

DONNÉ, Boris  
Université d'Avignon

## Le Misanthrope en clair-obscur

### ARTICLE

Au milieu du XXe siècle, Antoine Adam écrivait en tête des réflexions qu'il consacrait au *Misanthrope* dans sa monumentale *Histoire de la littérature française au XVIIe siècle* : « Si *Le Misanthrope* est l'un des plus certains chefs-d'œuvre de Molière, c'est aussi l'une de ses créations les plus mystérieuses, la plus mystérieuse sans doute. » Depuis un demi-siècle, études et analyses se sont multipliées, la pièce a fait l'objet d'études magistrales — et cependant son mystère demeure. Sauf à se complaire dans des certitudes fallacieuses, elle laisse toujours sur un sentiment d'incertitude et de doute : qui peut se vanter, après l'avoir revue, relue, étudiée, d'en avoir saisi parfaitement les enjeux, d'être tout à fait sûr de comprendre où Molière a voulu en venir ? L'*intentio auctoris* se dérobe. Aussi cette comédie ne fait-elle l'objet d'aucun consensus critique : on ne s'accorde ni sur ses sources, ni sur son sujet, ni sur la nature de ses ressorts comiques, ni sur la place qu'elle occupe au sein de l'œuvre de Molière, et encore moins sur la leçon morale qu'elle renferme — d'ailleurs, peut-on même parler d'une « leçon » morale à propos d'une pièce à ce point ambiguë ? Face à un objet littéraire aussi complexe, l'essentiel, pour les candidats qui préparent l'épreuve de littérature comparée de l'agrégation, est sans doute de parvenir à une prise de conscience de ces problèmes ; il leur faut comprendre que rien n'est aussi simple que pourraient le laisser croire les conclusions apparemment évidentes et irréfutables auxquelles les études critiques, même les plus fines et les plus nuancées, finissent toujours par aboutir. Je propose ici un tour d'horizon de quelques-uns des problèmes majeurs <sup>[1]</sup> que pose *Le Misanthrope*, en indiquant rapidement les positions que la critique a pu adopter face à chacun d'eux, — et sans m'interdire de proposer quelques hypothèses personnelles.

Un « caractère » de misanthrope ?

Une longue tradition critique, qui dérive du jugement de Boileau, fait du *Misanthrope* l'idéal-type de la comédie de caractère moliéresque. Mais n'est-ce pas, d'emblée, simplifier abusivement le dessein de Molière ? Ce dessein consistait-il vraiment en une étude de caractère, et le caractère d'Alceste se définit-il aussi simplement que le laisse penser le titre de la pièce, comme celui d'un misanthrope ? Question cruciale, que l'on aborde en premier lieu étant donnée son importance particulière dans la perspective du programme.

Il faut rappeler d'abord que le caractère du misanthrope est absent du répertoire de la caractérologie

aristotélienne et des *Caractères* de Théophraste <sup>[2]</sup>. La formation savante du terme qui donne son titre à la pièce est trompeuse : elle donne l'illusion que Molière l'aurait puisé à quelque source sérieuse ; or les traités de philosophie morale de l'âge classique n'identifient pas ce caractère, pas plus qu'ils ne théorisent la misanthropie. S'il existait, dans un de ces nombreux traités, un portrait moral et une analyse du caractère du misanthrope, on peut être quasi certain que la critique moliéresque, tellement intriguée par la question des sources de cette comédie, l'aurait débusqué depuis longtemps. En réalité, le mot même de *misanthrope* est sans doute perçu au temps de Molière comme quasi burlesque <sup>[3]</sup>. C'est Rabelais qui a introduit en français ce calque du grec ; le mot figure dans le glossaire qui accompagne l'édition de 1552 du *Quart Livre* juste avant *agélaste*, et sans doute beaucoup de lecteurs des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles le plaçaient-ils sur le même plan que d'autres termes pseudo-savants qu'on trouve chez maître François, comme *gastrolâtre* ou *sorbonicole*. Il est déjà, à lui seul, la marque d'une forme de ridicule.

