs à sa femme ». Les plaintes de ce mari jaloux, mais éperdument amoureux, auraient eu pour seule conséquence de rendre la coquette fière et hautaine, rétive à tout reproche. Tout cela aurait vite abouti à une séparation effective entre les deux époux, que Molière tâcha d'adoucir en se retirant dans sa maison d'Auteuil (sinon au désert). La critique répugne un peu à citer ce genre d'écrits ; pourtant, deux observations s'imposent. D'abord, on ne saurait dénier *a priori* à la médisance toute prétention à peindre la vérité ; en tout cas ce petit texte, manifestement bien informé des rapports personnels au sein de la troupe de Molière, cristallise sans doute des rumeurs qui circulaient déjà de son vivant, même si on n'en a pas de trace imprimée. Plus sérieusement, on pourrait objecter que ce récit est au contraire une fiction modelée à partir des pièces elles-mêmes, tissé de ce que l'œuvre de Molière a paru devoir à son expérience personnelle : voir l'étonnante relation qu'il renferme d'une conversation entre un Molière éprouvé, blessé, brisé, retiré à Auteuil, et son ami Chapelle, qui évoque tellement certains dialogues du *Misanthrope*. Mais en ce cas, c'est une preuve décisive de que l'on a reçu d'emblée cette pièce comme une sorte de confidence...

Il paraît donc indéniable que le parallèle entre Alceste et Molière, le personnage et son créateur, devait s'imposer immédiatement au public du temps : parce qu'Alceste — sans préjuger de sa ressemblance avec Molière lui-même *dans la réalité* de son existence et de sa personnalité — ressemble de manière frappante au portrait que ses contemporains se faisaient de lui, d'après un certain nombre de bruits et de rumeurs (dont certaines s'étaient déjà cristallisées dans des publications, ou de petites comédies vengeresses). Ces témoignages, accusations et médisances ne doivent pas être traités comme des sources ou des documents psychologiques, mais comme un *intertexte* : et il est remarquable qu'au lieu de réfuter ces rumeurs, Molière, dans *Le Misanthrope*, ait voulu renchérir en quelque sorte sur tous les traits qu'on avait pu lui prêter, jouant à les condenser sciemment dans le personnage d'Alceste. La « clef » ne fonctionne si bien que parce que Molière a lui-même huilé la serrure : nul spectateur ne pouvait manquer de faire cette *application*, comme

on disait alors.

On pourrait objecter, pourtant, que Molière semble avoir lui-même déjoué par avance ce type de lecture « biographique » ou personnelle : n'a-t-il pas formulé, prenant le public à témoin dans la célèbre tirade qui forme le point culminant de *L'Impromptu de Versailles*, l'interdiction absolue de figurer sa vie privée sur la scène ? « La courtoisie doit avoir des bornes, et il y a des choses qui ne font rire, ni les spectateurs, ni celui dont on parle. [...] [mes ennemis] me doivent faire la grâce [...] de ne point toucher à des matières de la nature de celles, sur lesquelles on m'a dit qu'ils m'attaquaient dans leurs comédies » (scène v). Mais cette défense, le dramaturge ne se l'applique évidemment pas à lui-même : ce qu'il désire, c'est tout simplement avoir la maîtrise *exclusive* des images qui circuleront de lui — éventuellement pour en jouer jusqu'à la provocation. À preuve, dans *L'Impromptu* même, le rôle assez outré qu'il a composé pour le personnage de « Molière » : autoritaire jusqu'à l'emportement, sans cesse à pester et à jurer, irrité contre tous ceux qui l'entourent (« La peste soit des gens » — « Je crois que je deviendrai fou avec tous ces gens-ci. Eh ! têtebleu, Messieurs, me voulez-vous faire enrager aujourd'hui » — « Ah ! que le monde est plein d'impertinents ! » — « J'enrage de vous ouïr parler de la sorte » : on n'est pas loin des sautes d'humeur qui caractérisent Alceste dès son entrée en scène) ; un mari qui semble prendre plaisir à rudoyer sa jeune épouse, et la traite comme une jolie écervelée dont il ne veut pas même entendre les récriminations (« Taisez-vous, ma Femme, vous estes une bête »). Si d'autres touches plus flatteuses rehaussent ce portrait, Molière a indiscutablement voulu y jouer lui-même les défauts qu'on lui prête. On peut bien penser qu'Alceste constitue une tentative plus achevée pour reprendre à son compte les traits les plus saillants de son portrait public.

