



LITTÉRATURE FRANÇAISE

Molière et la comédie classique au XVII^e siècle

Le Misanthrope (1)

I. *Le Misanthrope* : présentation, perspectives globales et premières scènes.

II. Quelques documents.

I. *Le Misanthrope* : présentation, perspectives globales et premières scènes

La spécificité du *Misanthrope* dans notre parcours de cette année est double : cette pièce, la quatrième des grandes comédies que livre Molière dans une période fort ramassée, de 1662 à 1666 — est-il besoin de dire à quel point je regrette que *Dom Juan* ne soit pas à notre programme cette année ? —, ouvre à notre corpus un univers différent, celui de la petite noblesse mondaine — donc parisienne —, et le

point de départ de ce qu'on nommera après la mort de Molière la « comédie de caractères ». Ce n'est pas la première fois qu'une pièce de Molière s'organise autour d'un caractère répréhensible, ni la première fois que la *misanthropie* et l'*amitié* servent d'objets d'étude littéraire. Molière ne connaissait certainement pas *Timon d'Athènes* de Shakespeare, mais connaissait les moralistes et certainement les auteurs antiques : Plutarque notamment, qui se sert du terme pour dépeindre le caractère de Timon, et Aristote, qui dans *L'Éthique à Nicomaque* s'étend sur les valeurs de l'amitié véritable. J'ai déjà fait remarquer (voir cours D101_4) une filiation remontant à Corneille dans le choix d'un rôle-titre désignant un caractère ou une attitude répréhensible. Molière lui-même a fait jouer en 1665 *La Mère coquette* de Donneau de Visé. Reste que c'est la première fois que ce rôle-titre représente un caractère *psychologique* dans le cadre d'une *grande comédie*. Voici un parcours des perspectives offertes par l'œuvre dès ses premières pages.

I. A. Enjeux d'un titre

Nous reconnaissons certes ce genre de titre, renouvelé avec des pièces comme *L'Avare* (1668) ou *Le Malade imaginaire* (1673), annonçant une pièce consacrée à l'étude d'un *type*. La pièce a également un sous-titre, souvent absent dans les éditions : le titre complet en est « *Le Misanthrope ou l'atrabilaire amoureux* ».

1. Une étude de cas littéraire

Reste que *misanthrope* n'est pas un terme du langage courant : il appartient au lexique littéraire et désigne, suivant un dictionnaire de la fin du XVII^e siècle, une personne qui « hait les hommes, la nature humaine en général à cause de sa sottise ou de sa méchanceté ». Par atténuation, il désigne un personnage ombrageux et solitaire. C'est ainsi que dans sa *Vraie Histoire comique de Francion*, Sorel présente ce personnage comme une « personne peu sociable, d'humeur sombre, sévère envers l'espèce humaine ». Un tel titre promet la perspective — que la pièce ne démentira pas — d'une comédie qui ne se contentera pas d'être une simple comédie de mœurs, mais qui se propose également d'être une comédie sociale, éventuellement susceptible d'engager une réflexion philosophique (on notera que dans le débat qui ouvre la pièce, le terme *philosophe* est employé trois fois).

2. Une présentation clinique

Le sous-titre *atrabilaire amoureux* prête également à commentaires, en ce qu'à la fois il précise et met en tension le titre. L'« atrabilaire » est la définition « psychologique » du misanthrope, et cet autre terme place cette comédie sous l'angle d'une étude de cas clinique. L'*atrabilaire* est, au sens premier, le *mélancolique*, c'est-à-dire celui dont la *bile* est *noire*, la bile jaune favorisant, elle, la *colère* : ce dernier terme, *cholera* en grec puis en latin, désigne lui aussi une maladie venant de la *bile*. On notera en tout cas qu'Alceste est également un être colérique : la présentation qu'il fait lui-même de son humeur associe facilement la colère et la tristesse :

[...] et la cour et la ville
Ne m'offrent rien qu'objets à m'échauffer la bile
J'entre en une humeur noire, et un chagrin profond
[...]
Je n'y puis plus tenir, j'enrage [...]. (v. 89-96)

— ce que confirme Philinte :

Ce chagrin philosophe est un peu trop sauvage,
Je ris des noirs accès où je vous envisage [...]. (v. 97-98)

Cette *clinique* vient de loin, même si elle appartient encore aux classifications de la médecine contemporaine du Grand siècle : elle remonte à la pensée médicale grecque, qui classait les quatre humeurs nécessaires au bien être : *sang*, *flegme*, *bile jaune* et *bile noire*, dans leurs rapports avec les quatre éléments constitutifs de la matière qu'étaient la terre, l'eau, l'air et le feu. Hippocrate, puis Galien présentèrent les maladies internes comme résultant d'excès de ces humeurs : l'excès de sang conduit au tempérament sanguin, de bile jaune au tempérament cholérique, de bile noire au tempérament mélancolique. Le flegmatique, calme et froid, ne connaît pas ces emportements, tout au plus peut-il tomber dans ce qu'on appelle familièrement la *flemme*, variante historique de *flegme*. C'est de ce *flegme* que se réclame Philinte, lorsqu'il oppose son caractère et sa vision de la vie à ceux d'Alceste :

Je prends tout doucement les hommes comme ils sont,
J'accoutume mon âme à souffrir ce qu'ils font ;
Et je crois qu'à la cour, de même qu'à la ville,
Mon flegme est philosophe autant que votre bile. (v. 163-66)

3. Un personnage voué à l'échec

Si *atrabilaire* peut effectivement préciser le titre de la pièce en en proposant une synonymie connotée par son appartenance au champ lexical de la description clinique, expliquant la mauvaise *humeur* et le manque de sympathie pour la société des hommes par une condition physique, *amoureux* fait de cette étude de cas celle d'un personnage paradoxal et voué à l'échec, voire constitutivement *ridicule*. Les projets d'un « atrabilaire amoureux » sont en effet aussi peu crédibles que ceux d'un Arnolphe faisant à la fois vœu de se marier et profession de foi de sa défiance envers les femmes. L'association de ces termes construit à l'avance non seulement l'échec, mais également le rire, en rangeant le rôle-titre dans la catégorie des hommes qui ne peuvent se faire aimer, une catégorie assez proche de ceux à qui les femmes ont raison de mettre des cornes...

I. B. L'univers du *Misanthrope*

L'univers des personnages n'est certes pas celui de *L'École des femmes*, et encore moins celui du *Tartuffe*. Cet univers est celui des salons, et des petits nobles.

1. Les personnages

Du strict point de vue de l'appartenance sociale des personnages, la pièce renoue ainsi avec la tradition de la *comédie* classique française, à la façon de Pierre Corneille.