Mais d'un autre côté, la méconnaissance du *Dyscolos* de Ménandre à l'âge classique a empêché que le misanthrope soit alors identifié comme un type comique. Molière a probablement lu, en revanche, le dialogue de Lucien *Timon ou le misanthrope* : une version revue et corrigée de la célèbre traduction des œuvres de Lucien par Perrot d'Ablancourt avait paru en 1664 <sup>[4]</sup>, au moment donc où il commençait de travailler à sa pièce suivant le témoignage de Boileau rapporté par Brossette <sup>[5]</sup>. Cette traduction conserve dans le titre le mot de *misanthrope*, malgré la répugnance de Perrot d'Ablancourt à recourir d'ordinaire à ce genre de calque, sans doute pour rendre un jeu de paronomase qui figure dans le texte du dialogue : « Qu'on m'appelle Lycanthrope ou Misanthrope, c'est de quoi je ne me soucie point, bien loin de m'en offenser j'en ferai gloire. » <sup>[6]</sup> Un glose marginale montre qu'il s'agit là de termes peu familiers à la majorité des lecteurs : « *Loup-garou & ennemi du genre humain* », précise Perrot d'Ablancourt.

Même si Alceste diffère sur bien des points de la figure de Timon, il est difficile de ne pas rapprocher les accents de certaines de ses tirades, dans cette traduction, de celles que Molière prête à son personnage : «... retirons-nous plutôt en quelque petit coin du monde pour y vivre tout seul à notre aise [...] Car je ne veux plus vivre que pour moi. Arrière tous ces noms d'amis, de parents, d'alliés, tout cela n'est que chimère. La patrie même me passera pour un fantôme. Je ne veux plus avoir de considération pour personne, ni aimer d'autre que moi-même. Tous les hommes seront désormais mes ennemis ; leur rencontre me sera funeste ; je mettrai un grand désert entre eux et moi ». <sup>[7]</sup>

Le jeu de mots sur *lycanthrope* est repris par le gazetier Robinet quand il annonce la parution de la pièce de Molière en janvier 1667 : « On débite le Lycanthrope, / Non, c'est l'amoureux Misanthrope » <sup>[8]</sup> ... Clin d'œil à Lucien, sans doute, qui atteste discrètement de la popularité de la traduction de Perrot d'Ablancourt ; mais il faut peut-être prendre un instant ce jeu de mots au sérieux. L'analogie laisse penser que l'on conçoit alors un misanthrope comme un être monstrueux qu'une métamorphose a dépouillé de son humanité. C'est pourquoi le terme de « caractère » a peut-être quelque chose de trompeur, par ce qu'il implique de fixité, de déterminisme naturel, de fatalité intérieure : on ne naît pas misanthrope par nature, on le devient — et c'est précisément la façon dont s'effectue cette métamorphose, cette conversion à la misanthropie, qui retient

