



LITTÉRATURE FRANÇAISE

Molière et la comédie classique

au XVII^e siècle

Le Misanthrope (2)

Le Misanthrope (2)

L'objet de ce cours consistera en quelques dernières remarques sur *Le Misanthrope*, qui intègrent l'étude de nos trois pièces : cette intégration est à présent possible ; elle est surtout nécessaire à ce stade de notre travail. Je vous rappelle que votre examen peut aussi bien porter sur une des trois pièces du programme que sur une question vous demandant de les traiter toutes les trois.

Je proposerai, pour cette dernière intervention dans votre parcours personnel des œuvres de ce programme, un balisage de quelques questions, propres au *Misanthrope* et/ou à nos trois pièces.

A. Les scènes finales

Dans nos trois pièces, la résolution de l'intrigue, close par les scènes finales, font l'objet de scènes « de révélation » :

- 1) scènes de reconnaissance dans *L'École des femmes* (acte V, scènes 7 à 9). Le procédé est traditionnel (même lorsqu'il est poussé à l'invraisemblable comme dans le dénouement des *Fourberies de Scapin*) et permet à l'intrigue

- de trouver une issue qui accorde la volonté des jeunes gens à celle des pères, les uns comme les autres désireux de voir leurs souhaits respectés ;
- 2) coup de théâtre dû à une intervention extérieure dans *Le Tartuffe* : l'exempt, convoqué par un Tartuffe recourant à « l'intérêt du Prince » (vers 1880) pour faire emprisonner Orgon, se révèle finalement être l'auxiliaire averti de la justice, mandaté par le Prince lui-même pour confondre et faire arrêter l'hypocrite ;
 - 3) tomber des masques dans *Le Misanthrope* : le fait que tous les personnages soient en même temps présents sur scène oblige la parole à circuler comme une parole unique — *a fortiori* la parole écrite — et à connaître la vérité sur Célimène, à défaut de connaître la vérité de Célimène.

Vous noterez que les termes que j'utilise pour nommer les trois formes dominantes du dénouement propres à chacune de ces trois pièces sont éventuellement transportables d'une pièce à l'autre : il existe bien une intervention extérieure dans *L'École des femmes*, un tomber de masques dans *Le Tartuffe*, etc. On interrogera d'autre part chacune de ces scènes finales du point de vue de l'issue attendue de la comédie : de quelle-s intrigue-s sont-elles l'issue ? issue heureuse ou malheureuse ? les « vices » sont-ils « corrigés » ? quel avenir semble se dessiner pour les personnages ? On peut également, à rebours, convoquer la fin de chaque pièce pour se demander quel est le véritable moteur de l'action (recours au schéma actantiel).

B. La thématique de l'apparence

Être, paraître : cette thématique est assez prégnante dans nos trois pièces, et renvoie suffisamment (par ce qu'en disent aussi bien les personnages que leur auteur) à des réalités contemporaines pour s'afficher comme une préoccupation, tant mondaine que littéraire, de l'époque. On la retrouve d'ailleurs sous diverses formes tant chez la Fontaine (*Fables*, 1668-1693) que chez La Bruyère (*Caractères*, 1688). Elle est présente dans le désir d'Arnolphe de prendre un nom « bâti sur des chimères » (I, 1), dans le parallélisme antithétique du dialogue entre Dorine et Orgon offrant aux faits et gestes de l'hypocrite le constant commentaire « Le pauvre homme », (I, 4), dans la duplicité du personnage même de Tartuffe, dans le portrait public d'Arsinoé rapporté par Célimène à la personne concernée (III, 4), dans la critique de la coquetterie de Célimène. En opposition à la vanité, péché véniel, et à la fourberie, vice rédhibitoire, qui prennent leur source dans la préférence accordée au paraître sur l'être, sont convoquées dans ces trois pièces les valeurs nobles que sont la sobriété, la simplicité, et même la sincérité, fût-elle celle d'Alceste :

Et la sincérité dont son âme se pique
 A quelque chose, en soi, de noble et d'héroïque.
 C'est une vertu rare au siècle d'aujourd'hui,
 Et je la voudrais voir partout comme chez lui. (1165-68 ; IV, 2)

On aura toutefois présent à l'esprit, au moment où nous revenons sur ce dialogue entre Éliante et Philinte, le fait, signalé dans le cours précédent, que le bon sens représenté ici par ces deux personnages ne saurait récompenser Alceste : il le condamne même. Non en raison de sa sincérité mais en raison de sa cécité : Alceste a tort de ne pas être raisonnable et de se mettre en danger, socialement dans la

mesure où il refuse de se plier aux codes communs, sentimentalement dans la mesure où l'objet de son amour ne peut en aucun cas lui laisser entrevoir une issue heureuse et conforme à ses aspirations.