La présence de « marquis » courtisant Célimène explique le statut de celle-ci, et partant, des autres personnages. Ils fréquentent la Cour et vivent à la ville, c'est-à-dire à Paris, ainsi qu'Alceste et Philinte le rappellent plus d'une fois dès la première

scène. Leurs noms, comme les noms des principaux personnages de *L'École des femmes*, sont construits suivant la mode des noms des comédies régulières, à ceci près — écart que vous reconnaissez certainement et dont vous savez déjà apprécier les enjeux — que les noms des deux valets, *Basque* et *Du Bois*, sont des noms bien français, des noms traditionnels chez les valets, et même des clichés (on comparera avec d'autres clichés, tels les noms des valets des trois mousquetaires chez Alexandre Dumas, *Planchet* et *Mousqueton*, ou encore *Bourguignon*, le nom d'emprunt de Dorante dans *Le Jeu de l'amour et du hasard* de Marivaux).

Onomastique

L'onomastique joue pourtant son rôle dans ces noms de convention :

- *Alceste* signifie « fort » et « courageux », qualités qui ne sont pas données par le titre de la pièce, mais largement confirmées dès la première scène ;
- *Philinte* est celui « qui aime » : son nom même place le personnage à l'antithèse d'un « misanthrope », et sera lui aussi confirmé *a contrario* par l'*ami du genre humain* (v. 64) qu'*Alceste* se défend d'être ;
- *Célimène* est le nom d'une héroïne du théâtre de Rotrou, appartenant au monde de la noblesse ;
- *Arsinoé* est le nom d'une reine, nom imaginé par Corneille dans *Nicomède* (1651), que Molière joua devant le roi.

Situations

Du point de vue *actantiel*, celui de leur fonction dans la pièce, les personnages, tels qu'ils sont représentés dans la liste initiale, appartiennent à quatre catégories distinctes :

- le « garde de la maréchaussée de France » : il est certes extérieur au monde clos des autres personnages et appartient au paradigme habituel tant dans les tragédies que dans les comédies des « messagers », porteurs de nouvelles et annonceurs d'événements propres à nourrir l'intrigue, voire à la faire basculer, même s'ils ne font que la traverser le temps d'une apparition. *L'Exempt de Tartuffe* en était un représentant.
- les deux valets : on s'attend bien évidemment à leurs *lazzi* ; ils installent également *Alceste* et *Célimène* dans les rôles parallèles de deux personnages principaux ;
- *Acaste* et *Clitandre* : leur désignation de *marquis* les inscrit à la fois dans une appartenance sociale et dans des *emplois* de théâtre ; depuis Molière, ces marquis sont ridicules. On se reportera à ce que Molière lui-même dit d'eux dans la scène 1 de *L'Impromptu de Versailles* :

Le marquis aujourd'hui est le plaisant de la comédie; et comme dans toutes les comédies anciennes on voit toujours un valet bouffon qui fait rire les auditeurs, de même, dans toutes nos pièces de maintenant, il faut toujours un marquis ridicule qui divertisse la compagnie.

- les six autres personnages : ils se définissent par leurs liens familiaux (*Éliante* et *Célimène*), leurs relations d'amitié (*Philinte* et *Alceste* ; *Arsinoé* et *Célimène*) ou leurs relations sentimentales. Attention au sens d'*amant* ! ici, un *amant* est une personne qui a déclaré sa flamme sans essuyer de refus, contrairement à l'*amoureux*. On voit déjà que *Célimène* est le personnage de

la pièce qui bloque la circulation attendue des sentiments dans une comédie : elle a déclaré sa flamme à Alceste, ainsi que nous l'apprend la didascalie qui présente le personnage, mais elle a permis à un autre personnage de lui déclarer la sienne : Oronte, qui est en effet présenté comme « amant de Célimène ». On semble être ici dans une comédie de type cornélien : l'imbroglio sentimental qui se développe dans une société composée de trois hommes et trois femmes devrait *normalement* se résoudre, car telle est l'issue heureuse attendue dans une comédie, par la formation de trois couples. Normalement...

2. La question du lieu

La scène est à Paris... Cette indication de lieu est exactement la même que celle du *Tartuffe*. Elle soulève deux types de questions : la première, d'ordre dramaturgique, consiste à se demander si ce lieu est *unique* au sens où les tragédies de Corneille se déroulaient dans un lieu *géographique* unique, mais en plusieurs endroits, ou si le lieu *scénographique* est le même d'un bout à l'autre de la pièce, comme c'était le cas dans *Le Tartuffe* ; la seconde est factuelle, et consiste à cerner le type de lieu afin de pouvoir le commenter en termes de rattachement générique de la pièce : intérieur bourgeois de la farce, place ou rue de la comédie traditionnelle ou autres.

Le premier acte se passe dans une pièce de la maison de Célimène : la première indication en est donnée par Philinte :

Mais cette rectitude
Que vous voulez en tout avec exactitude,
Cette pleine droiture où vous vous renfermez,
La trouvez-vous *ici* dans ce que vous aimez ? (V. 205-08)

Elle est confirmée par Alceste, quelques vers plus loin :

Et je ne viens *ici* qu'à dessein de lui dire
Tout ce que là-dessus ma passion m'inspire. (V. 241-42)

Le lieu du deuxième acte est précisé par Célimène :

C'est pour me quereller donc, à ce que je vois,
Que vous avez voulu me ramener *chez moi* ? (455-56)

Celui du troisième acte, annoncé par Clitandre :

Tu penses donc, Marquis, être fort bien *ici* ? (v. 823)

est confirmé par Célimène :

Encore *ici* ? (V. 847)

Le contexte des deux derniers actes implique que ce lieu reste le même du début jusqu'à la fin de la pièce. Cette pièce est donc une pièce d'intérieur, d'un intérieur

fixe et semblable en cela à celui des tragédies de Racine, par exemple, mais également à celui de la comédie bourgeoise qu'était *Le Tartuffe* : l'action se déroule dans un espace mitoyen, sorte de sas intermédiaire d'une part de l'espace privé, intime de Célimène, d'autre part de l'espace public, celui de la ville. Ici encore, Molière mélange les genres : cet espace est meublé (voir les *sièges*, v. 560, que fait apporter Célimène), mais il s'agit d'un espace de distinction.

I. C. L'exposition

L'exposition de la pièce tient dans la première scène, une scène fort longue : deux cent cinquante vers, soit plus du huitième de la pièce, soit encore entre dix et vingt minutes selon les mises en scène, c'est beaucoup, même pour une tragédie. On comparera ce début à celui de *L'École des femmes* : ils contiennent certains traits communs, à commencer par celui d'une discussion « dialectique », dirions-nous de nos jours, développant des points de vue antithétiques portés par deux personnages proches (voir également, cela va de soi, le dialogue initial opposant Armande à Henriette dans *Les Femmes savantes*). Cette exposition est construite en trois étapes.