Un dernier argument devrait nous persuader de l'intérêt d'un tel parallèle : dans *L'Impromptu* encore, le dramaturge présente, comme l'une des raisons du « naturel » propre à ses spectacles, la confection de rôles « sur mesure » pour ses comédiens. C'est dans l'adéquation entre ce qu'ils sont et ce qu'ils feindront d'être que le génie de l'écrivain-chef de troupe trouve à se déployer. À la Du Parc, qui se plaint de la peine qu'elle a à représenter son rôle de marquise « façonnrière », Molière fait cette réponse acerbe : « croyez-moi, [...] vous le jouerez mieux que vous ne pensez » ; à la Du Croisy, à qui il a réservé un emploi de médisante : « je crois que vous ne vous acquitterez pas mal de ce rôle ». Certes, ce principe vaut ici pour deux jolies comédiennes aux emplois subalternes (et dont on peut penser qu'elles se trouvaient limitées par leurs capacités dramatiques, et incapables de ce fait de composer avec talent un personnage éloigné d'elles-mêmes) : mais Molière n'aura-t-il pas été tenté, tout au long de sa carrière, de l'appliquer, à un degré artistique supérieur, à sa propre personne ? Les rôles qu'il incarne semblent souvent tourner autour de cette ambiguïté fondamentale : quelle est la part de fiction, de composition, quelle est la part de naturel, de sincérité ? On sait que les jeux sur cette incertitude entre feinte et vérité trouveront un aboutissement inouï dans *Le Malade imaginaire*, où Molière effectivement malade au dernier degré usera ses dernières forces pour incarner un personnage qui s'est persuadé l'être — jusqu'à se servir de la toux mauvaise qui le prenait parfois comme d'un effet comique.

Ce faisant, Molière joue apparemment avec la difficulté générale du public à établir une démarcation franche entre le réel et la fiction, l'acteur et le personnage, l'auteur et sa création. Un an après *Le Misanthrope*, par

exemple, en 1667, le grand Montfleury meurt d'épuisement en jouant le rôle d'Oreste furieux à la fin de *l'Andromaque* de Racine ; et l'on y voit quelque chose comme une sourde fatalité qui, pesant initialement sur le personnage, se serait transférée sur celui qui s'était risqué à l'incarner. Ironie du sort, le fils de Montfleury avait fait une remarque semblable à propos de Molière dans son *Impromptu de l'Hôtel de Condé* (1663), où un Marquis réclame à son libraire des ouvrages

De ce fléau des cocus, de ce bouffon du temps,
De ce héros de farce acharné sur les gens,
Dont pour peindre les mœurs la veine est si savante
Qu'il paraît tout semblable à ceux qu'il représente. ^[7]

On a souvent insinué que l'air de ressemblance qui marque entre eux quelques-uns des personnages que Molière jouait lui-même — en particulier, bien sûr, le trait commun de la jalousie, ou de la hantise du cocuage — ne peuvent relever tout à fait d'une imagination arbitraire ; ils devaient correspondre à un trait de caractère réel et profond, pensait-on. Donneau de Visé écrit en 1664, dans sa *Lettre sur les affaires du Théâtre* :

Il dit qu'il peint d'après nature ; cependant, quoi que nous voyons bien des jaloux, nous en voyons peu qui ressemblent à Arnolphe ; c'est pourquoi il se devait donner encor plus de gloire et dire qu'il peint d'après son imagination ; mais comme elle ne lui peut représenter des héros, je suis assuré qu'il ne nous en fera jamais voir s'ils ne sont jaloux. Ce sont là les grands sentiments qu'il leur inspire et la jalousie est tout ce qui les fait agir depuis le commencement jusques à la fin de ses pièces sérieuses aussi bien que de ses comiques. ^[8]

Pourquoi Elomire ne peindra-t-il pas de héros ? « Pour faire parler des héros il faut avoir l'âme grande ou plutôt être héros soi-même ». La suite du raisonnement se déduit aisément : « Si pour bien représenter des héros et entrer dans leur caractère, il faut être capable d'avoir leurs pensées, je vous laisse à deviner les belles qualités que l'on doit avoir pour bien dépeindre des personnes ridicules. » ^[9]

Cet ensemble de rapprochements et de citations permet d'avancer l'hypothèse suivante : dans le projet initial de Molière composant *Le Misanthrope*, il y avait comme une intention provocatrice consistant à pousser lui-même à l'extrême un rapprochement qui fonde la plupart des critiques dirigées contre lui. Sans se vanter de proposer au public un « portrait du peintre » (titre d'une comédie de Boursault dont il était la cible), il a choisi de composer et d'incarner sur scène un personnage ramassant les principaux traits de caractère qu'on lui prête dans les libelles et les pamphlets, que colporte la rumeur. (Ce caractère, au reste,

s'inscrit dans la continuité d'autres qu'il a déjà joués, et à partir desquels, précisément, ce portrait a été composé.)