C. Paroles vraies, paroles fausses

Cette question est liée à la précédente. Tartuffe est certes un suppôt de l'hypocrisie, tout comme Dom Juan qui s'en fait l'apôtre (V, 2 ; voir partie documentaire du cours n° 4). Mais la question de l'hypocrisie ne se pose pas dans *Le Misanthrope* de la même façon que dans *Le Tartuffe* et dans le *Dom Juan*, et en dépit des protestations d'Alceste. Les « hypocrites » du *Misanthrope* ne sont pas des menteurs. L'adversaire en justice d'Alceste est vraisemblablement, faute de preuves susceptibles de contredire ses allégations, un être « d'une fausseté noire » (V, 1), et Philinte lui-même concède à Alceste la réalité de la perfidie humaine :

Tout marche par cabale et par pur intérêt ;
Ce n'est plus que la ruse aujourd'hui qui l'emporte,
Et les hommes devraient être faits d'autre sorte (V, 1).

C'est bien d'ailleurs, selon Philinte (voir *ibidem*), cette réalité qui donne l'occasion à la « vertu » de se développer.

On ne confondra pas toutefois cette hypocrisie morale avec, pour commencer, celle qui, dans la bouche d'Alceste, est à l'œuvre dans les compliments que Philinte vient de faire au lever du rideau (I, 1) ou dans ceux dont Oronte fera témoignage (I, 2). Les « dernières tendresses », les « serments » de Philinte, ou l'« estime incroyable » dans laquelle Oronte déclare tenir Alceste sont des *hyperboles*, qui ne trouvent leur valeur que dans l'ensemble des codes sociaux du monde dans lequel évoluent ces personnages. Ces hyperboles, vu leur fréquence dans la pièce, ne sont après tout pas plus répréhensibles dans leur contexte que les « Mille baisers »... amicaux ou les « Cordialement »... professionnels de notre société française moderne. Ils ne sont insupportables que pour Alceste, en marge de ce monde et dont le manque d'humour le rend incapable d'apprécier le langage figuré à sa juste mesure. Car c'est bien de « figures » qu'il s'agit dans ces comportements langagiers qu'Alceste réproche, dans sa recherche d'une authenticité langagière *de la lettre*. Alceste à notre époque aurait beau jeu de faire remarquer, par exemple, que la formule « cordialement » est précisément utilisée dans les échanges engageant des locuteurs qui ne correspondent pas précisément avec leur... *cœur*, ce qu'implique à la lettre un tel adjectif.

Autre chose encore est la médisance, celle à l'œuvre dans les différents portraits rapportés par les personnages de la pièce (II, 4 ; III, 4). Elle est certes répréhensible sur le plan moral, mais le domaine dans lequel elle s'exerce n'est pas tant celui du mensonge que celui de la malveillance, une malveillance qui se banalise dans des conversations mondaines où elle sert au bout du compte de simple monnaie d'échange au service de la coquetterie et de la séduction. Que cette malveillance soit ou non répréhensible, elle est encore un code social : façon d'être estimé de la personne avec qui la médisance sert d'objet d'entretien, ce que souligne la virevolte dans la discussion entre Célimène et les petits marquis au sujet de Damis (voir II, 4 ; vers 631 à 649).

On se gardera donc bien d'aplatir les diverses hypocrisies langagières de nos trois pièces.

D. La vérité de Célimène

La question de savoir si Célimène aime vraiment ou non Alceste (lui ment-elle ? ne lui ment-elle pas ?) est une question qu'à mon grand étonnement, j'ai entendue souvent, aussi bien de la part de mes anciens élèves-acteurs que de celle de mes actuels étudiants en littérature. Dans tous les cas de figure, je trouve cette question bien byzantine et bien peu efficace, dans le contexte d'une pièce de théâtre : véritable menteuse ou véritable amoureuse, l'actrice chargée de l'interpréter en offrira nécessairement le même visage, et cette question ne saurait être par conséquent d'ordre dramaturgique, et ne peut donc trouver une quelconque pertinence, ni du côté de la réalisation concrète du rôle ou de la pièce, ni du côté de l'analyse du texte littéraire qui la sous-tend. La psychologie d'un personnage de théâtre ne se construit pas de la même façon que la psychologie d'un personnage romanesque, et il faut bien ramener la vérité d'un personnage de théâtre à ce qu'il dit de lui-même, sauf cas exceptionnel (mais je n'en vois pas). L'amour que porte Célimène à Alceste est une véritable question, mais il est des questions qui n'appellent pas de réponse. Et la vérité « intime » de Célimène offre peu d'intérêt : sait-elle elle-même si elle aime Alceste ou non ? Et Alceste sait-il réellement s'il aime ou non Célimène ? Et nous-mêmes, lorsque, etc... Tel est du moins mon avis.

L'intérêt de l'ambiguïté de cette situation — une ambiguïté qui n'est pas si rare, même au théâtre, même à cette époque, du *Cid* (1639) de Corneille à *Bérénice* (1670) de Racine — réside en revanche dans le nœud, dans la contradiction, dans les torsions que l'amour réciproque entre un Alceste et une Célimène peut entretenir. Philinte et Éliante ne blâment pas la relation établie entre Alceste et Célimène à partir du comportement ou du manque de sincérité de Célimène : c'est bien l'aveuglement d'Alceste qu'ils blâment. La vérité de Célimène est donnée, d'une façon bien fine, par Éliante, en un aphorisme que ne mépriserait pas la psychologie moderne :

Son coeur de ce qu'il sent n'est pas bien sûr lui-même (v.1182).

HB.