A) Une dispute in medias res ?

La première partie de cette première scène occupe une trentaine de vers et est consacrée à un événement qui vient de se produire. On comparera avec les débuts de premier acte des pièces que nous venons de lire, voire des autres pièces de l'époque, et avec ce que j'en disais dans le cours consacré au début de *L'École des femmes* (D101_2 ; IV. 2). Si nous sommes bien au milieu d'une suite d'événements, nous ne sommes pas au milieu d'une action proprement dite, et encore moins au milieu d'une conversation : ce début est un *vrai* début, et fait suite à un événement *qui vient de se terminer*. La logique classique voudrait que l'événement en question se soit produit sur la scène même où évoluent les personnages : Alceste vient d'assister à un dialogue enjoué entre Philinte et une tierce personne, et la chaleur manifestée par Philinte envers un inconnu l'a rendu rageur ou tout au moins maussade ; l'individu servant de motif à cette dispute a quitté la scène... Le frontispice de l'édition originale de la pièce, aussi bien que celui de l'édition des *Œuvres* de Molière en 1682 dément pourtant cette logique. Ces deux images, parfois reproduites dans les éditions scolaires de la pièce, la vôtre peut-être, présentent Alceste assis renfrogné *côté cour* (à droite du spectateur) et Philinte *côté jardin* (à gauche du spectateur) lui parlant de façon amène : Alceste s'est *retiré* en allant s'asseoir à l'écart, sur le siège unique du plateau, devant le public, et Philinte l'a rejoint. Ce point de départ scénique est connu des metteurs en scène modernes, qui le reproduisent souvent : il leur permet parfois de commencer la scène avec un plateau vide (Jean-Pierre Vincent, Théâtre National de Strasbourg, 1977). Ce n'est pas seulement la liberté littéraire ou la variation autour d'une loi du genre qu'il faut ici à mon sens noter, mais la différence d'ambiance de ce début de pièce par rapport aux autres pièces. Le début est certes tapageur comme l'était celui du *Tartuffe*, mais ce tapage n'est pas « surpris », il commence avec les deux questions du premier vers dit par Philinte, des questions qui interrogent un silence, une mise en retrait.

Ce début possède bien entendu la plupart des autres caractéristiques des débuts de pièce : reprise des informations portant sur un passé récent, exposé des liens qui unissent (ici : l'amitié) les personnages, noms de ces personnages (on notera

qu'Alceste est nommé, mais Philinte ne le sera, sauf erreur de ma part, qu'en IV, 1, par Éliante).

La dispute est certes drôle dans la mesure où elle reproduit des invariants de la dispute traditionnelle et mécanique, celle dont les acteurs n'ont pas le recul : au nombre de ces invariants, celui d'une colère prise par un des protagonistes qui assure d'abord avoir pris son parti au point de refuser toute explication et partant toute discussion (V. 1, 3, 5), mais dont le ressentiment s'exprimera par les explosions de deux tirades de longueur croissante (v. 8-12, 14-28) ; celui également du refus irrité — constant chez Alceste — de tout recul humoristique, en dépit de la perche que lui tend Philinte : le jeu de mots sur le verbe *pendre*, entre l'atténuation extrême (cas *pendable*) et la prise au pied de la lettre (« grâce sur votre arrêt »), renvoie gentiment à Alceste l'exagération de son jugement, ce dont il n'a cure, trouvant la « plaisanterie » de « mauvaise grâce¹ ». On mettra en parallèle ce trait d'humour et le refus d'Alceste de rejoindre Philinte sur ce terrain avec celui — dans lequel l'auteur Molière intervient, impliquant son public dans la connivence — de la mention, plus loin dans la scène, de *L'École des maris* (v. 100-01).

B) Un débat d'idées

Le débat d'idées, portant sur des questions d'ordre général, n'est pas à vrai dire un exemple de sobriété classique, ni de conception d'une pièce se hâtant d'aller vers son dénouement, ainsi que le recommandait l'esthétique de l'époque : on retrouve ici la manière de la première scène de *L'École*. Le débat se construit autour de plusieurs idées complémentaires, comme c'était le cas dans le dialogue entre Arnolphe et Chrysalde, parlant du cocuage et de l'éducation des femmes : ici, les propos tournent autour de l'amitié et de la sincérité, mais également des codes sociaux, notamment ceux des « mœurs du temps » (entendre : les mœurs d'*aujourd'hui*), et de la morale humaine.

On ne se trompera pas sur la relation qui unit les deux antagonistes de ce débat : Arnolphe est regardé comme un pauvre fou par son voisin compatissant Chrysalde, mais les liens qui unissent Alceste et Philinte sont ceux d'une authentique amitié, même si les deux amis sont en désaccord sur les valeurs que ce sentiment doit inspirer. Philinte fait état du danger social qu'encourt Alceste par ses comportements et de l'inquiétude qu'il ressent pour lui dès la mention de *Dorilas* (v. 84) : à la différence de la *vieille Émilie*, ce courtisan dont la *race* est notoire (entendre : le sang noble, et partant la valeur du rang) n'est pas seulement ridicule ; un homme tel que Dorilas est capable de se défendre en causant de véritables blessures, sociales mais aussi physiques, puisque tirant certainement à l'épée (telle est du moins ma lecture de la mention de ces deux exemples). On manquerait bien des choses en ne mettant pas cette réelle amitié, cette réelle sollicitude, cette réelle défense des intérêts d'autrui avec celles dites, jouées, simulées jusqu'à l'écœurement et jusqu'à ce que les masques tombent, par Célimène et Arsinoé plus loin dans la pièce (III, 4).

C) L'exposition de la situation

Elle est tardive, et présente une double intrigue, qui inscrit la pièce à la fois dans le genre auquel elle se rattache et dans le contexte d'une difficulté sociale, compliquée sinon provoquée par le caractère d'Alceste :

¹ On peut éventuellement faire état d'un autre jeu de mots, celui du double sens du mot *grâce* (v. 31 et 33), à *condition* bien entendu de ne l'imputer ni aux personnages ni à l'auteur : ce texte est destiné à l'oralité, et non à être relu à la loupe.