d'abord l'attention des écrivains et des dramaturges. Dans le cas de Timon, Lucien peint le personnage alors qu'il s'est déjà ensauvagé, « effarouché » au sens étymologique (que l'on trouve chez Molière v. 497), et c'est rétrospectivement qu'il évoque les déceptions amères qui ont fait naître sa détestation du genre humain. Shakespeare s'attache à représenter le processus et son aboutissement en totalité et dans sa continuité logique. Peut-être faudrait-il considérer que Molière, quant à lui, peint la *métamorphose* d'Alceste en misanthrope, mais referme sa pièce au moment précis où celui-ci se retire du commerce des hommes pour cultiver son aigreur et sa rancune jusqu'à ce qu'elles se transforment en haine. En ce sens, la critique classique formulée par Rousseau dans la *Lettre à d'Alembert* ne paraît pas tout à fait infondée : Alceste, écrit Rousseau, « n'est point misanthrope à la lettre », ou bien alors « Molière a mal saisi le misanthrope ». La haine du genre humain n'est pas une donnée première du personnage d'Alceste tel que Molière l'a construit, malgré les déclarations emportées qu'il lui prête. Un ressentiment aveugle n'a pas encore éteint en lui toute affection pour ses semblables ; ses exigences envers eux, malgré leur rudesse, sont encore la preuve de son affection. C'est que la transformation d'Alceste en quasi loup-garou n'est pas consommée dans l'action la pièce : elle est en train de s'accomplir, et son aboutissement, hors scène, est laissé à l'imagination du spectateur. Il paraît donc abusif d'envisager la pièce comme une entreprise de description en situation d'un caractère stable, déjà constitué. Il faut se souvenir d'une des grandes nouveautés de la dramaturgie moliéresque, affirmée quelques années plus tôt avec *L'École des Femmes* : le refus de se plier aveuglément à la règle de fixité du caractère des personnages, afin de pouvoir peindre si nécessaire leur évolution et leur transformation psychologique. Molière avait montré avec Agnès comment une jeune fille artificiellement maintenue dans l'ignorance et la naïveté, qui apparaît au début de la comédie comme une pauvre sotte, pouvait voir son intelligence s'éveiller et se révéler par le pouvoir de l'amour. Il n'est dès lors pas interdit de penser qu'il représente, dans notre comédie, la transformation d'un simple atrabilaire en misanthrope.

*Atrabilaire* : ce terme est une raison supplémentaire pour qu'on n'identifie pas trop vite le dessein de Molière à l'étude d'un caractère de misanthrope. Le privilège de la pièce, pris six mois avant l'impression, la pourvoit en effet d'un sous-titre qui n'apparaît finalement pas dans l'édition originale : *Le Misanthrope, ou l'Atrabilaire amoureux* <sup>[9]</sup>. Par ailleurs, Donneau de Visé, dans la lettre-préface qui ouvrait cette édition originale, parlait de « la comédie du Misanthrope amoureux », titre intermédiaire qui semble aussi sous-entendu par la mention du gazetier citée *supra* («...c'est l'amoureux Misanthrope ») : *Le Misanthrope amoureux* conservait une construction en forme d'oxymore, et l'accentuait même, indiquant que le véritable sujet de la pièce réside surtout dans ce paradoxe d'un personnage que son tempérament mélancolique conduit à se retrancher absolument de ses semblables, tout en conservant de l'amour pour l'un d'entre eux.

#### Misanthropie et mélancolie, maladie et comédie

La définition antique du caractère comme une disposition innée et immuable de l'individu liée à sa nature invitait l'anthropologie naissante à recourir au savoir médical dans son projet de classification des grands types humains : comme les nombreux travaux consacrés à la mélancolie depuis l'ouvrage fondateur de Klibansky, Panofsky et Saxl <sup>[10]</sup> l'ont montré, c'est le dosage des humeurs dans le métabolisme qui a longtemps servi de critère principal dans la typologie des caractères humains. Or Molière définit précisément

Alceste, autant que comme un misanthrope, comme un *atrabilaire*, autrement dit un individu travaillé par un dérèglement des humeurs et une surabondance de bile noire, ou de mélancolie. Une note de Claude Bourqui, dans la préface de l'édition au programme, invite à « ne [...] pas trop se focaliser sur la signification médicale du terme » (p. 9). Il n'est pas interdit de passer outre : le travail monumental de Patrick Dandrey <sup>[11]</sup> a montré que la pathologie mélancolique est au cœur du corpus des pièces de Molière à sujets « médicaux », que Molière s'était constitué sur le sujet une culture médicale aussi solide que précise, et qu'il aurait engagé, par le biais de l'écriture comique, une méditation profonde sur les dévoiements de l'esprit liés à la bile noire, dont le point d'aboutissement est évidemment *Le Malade imaginaire*. Molière compose *Le Misanthrope* immédiatement après *L'Amour médecin*, où la satire acerbe du corps médical révèle déjà une remarquable connaissance du sujet. Enfin, et c'est là l'essentiel, les nombreuses notations humorales présentes dans *Le Misanthrope* se révèlent d'une parfaite cohérence.