La particularité de ce parasitage du personnage fictif par la personnalité que l'on prête à celui qui l'incarne sur scène, et qui l'a imaginé, peut s'analyser comme une sorte de perpétuelle ambiguïté énonciative. Qui parle ? Il n'est pas toujours aisé de le dire, et souvent les accents du personnage fictif paraissent si véridiques qu'ils font voler en éclat le pacte de réception que suppose toute représentation théâtrale. Quand Alceste, dans l'exposition du *Misanthrope*, en un long échange sérieux avec Philinte, dénonce l'hypocrisie qui affecte presque tous les rapports sociaux (v. 41-64, 89-96, 118-144), en développant un des thèmes privilégiés du dramaturge (voir *Le Tartuffe*) ; quand cette dénonciation est reprise avec plus de vigueur encore en ouverture de l'acte V, avec certaines allusions à des calomnies dont Molière aurait réellement fait l'objet (l'accusation d'avoir mis la main à certain « livre abominable », v. 1500-1504, anecdote réelle selon Grimarest, encore que mal élucidée) ; on ne sait si la diatribe est seulement un moment de la fiction, un élément destiné à préciser le portrait ridicule d'Alceste, en cela inséparable du contexte dramatique, ou bien une véritable harangue adressée au public, et comparable à la grande tirade du « personnage Molière » à la fin de *L'Impromptu de Versailles*. De même, quand Alceste reproche rudement à Célimène d'être trop complaisante à ses galants innombrables (« C'est que tout l'Univers est bien reçu de vous », v. 496), en l'assurant en même temps d'un amour profond (« Mon amour ne se peut concevoir, et jamais / Personne n'a, Madame, aimé comme je fais », v. 523-524) on se demande si l'on suit le dialogue de deux êtres imaginaires ou une explication du ménage Molière par fiction interposée — tout comme *L'Impromptu* représentait sur un mode plus léger leurs agaceries de jeune ménage ^[10]. Rejeter cette approche de ces passages précis de l'œuvre comme entachés d'un subjectivisme hors de propos, y voir un « pur roman », c'est oublier qu'ils n'ont sans doute jamais été reçus autrement, et que Molière s'est plu à créer les conditions de cette incertitude. La perte des repères culmine lorsque deux personnes qui discutent sur scène prétendent un instant s'identifier à d'autres personnages d'une pièce de Molière. Philinte : « Je ris des noirs accès où je vous envisage, / Et crois voir, en nous deux, sous mêmes soins nourris, / Ces deux frères que peint *L'École des Maris* » (v. 98-100 ^[11]).

On sait enfin que Molière a longtemps été l'Orateur de sa troupe — celui qui, selon la coutume de l'époque, venait avant la pièce, devant le rideau, débiter au public quelque harangue facétieuse : il semble que cette habitude de s'adresser *directement* aux spectateurs, en s'affranchissant de la convention fictionnelle, déteigne ici et là à l'intérieur des pièces, au point que le spectateur se demande parfois s'il n'y a pas rupture du pacte de représentation. Ces clins d'œil, ces connivences, ces confidences incertaines, sont un des ingrédients savoureux du rapport entre l'auteur et le destinataire de son œuvre, à peine voilé par le tissu fictif de cette œuvre. L'effet de double énonciation propre à l'art dramatique paraît ici employé de façon originale, pour désorienter le public, jouer avec lui, lui montrer finalement qu'on est le maître souverain du jeu, dans ce qu'on choisit de montrer ou de feindre ; avec cette habileté souveraine consistant à mêler le fictif et (qui sait ?) le réel, comme pour dire : ce qu'on raconte est peut-être véritable, mais peut-être aussi bien n'est-ce qu'une illusion. Molière avait prévenu, dans *L'Impromptu*, qu'il ne répondrait plus aux rumeurs, aux calomnies, aux bruits que l'on pourrait colporter sur sa vie privée. À ce compte, *Le Misanthrope* pourrait

constituer une réponse particulièrement subtile aux insinuations, consistant pour Molière à les reprendre à son compte sous forme de « fausses confidences » afin de les frapper d'ambiguïté. Mais il était impossible que cette ambiguïté ne s'étende pas à l'ensemble des discours d'Alceste : c'est une des causes profondes de l'incertitude des spectateurs et des lecteurs quant à la leçon morale de la pièce.