— Intrigue amoureuse : le paradoxe signalé dans le commentaire du titre et du sous-titre est amplifié par l'exposé de cette intrigue. La sincérité — et ce qui l'accompagne : franchise et spontanéité — et la prudence (ou : l'importance accordée à la vertu) sont, à en croire aussi bien les paroles d'Alceste que les inquiétudes de Philinte, des qualités fondamentales pour Alceste, qu'il dit réclamer de la part de ses semblables. C'est en référence à ces deux qualités que Philinte lui signale :

La sincère Éliante a du penchant pour vous,
La prude Arsinoé vous voit d'un oeil fort doux (v. 215-16)

Mais c'est bien, ainsi que le souligne Philinte, d'une femme *coquette* et *médisan*[te] (v. 219), qu'Alceste est épris. Ainsi que le fera remarquer le philosophe Jean-Jacques Rousseau dans sa *Lettre à d'Alembert sur les spectacles* (1758) :

Rendre le Misanthrope amoureux n'était rien, le coup de génie est de l'avoir fait amoureux d'une coquette.

On notera la possibilité, que Molière laisse déjà envisager au lecteur-spectateur, d'une union possible de Philinte avec Éliante, qui ne lui est pas indifférente (v. 244), mais également son rôle d'ami véritable et vertueux, conseillant à Alceste la personne à qui il attache le plus d'estime en lui laissant la priorité du choix.

— Intrigue judiciaire : elle est citée en premier, puis semble oubliée ; elle interviendra pourtant dans le dénouement, et on apprendra à la fin de l'acte IV que sa portée en est grave, et aggravée par le comportement d'Alceste envers Oronte. Nous sommes dans un siècle et dans une sphère sociale, qu'elle soit ou non déformée par la fiction, où une décision judiciaire repose sur la réputation des défenseurs, des demandeurs et de ceux qui les soutiennent (voir *Le Tartuffe*).

I. D. Quelques éléments de dramaturgie

Cette pièce est — forcément — une nouvelle occasion de dessiner les variables de la dramaturgie moliéresque à l'œuvre dans nos trois pièces. Prenons la peine de préciser un truisme susceptible d'éviter à quelques impatients de foncer tête baissée dans des déductions simplistes — et paresseuses : un ou plusieurs traits communs à nos trois pièces ne peuvent engager *a priori* l'œuvre de Molière tout entier. Sauf bien entendu dans le cas où votre réflexion se déporterait éventuellement vers d'autres pièces, convoquées à titre de renforts d'arguments ou de contre-exemples, et ferait appel à des questionnements en provenance de tout l'œuvre.

1. Paradigmes des personnages

J'emprunte le terme au lexique de la linguistique, même si on peut le trouver impropre. Mais il existe effectivement des paradigmes de personnages dans le théâtre de Molière, c'est-à-dire des fonctions occupées par des personnages *plus ou moins* substituables à d'autres, sous réserve des variantes propres à chacune des pièces, les sujets en étant différents. Voici quelques cas de figure.

A) Le raisonneur

Il est reconnu à sa juste place par Alceste lui-même : celui *qui raisonne si bien* (v. 167) est Philinte, qui prend une place déjà occupée depuis Chrysalde dans les pièces précédentes. C'est bien de son côté qu'il faut chercher la *mesure* correspondant à l'idéal de la société parisienne des années 1660, et c'est à travers ce qu'il dit que l'on prendra la *mesure* de cet idéal, dont une des grandes leçons moralistes est contenue dans cette réponse à Alceste :

Il faut, parmi le monde, une vertu traitable ;
À force de sagesse, on peut être blâmable ;
La parfaite raison fuit toute extrémité,
Et veut que l'on soit sage avec sobriété. (v. 149-52).

B) L'irraisonné

C'est bien entendu Alceste, qui occupe de ce point de vue l'emploi déjà occupé par Arnolphe et Orgon. Cette réalité est importante : elle fait d'Alceste le premier personnage ridicule de la pièce, même si cette place a été souvent contestée par la suite. Je reviendrai plus tard sur cette question. Reste qu'aucune ambiguïté n'est possible : le dramaturge Molière prend bien le parti de Philinte contre celui d'Alceste — que joue le comédien Molière, comme il jouait Arnolphe et Orgon — et non l'inverse.

C) Le fat

Nous n'avons pas croisé ce cas de figure dans *Le Tartuffe*, mais Arnolphe en offrait un exemple, en tenant à s'appeler *de la Souche*. De tels exemples abondent dans le théâtre de Molière, même si l'on cite souvent — à tort — le rôle-titre du *Bourgeois gentilhomme*. A tort : le bourgeois, monsieur Jourdain, est un être peu intelligent, très naïf et bonhomme, et le rire qu'il provoque n'est en rien celui résultant d'une entreprise de démolition ; ce père de famille se rapproche bien plus de l'Orgon du *Tartuffe* et de l'Argan du *Malade imaginaire* que des fats qui peuplent les pièces « à marquis », à pédants et à docteurs. A des degrés de dangerosité divers, on rangera dans cet emploi Acaste, Clitandre, Oronte... sans oublier Dorilas !

D) Le bouffon

On aura remarqué que, de la même façon que dans les pièces précédentes, le comique n'épargne guère de personnages, *tout au plus* le raisonneur de la pièce, Philinte, et son pendant féminin Éliante. *Tout au plus* : la nuance est ici celle de la lecture de la pièce (ou : de sa mise en scène) ; on peut admettre en effet que lors de la scène qui réunit Oronte, Philinte et Alceste (I, 3), Philinte est présenté comme un hypocrite pris par Alceste en flagrant délit d'obséquiosité face à Oronte, et non comme un modérateur conscient à la fois de la fatuité de l'un et de l'intransigeance de l'autre et cherchant à adopter une attitude prudente. Reste que Du Bois, face à Alceste, rappelle par certains côtés les valets Alain et Georgette face à leur maître, dans des rapports qui évoquent ceux que le cirque consacra en fixant le couple formé par l'Auguste et le clown blanc.

E) Les amoureux

Last but not least, comme disent les Anglo-saxons, les amoureux sont certes le pivot principal autour duquel s'organise une *comédie*. Si j'ai placé cette catégorie en dernier, c'est dans la mesure où elle est loin de reproduire le cas de figure traditionnel et appelle plus d'un commentaire. En effet, le couple formé par Alceste et Célimène s'inscrit certes tout au long de la pièce, dès le début du deuxième acte, dans une variante de la dispute entre jeunes amoureux, celle de la pièce *Le Dépit amoureux*, celle également qui opposait Valère et Marianne dans *Le Tartuffe* : ce type de dispute est en effet traditionnel dans la comédie, et parcourra les comédies françaises depuis Corneille jusqu'à Beaumarchais. Mais la comparaison s'arrête ici.

Ce couple se distingue des autres tout d'abord pour des raisons qui tiennent à la structure même de la pièce : si ce couple est le pivot de la comédie, force est de dire que cette comédie *ne s'achève pas de façon heureuse*, ce qui remet en question jusqu'à son statut générique. La pièce finit certes « bien », par une promesse d'union stable, paisible et heureuse, mais l'union qui se scelle à la fin de l'acte V est celle d'Éliante et de Philinte, un couple absent du nœud de la pièce, un couple qui ne se forme que très tardivement dans cette pièce.

Ces amoureux sont d'autre part des personnages à part dans l'univers traditionnel des jeunes premiers de comédie, la variante la plus importante étant celle, je le rappelle, qui fait superposer le type ridicule au personnage de l'amoureux. Parallèlement, Célimène est également un type blâmable, dans la mesure où elle est coquette, et l'est suffisamment pour en être punie : sa coquetterie lui fait perdre l'objet de sa flamme. Enfin, les deux personnages sont des personnages courtisés et conscients de l'être, qui ont l'un et l'autre des raisons de faire pencher ailleurs leur sentiment, mais qui s'en abstiennent, préférant conserver une relation qui les fait l'un et l'autre souffrir. Personnages à part également dans la mesure où ce sont des êtres d'*expérience*. Loin de se récrier contre le jugement de Philinte sur Célimène, Alceste reconnaît lui-même :

Non, l'amour que je sens pour cette jeune veuve
Ne ferme point mes yeux aux défauts qu'on lui treuve² (v. 225-26).

Quant à Célimène, on peut juger que si elle ne connaît pas l'amour, elle connaît en tout cas les hommes : elle est une « jeune veuve ». Un commentaire rapide sur ce type de personnage s'impose, pour nous qui avons quitté il y a peu le personnage d'Agnès. Tout d'abord, le personnage de la « jeune veuve », facilement consolable, est un type commun dans la littérature de l'époque : on se reportera à la fable contemporaine de La Fontaine reproduite à la fin de ce cours. Mais ce type correspond aussi à une réalité sociale : celle des jeunes filles que l'on mariait à seize ans avec de vieux barbons. Dans l'univers moliéresque, on pourrait présenter Célimène comme une Agnès qui n'aurait pas rencontré Horace, et la tentation est grande d'une « étude de cas » faisant de Célimène une jeune femme qui ne rencontrera jamais d'Horace et qui restera à tout jamais un objet de désir des hommes, mais un objet devenu à présent maître du jeu du désir, et... riche et noble.

² Les textes de Molière sont, comme tous les textes de cette époque, *modernisés*. Cette modernisation ne peut porter sur cette forme ancienne de première personne du verbe *trouver* pour des raisons de rime. On comparera avec la rime *joie/monnoie* (« monnaie ») du vers 38, à une époque où la diction vocalique graphiée *oi* hésitait entre « é » et « oué ».

Retenons enfin que tous ces amoureux ne correspondent pas au prototype des amoureux de la comédie italienne qui inspire les « jeunes premiers » amoureux d'autres pièces de Molière : ils ne sont pas naïfs, parlent d'amour non seulement pour manifester leurs sentiments, mais aussi pour en donner les raisons, pour les soupeser : parler d'amour est autre chose, dans cet univers, qu'une bouffée langagière du désir, comme c'était le cas dans les couples formés par Agnès et Horace, Mariane et Valère, dont la maturité n'atteignait pas celle des personnages du *Misanthrope*.

2. Vertu et raison

Même si ces deux notions ne font pas explicitement débat dans la pièce, elles sont — ici comme ailleurs, en particulier dans les deux pièces précédentes de notre programme — des valeurs autour desquelles s'organise le discours idéologique diffusé par la pièce.

Raison est ici à prendre au sens de *tempérance*, de *mesure*, celui qui permet à Philinte de déclarer, en homme sensé qu'il est :

La parfaite raison fuit toute extrémité (v. 151)

Vertu est l'antithèse des *vices* que la comédie prétend condamner. Le terme ne désigne surtout pas la pudeur féminine ! A l'origine, la *vertu* est la qualité masculine par excellence, en particulier la qualité guerrière (latin : *vir* = « homme », cf. « viril »). Ce dernier sens est encore vivace dans « la trace de leurs vertus » des paroles de *La Marseillaise* de Rouget de Lisle. Au XVII^e siècle, le mot désigne les qualités d'un esprit *noble* et *moral*, et s'applique aussi bien aux hommes qu'aux femmes. La spécialisation du terme dans le domaine de la pudeur féminine, notamment dans l'évocation de la légèreté des « femmes de petite vertu », s'installe plutôt au cours du siècle suivant.

La *vertu* est celle dont Alceste se réclame en évoquant :

[...] ces haines vigoureuses

Que doit donner le vice aux âmes vertueuses (v. 121-22).

Sur ce point également, *Le Misanthrope* fait preuve d'originalité en proposant une distribution de ces valeurs *a priori* paradoxale, du moins inédite jusqu'ici : c'est en effet le personnage qui représente *a priori* la *vertu* qui est l'être dé-mesuré, irraisonné de la pièce, qui de ce fait propose une leçon de morale aussi nuancée que le faisait *Dom Juan*, où le seul opposant constant au rôle-titre était ce benêt de Sganarelle. Et si l'on peut certes comparer l'appel constant à la vertu d'Alceste à la lecture, dans *L'École des femmes*, des « Maximes du mariage » imposée par Arnolphe à Agnès, force est de reconnaître que la structuration des valeurs en débat est autrement plus nuancée dans *Le Misanthrope*. Quand Arnolphe se fait défenseur de la vertu, le spectateur le connaît assez pour savoir qu'il utilise cette vertu à des fins personnelles, et la pièce appelle ce spectateur à épouser la cause d'Agnès. Mais la défense par Alceste de la vertu se plaide dans des circonstances bien moins tranchées, qui ne donnent pas à Alceste la place d'un imposteur ou celle d'un être ridicule dans l'absolu, et en opposition tranchée avec les autres personnages, loin de là ; les nobles qui l'entourent sont en effet des hypocrites réellement méprisables,

voire dangereux, ce que Philinte, qui n'est pas un naïf mais un homme bien lucide, reconnaît lui-même, dans ses propres termes adressés en privé à son ami Alceste :

Oui, je vois ces défauts dont votre âme murmure
Comme vices unis à l'humaine nature ;
Et mon esprit enfin n'est pas plus offensé
De voir un homme fourbe, injuste, intéressé,
Que de voir des vautours affamés de carnage,
Des singes malfaisants, et des loups pleins de rage. (v. 173-78)

Il n'en reste pas moins vrai que dans l'échelle des valeurs de la dramaturgie moliéresque, la tempérance prime, y compris — et en particulier — pour cette pièce, sur la défense de la vertu, ce que rappelle ce même Philinte :

Il faut, parmi le monde, une vertu traitable ;
A force de sagesse, on peut être blâmable (v. 149-50).