NOTES

[1]

Il est remarquable que l'exigence absolue de la passion d'Angélique soit jugée rétrospectivement par Corneille comme un excès symétrique à celui d'Alidor : « Le caractère d'Angélique sort de la bienséance, en ce qu'elle est trop amoureuse », écrit-il dans l'*Examen* de 1660. C'est comme s'il indiquait la possibilité de développer ce caractère en personnage extravagant : le travail de Molière pourrait presque s'inscrire dans cette suggestion implicite...

[2]

Le Boulanger de Chalussay publie en 1670 une comédie intitulée *Elomire hypocondre ou les médecins vengés* (que l'on peut lire dans Georges Mongrédien, éd., *Comédies et pamphlets sur Molière*, Paris, Nizet, 1986, p. 213-309). Aussi perfide qu'apparemment bien renseigné, Le Boulanger de Chalussay donne avec le personnage d'Elomire un portrait satirique de Molière (dont le nom est à peine voilé par une anagramme) en hypocondriaque plus ou moins imaginaire. On peut soutenir que *Le Malade imaginaire* constitue une brillante réplique, par détournement, à cette attaque.

[3]

Georges Mongrédien, éd., *La Querelle de l'École des Femmes*, p. 37. Cf. la didascalie qui suit le v. 261 : « *En cet endroit Alceste paraît tout rêveur, et semble n'entendre pas qu'Oronte lui parle.* »

[4]

Ibid., p. 265.

[5]

Ibid., p. XIV-XV.

[6]

Rédition récente sous le titre abrégé *La Fameuse Comédienne*, Paris, Allia, 1997. La même année, Cesare Garboli donnait en Italie, aux éditions Adelphi, une très riche édition critique de ce libelle ; une partie de la préface a été traduite par Cécile Berger dans *Les Cahiers de la Comédie-Française*, n°31, 1999, où le texte est également reproduit.

[7]

Ibid., p. 334.

[8]

Ibid., p. 305 ; une réimpression parue l'année suivante donne même : « la jalousie est tout ce qui le fait agir ».

[9]

Ibid., p. 306-307.

[10]

Il y a évidemment bien de l'audace dans cette semi-rupture de la convention dramatique. Dans sa *Pratique du Théâtre* (1657), l'abbé d'Aubignac notait avec beaucoup de bon sens qu'à la représentation, les acteurs « ne doivent être considérés que comme représentants » : comme s'ils « cessaient d'être en nature, et se trouvaient transformés en ces hommes, dont ils portent le nom et les intérêts. [...] Je dis donc qu'il ne faut jamais mêler ensemble ce qui concerne la représentation d'un poème avec l'action véritable de l'histoire représentée. On n'approuverait point que Floridor en représentant Cinna, s'avisât de parler de ses affaires domestiques [...] ; qu'en récitant la harangue de Cinna aux conjurés, il adressât sa parole et ses réflexions aux Parisiens qui l'écoutent »... (livre I, ch. VII, « Du mélange de la représentation avec la vérité de l'action théâtrale »). D'Aubignac montre cependant qu'aux origines des genres comiques, il y avait cette confusion entre les deux plans : « Il ne faut que lire les premières comédies d'Aristophane, et vous verrez qu'il confond les intérêts des acteurs avec ceux des spectateurs, même l'histoire représentée avec les affaires publiques, qu'il fonde les railleries de son théâtre sur la vie de ceux qu'il veut déchirer. » La confusion entre réalité et représentation fut ensuite strictement bannie, et pour D'Aubignac elle suffit à détruire les grâces de certaines pièces de Plaute.

[11]

Molière joue du même procédé avec encore plus de force dans *Le Malade imaginaire*, quand Béralde suggère à Argan de se purger de sa tocade pour les médecins en allant voir « quelqu'une des comédies de Molière » à eux consacrées. À quoi Argan (et Molière incarnant ce personnage) réplique en s'indignant qu'on bouffonne de si augustes personnes, et en souhaitant que ce Molière meure bientôt comme un chien, sans leur secours : « je lui dirais : Crève, crève, cela t'apprendra une autre fois à te jouer à la Faculté » (III, 3)...