On ne commettra pas, par conséquent, l'erreur de croire qu'avec cette nouvelle pièce, Molière attaquerait la vertu ! Cette erreur, même les contemporains les plus malveillants envers Molière ne l'ont pas commise, et n'ont pas même fait semblant de la commettre. Molière ne s'en prend pas plus à la vertu dans cette pièce qu'il n'attaquait la religion dans les deux pièces précédentes de notre programme.

3. Vieux âges et nouveaux temps

Le débat qui oppose Philinte et Alceste sur les codes sociaux — et dont l'apparition du personnage d'Oronte à la scène suivante est une application pratique — porte sur une période décrite régulièrement par les protagonistes de ce débat comme *neuve*, et cette nouveauté mérite qu'on s'y attarde, dans la mesure où elle est susceptible de nous aider à produire du sens sur ce qu'est le personnage d'Alceste.

Les codes sociaux pourfendus par Alceste concernent « *vos gens à la mode* » (v. 42) — à lire dans un sens qui est déjà celui d'aujourd'hui — et sont nommés dans le texte les « *mœurs du temps* » par Philinte (v. 107, 145) et, en toute logique, les « *vices du temps* » par Alceste (v. 59, 234). Face à ces codes, l'originalité du comportement d'Alceste ne provient pas seulement d'une étrange constitution d'âme : elle est *datée*, ce que souligne Philinte :

Cette grande roideur des vertus des vieux âges
Heurte trop notre siècle et les communs usages (v. 153-54).

Dans le salon de Célimène, Alceste ne semble pas tant un être venu d'ailleurs qu'un être venu d'*avant*. Et l'on peut se prendre à rêver d'un homme qui n'a pas assimilé les nouveaux codes, les nouvelles modes instaurées à la Cour et dans les salons parisiens à la suite de la prise de pouvoir personnel de Louis XIV ; d'un homme qui a traversé le temps avec les valeurs de la noblesse du siècle de Louis XIII ; d'un homme aux valeurs guerrières prêt à se battre en duel à chaque coin de couloir et portant encore des bottes dans des salons où ses pairs montrent, avec leurs bottines, leurs *rubans* (v. 484) : car la *mode* que pourfend Alceste est également une mode vestimentaire, qu'il décrie avec ses rivaux dans la scène de jalousie dont il accable Célimène (II, 1). Le « *roi* » dont il est question dans la « *vieille*

chanson » qu'il récite à Oronte est Henri IV, un roi que le nouveau visage du pouvoir royal en France a relégué depuis peu de temps dans des temps fort reculés.

Alceste pourrait fort bien incarner une noblesse provinciale ayant depuis peu rallié la Cour, ainsi que bien d'autres, depuis que le roi Louis XIV a attiré près de lui la noblesse du royaume en l'amusant dans une cage dorée propice aux fêtes et aux danses, propice également à les décourager de toute velléité d'autonomie régionale : Alceste ne possède-t-il pas un château en province, le *désert* dans lequel il veut *fuir* (v. 144) et où il propose en vain d'emmener Célimène (V, 4) ? Alceste rappelle cette ancienne noblesse, qui régnait encore naguère, y compris par ses jurons : les *Morbleu*, *Têtebleu*, *sangbleu*... sont des expressions de bretteur de l'époque de Louis XIII, mais ne correspondent pas vraiment au goût de la Cour actuelle. Tout au plus, les petits marquis échangent-ils des *parbleu* (Oronte, v. 285 ; Clitandre, v. 567 ; Acaste, v. 781 et 807), et bien plus sobrement qu'Alceste³. Telle est du moins la lecture que je propose de ce personnage.

4. Critique littéraire et critique sociale

Le Molière des *Précieuses ridicules* s'était fait connaître par sa critique d'un mouvement littéraire déjà dépassé, celui des *précieuses*. Ce n'est plus de préciosité dont il est question dans *Le Misanthrope*, mais il est encore question de littérature, et de goût, à une époque où prendre parti en matière de goût littéraire est faire action d'homme de lettres. Ici, Molière fait doublement action d'homme de lettres, à la fois en produisant de véritables pastiches de ce qui se faisait à son époque et en s'en moquant. Le jeu de portraits auquel se livre la société du salon de Célimène est en soi une réussite littéraire, tout autant que le sonnet d'Oronte, dont on dit qu'il a été applaudi par le public le soir de la première représentation de la pièce, un public lui-même rompu à l'exercice alors à la mode qui consistait à écrire et lire des sonnets dans des salons privés. De belles pièces de vers féroce ment attaquées par celui-là même qui les a conçues : Molière reprendra ce procédé dans *Les Femmes savantes* et dans *La Comtesse d'Escarbagnas* (1672)⁴.

On se gardera bien surtout de déduire, faute d'arguments, et étant donné la place particulière qu'occupe Alceste dans l'échelle des valeurs de la dramaturgie moliéresque, que Molière défend la chansonnette populaire contre la poésie élaborée lorsqu'il se moque du sonnet d'Oronte. Molière se moque tout simplement du besoin de se hausser dans les salons par des compositions d'amateur, et pense que la littérature est affaire de professionnels, comme son ami Boileau. Il se moque de cette manie qui est alors récente (mais qui est hélas encore actuelle, jusque dans nos provinces, et dont se moqueront régulièrement les vrais artistes) de chercher à briller en société en se présentant comme un « artiste », quitte à vouloir s'imposer par quelques piètres productions.

I. E. Lire *Le Misanthrope* ?

La question de la lecture du *Misanthrope* est peut-être l'exemple le plus sensible de la question de la lecture d'une pièce classique dans nos temps modernes. Toute la richesse de la littérature passée provient du fait qu'elle nous offre, dans les

³ Les expressions en *-bleu* sont une atténuation des jurons en *-dieu*. La violence de ces jurons est compréhensible dans une culture judéo-chrétienne qui interdit de « prononcer en vain le nom de Dieu ». Mais même atténués, les jurons d'Alceste sont plus violents que ceux des autres hommes de la pièce. Quant à Philinte, il ne jure pas ; tout au plus prononce-t-il quelques « Mon Dieu ».

⁴ Voir extraits plus bas, dans la partie documentaire du cours.

recoupements des sens du texte, sans cesse remis en question par les évolutions et bouleversements du goût et de l'idéologie, des textes dont le sens est pluriel, des textes *polysémiques*. Les lecteurs que nous sommes de l'ancienne littérature ne sont pas tout à fait les destinataires prévus par leurs auteurs. Nous avons déjà croisé cette question en étudiant *L'École des femmes* : le fait qu'une telle pièce puisse faire surgir en nous des questions réellement modernes, telle celle du rôle de la religion et de la morale — et surtout d'une certaine façon de s'en servir — dans l'asservissement d'une (de *la* ?) femme n'implique pas forcément une intention d'auteur, tant il est vrai qu'une lecture est la rencontre entre un *texte*, un *auteur* et un *lecteur*, et que les intentions de l'une ou l'autre de ces trois instances peuvent fort bien être différentes.

Ce qui fait du *Misanthrope* une pièce forte et étonnante à la fois tient à la pluralité des lectures qu'elle propose à nos yeux, et notamment à la dualité dans la hiérarchie des valeurs qu'elle met en scène. Notre époque est encore *romantique* à bien des points de vue, et héritière de valeurs qui n'ont vu le jour qu'il y a quelque deux cents ans, mais qui sont encore prégnantes, telles l'originalité, le refus du conformisme, le choix de la sincérité sur les obligations sociales : le personnage d'Alceste est de notre point de vue un véritable héros, et Edmond Rostand ne s'y est pas trompé, qui a donné à son héros Cyrano de Bergerac à la fois les traits du d'Artagnan d'Alexandre Dumas et ceux de l'Alceste de Molière. Et Alceste est, depuis longtemps, un rôle narcissiquement valorisant pour bien des acteurs, au point que nous avons parfois du mal — sauf à « médicaliser » le cas, comme le font certaines mises en scène contemporaines — à le voir sous les traits d'un homme aussi ridicule qu'Arnolphe, par exemple.

On évitera de tomber dans un piège dans lequel, jusqu'à une date assez récente, tombait plus d'un commentateur ou admirateur de l'œuvre et du personnage de Molière. C'est ainsi que certains critiques modernes ont affirmé que Molière avait une forte sympathie pour Alceste. Robert Jouanny, dans son édition, affirme par exemple qu'avec *Le Misanthrope*, « Molière, dans son amour de l'homme, tente la plus étrange entreprise : jeter au milieu de la scène comique *un héros qu'il admire profondément*⁵ et le coiffer de ridicule, de telle sorte que le rire du spectateur soit pour ce singulier personnage son plus haut titre de gloire⁶ ». Voire... Il est au moins vrai que Jouanny attribue ainsi au créateur d'Alceste la réplique du personnage affrontant le rire de ses contemporains comme une preuve supplémentaire de sa vertu :

PHILINTE

[...]

Je vous dirai tout franc que cette maladie,
Partout où vous allez, donne la comédie,
Et qu'un si grand courroux contre les mœurs du temps
Vous tourne en ridicule auprès de bien des gens.

ALCESTE

Tant mieux, morbleu! tant mieux, c'est ce que je demande.
Ce m'est un fort bon signe, et ma joie en est grande :

⁵ C'est moi qui souligne.

⁶ Édition des *Œuvres complètes*, Classiques Garnier, 1989.

Tous les hommes me sont à tel point odieux
Que je serais fâché d'être sage à leurs yeux. (v. 105-112)

Toujours est-il que Molière ne s'exprime pas sur ce personnage : ni préface, ni épître, ni aucun commentaire écrit. Cette critique, placée à la suite de bien d'autres, est symptomatique de la richesse et de la pluralité de la réception de cette pièce tout autant que du bouleversement des valeurs qui s'est opéré entre la fin du XVII^e et le début du XIX^e siècle.

Constatons en tout cas que la première réaction des contemporains dont on ait des traces a été celle d'une forte estime pour les qualités *littéraires* de la pièce. Molière avait en effet créé — et c'était une première — une grande comédie dans laquelle il avait fait preuve de son talent d'homme de lettres, dans laquelle également — et ce n'est pas rien dans ces années-là — il a su faire du bruit sans causer pour autant de scandale, une grande comédie qui n'a pas attiré autant de foule que *L'École des femmes* et le *Dom Juan*, moins drôle et moins tapageuse que ces deux dernières, une comédie fort appréciée des gens de lettres et de la cour. Avec cette pièce, Molière voit récompensée son ambition de se faire reconnaître comme un grand écrivain.

La pièce est d'autant moins caricaturale que l'écrivain Donneau de Visé lui-même, ancien rival de Molière, écrira : « *Le Misanthrope, malgré sa folie, si l'on peut appeler ainsi son humeur, a le caractère d'un honnête homme et beaucoup de fermeté* ». Et la louange à l'égard d'un Molière quittant le chemin de la farce vulgaire pour celui de la grande littérature se lit encore, *a contrario*, dans la célèbre réaction de Boileau en 1674, peu de temps après *Les Fourberies de Scapin* et la mort de Molière :

Dans ce sac ridicule où Scapin s'enveloppe,
Je ne reconnais plus l'auteur du *Misanthrope* (*Art poétique*).

Le débat moral qui fait l'objet de l'affrontement entre Alceste et Philinte, et le point de vue de Molière sur la question, perdra pourtant de sa lisibilité dans la réception de la pièce. Cette donnée est en effet sensiblement bouleversée au siècle suivant, siècle moraliste, où la morale et la défense de la vertu sont partagées tant du côté du pouvoir royal et de la religion que du côté des « Lumières », ceux qui reprocheront justement à l'État et à l'Église leur manque de morale, de justice et de vérité. Ainsi, moins de cent ans après la première du *Misanthrope*, le rire censé fuser à la lecture et à l'audition de la pièce est mis à l'index par Jean-Jacques Rousseau, qui déplore que le personnage d'Alceste ait été tourné en ridicule par Molière au profit de la louange du raisonneur Philinte :

Qu'est-ce que le Misanthrope de Molière ? Un homme de bien qui déteste les mœurs de son siècle et la méchanceté de ses contemporains ; qui, précisément parce qu'il aime ses semblables, hait en eux les maux qu'ils se font réciproquement et les vices dont ces maux sont l'ouvrage [...]. Cependant ce caractère si vertueux est présenté comme ridicule [...] voilà par où le désir de faire rire du personnage l'a forcé de le dégrader.

Pour Rousseau en effet, s'il est quelqu'un que la pièce devrait blâmer, c'est bien, en revanche, l'ami d'Alceste :

Ce Philinte est le sage de la pièce : un de ces honnêtes gens du grand monde, dont les maximes ressemblent beaucoup à celles des fripons, de ces gens si doux, si modérés, qui trouvent toujours que tout va bien, parce qu'ils ont intérêt que rien n'aille mieux ; qui sont toujours contents de tout le monde, parce qu'ils ne se soucient de personne ; qui, autour d'une bonne table, soutiennent qu'il n'est pas vrai que le peuple ait faim ; qui, le gousset bien garni, trouvent fort mauvais qu'on déclame en faveur des pauvres ; qui, de leur maison bien fermée, verraient piller, égorger, massacrer tout le genre humain sans se plaindre, attendu que Dieu les a doués d'une douceur très méritoire à supporter les malheurs d'autrui.

Lettre à d'Alembert sur les spectacles, 1758.

La critique moralisante de Rousseau est le symbole des changements de mentalité qui se sont produits d'un siècle à l'autre. Du temps de Molière, Alceste, s'il était peut-être moins ridicule que les petits marquis qui se pressaient autour de Célimène, prêtait certes à rire par ses excès, sa franchise hors de propos et sa marginalité : le siècle de Molière était celui de la mesure, du bon goût et de la politesse sociale. Celui de Rousseau érige à présent en valeurs essentielles la justice et la probité sans compromis. C'est le cas encore à notre époque, où l'adjectif *mou* est logiquement, inéluctablement même, associé au substantif *consensus*. Le personnage d'Alceste est devenu un personnage fort défendable, autrement plus sensé que le « raisonneur » de la pièce, Philinte, ce qu'expliquait Diderot à sa manière en 1758 :

Est-ce qu'Alceste a raison ? Est-ce que Philinte a tort ? Non ; c'est que l'un plaide bien sa cause, et que l'autre défend mal la sienne.

II. Quelques documents :

II. A. Jean de La Fontaine, « La Jeune veuve », *Fables*, VI, 1668

On fait beaucoup de bruit, et puis on se console.
 Sur les ailes du Temps la tristesse s'envole ;
 Le Temps ramène les plaisirs.
 Entre la Veuve d'une année
 Et la veuve d'une journée
 La différence est grande : on ne croirait jamais
 Que ce fût la même personne.
 L'une fait fuir les gens, et l'autre a mille attraits.
 Aux soupirs vrais ou faux celle-là s'abandonne ;
 C'est toujours même note et pareil entretien :
 On dit qu'on est inconsolable ;
 On le dit, mais il n'en est rien,
 Comme on verra par cette Fable,
 Ou plutôt par la vérité.
 L'Époux d'une jeune beauté
 Partait pour l'autre monde. A ses côtés sa femme
 Lui criait : Attends-moi, je te suis ; et mon âme,
 Aussi bien que la tienne, est prête à s'envoler.
 Le Mari fait seul le voyage.
 La Belle avait un père, homme prudent et sage :
 Il laissa le torrent couler.
 A la fin, pour la consoler,
 Ma fille, lui dit-il, c'est trop verser de larmes :
 Qu'a besoin le défunt que vous noyiez vos charmes ?
 Puisqu'il est des vivants, ne songez plus aux morts.
 Je ne dis pas que tout à l'heure
 Une condition meilleure
 Change en des noces ces transports ;
 Mais, après certain temps, souffrez qu'on vous propose
 Un époux beau, bien fait, jeune, et tout autre chose
 Que le défunt.- Ah ! dit-elle aussitôt,
 Un Cloître est l'époux qu'il me faut.
 Le père lui laissa digérer sa disgrâce.
 Un mois de la sorte se passe.
 L'autre mois on l'emploie à changer tous les jours
 Quelque chose à l'habit, au linge, à la coiffure.
 Le deuil enfin sert de parure,
 En attendant d'autres atours.
 Toute la bande des Amours
 Revient au colombier : les jeux, les ris, la danse,
 Ont aussi leur tour à la fin.
 On se plonge soir et matin
 Dans la fontaine de Jouvence.
 Le Père ne craint plus ce défunt tant chéri ;
 Mais comme il ne parlait de rien à notre Belle :
 Où donc est le jeune mari

Que vous m'avez promis ? dit-elle.

II. B. La Comtesse d'Escarbagnas (extrait de la première scène)

LE VICOMTE

Oui, mais vous ne considérez pas que le jeu qui vous divertit tient mon cœur au supplice, et qu'on n'est point capable de se jouer longtemps, lorsqu'on a dans l'esprit une passion aussi sérieuse, que celle que je sens pour vous. Il est cruel, belle Julie, que cet amusement dérobe à mon amour un temps qu'il voudrait employer à vous expliquer son ardeur; et cette nuit j'ai fait là-dessus quelques vers, que je ne puis m'empêcher de vous réciter, sans que vous me le demandiez, tant la démangeaison de dire ses ouvrages, est un vice attaché à la qualité de poète.

C'est trop longtemps, Iris, me mettre à la torture:

Iris, comme vous le voyez, est mis là pour Julie.

*C'est trop longtemps, Iris, me mettre à la torture,
Et si je suis vos lois, je les blâme tout bas,
De me forcer à taire un tourment que j'endure
Pour déclarer un mal que je ne ressens pas.
Faut-il que vos beaux yeux à qui je rends les armes,
Veuillent se divertir de mes tristes soupirs,
Et n'est-ce pas assez de souffrir pour vos charmes,
Sans me faire souffrir encor pour vos plaisirs?
C'en est trop à la fois, que ce double martyre,
Et ce qu'il me faut taire, et ce qu'il me faut dire,
Exerce sur mon cœur pareille cruauté.
L'amour le met en feu, la contrainte le tue,
Et si par la pitié vous n'êtes combattue,
Je meurs, et de la feinte, et de la vérité.*

JULIE

Je vois que vous vous faites là bien plus maltraité que vous n'êtes ; mais c'est une licence que prennent messieurs les poètes, de mentir de gaieté de cœur, et de donner à leurs maîtresses des cruautés qu'elles n'ont pas, pour s'accommoder aux pensées qui leur peuvent venir. Cependant je serai bien aise que vous me donniez ces vers par écrit.

II. C. Les Femmes savantes (III, 2 ; extrait)

TRISSOTIN

SONNET À LA PRINCESSE URANIE SUR SA FIÈVRE
*Votre prudence est endormie,
De traiter magnifiquement,
Et de loger superbement
Votre plus cruelle ennemie.*

BÉLISE

Ah le joli début!

ARMANDE

Qu'il a le tour galant!

PHILAMINTE

Lui seul des vers aisés possède le talent !

ARMANDE

À *prudence endormie* il faut rendre les armes.

BÉLISE

Loger son ennemie est pour moi plein de charmes.

PHILAMINTE

J'aime *superbement* et *magnifiquement* :
Ces deux adverbes joints font admirablement.

BÉLISE

Prêtons l'oreille au reste.

TRISSOTIN

*Votre prudence est endormie,
De traiter magnifiquement,
Et de loger superbement
Votre plus cruelle ennemie.*

ARMANDE

Prudence endormie!

BÉLISE

Loger son ennemie!

PHILAMINTE

Superbement, et magnifiquement!

TRISSOTIN

*Faites-la sortir, quoi qu'on die,
De votre riche appartement,
Où cette ingrate insolemment
Attaque votre belle vie.*

BÉLISE

Ah tout doux, laissez-moi, de grâce, respirer.

ARMANDE

Donnez-nous, s'il vous plaît, le loisir d'admirer.