« J'entre en une humeur noire, en un chagrin profond », déclare Alceste qui sent sa « bile » « s'échauffer » aux spectacles injustes que partout il découvre (v. 90-91). Dans les catégories médicales de l'époque, celles par exemple qui fondent la réflexion de Robert Burton dans sa monumentale *Anatomy of Melancholy* (1621), ces notations suffisent à signaler un type particulier d'atrabile : la mélancolie dite dégénérée ou « aduste », parce qu'elle résulte d'un processus de combustion <sup>[12]</sup>. Elle se distingue de la mélancolie « naturelle » qui entre dans la composition quadripartite du mélange sanguin (sang, phlegme, bile, bile noire) en ce qu'elle résulte de la surabondance d'une autre humeur — fréquemment la bile, caractéristique des tempéraments colériques. (Alceste, contrarié par les « façons d'agir » de Célimène, lui déclare v. 449 : « Contre elles dans mon cœur trop de bile s'assemble ».) On imaginait que la bile sécrétée en excès était brûlée dans les hypocondres (c'est-à-dire les organes de la région supérieure de l'abdomen), et que cet incendie intime produisait, outre un résidu visqueux et noirâtre (la mélancolie aduste proprement dite), des vapeurs fuligineuses, extrêmement volatiles, qui montaient au cerveau pour l'assombrir de leur suie. Ce processus imaginaire permettait de rendre compte de certains états que l'on qualifierait aujourd'hui de maniaco-dépressifs, avec leur alternance de phases d'emportement et d'abattement, d'embrasement de colère et de tristesse noire. Telle est la pathologie dont Molière a affligé son personnage, une pathologie qui explique sa « bizarrerie » (v. 2), c'est-à-dire ses emportements soudains, ses sautes d'humeur, ses « incartades » (v. 103), ses « brusqueries » (lettre de Célimène, p. 129) — en un mot ses « noirs accès » (v. 98), et les outrances où le porte son caractère « chagrin » (v. 6, 529, 1584).

C'est cette humeur particulière qui conditionne le rapport souvent conflictuel d'Alceste avec ses semblables. En contrepoint du héros atrabilaire, Philinte incarne le tempérament flegmatique (« Mon flegme est philosophe, autant que votre bile », v. 166). Le flegme est une humeur stable, neutre, tempérée, qui ne risque pas de s'échauffer, comme Alceste le reproche à Philinte (v. 167-168) ; il détermine des tempéraments conciliants, ce qui permet à l'amitié des deux personnages de résister aux sautes d'humeur d'Alceste. Autre cas d'incompatibilité : quand Oronte vient solliciter son amitié, Alceste objecte : « nous pourrions avoir de telles complexions, / Que tous deux du marché nous nous repentirions » (v. 283-284). Le terme de *complexion* est également un terme médical. Un peu plus loin, c'est l'amour qui est envisagé sous l'angle de la compatibilité humorale : philosophe, Eliante rapporte les déconvenues amoureuses au fait que

« l'amour dans les cœurs / N'est pas toujours produit par un rapport d'humeurs » (v. 1175-1176 ; cf. également v. 1171). En fait, c'est la société de cour en général qui est incompatible avec l'humeur noire d'Alceste : « L'humeur dont je me sens veut que je m'en bannisse ; / Le Ciel ne m'a point fait, en me donnant le jour, / Une âme compatible avec l'air de la cour. » (v. 1182-1185). La misanthropie n'est donc pas la donnée première du caractère d'Alceste : elle est la résultante de l'interaction entre le milieu mondain parisien des années 1660, d'une part, et d'autre part sa complexion atrabilaire, qui fait de lui un *malcontent* — comme on aurait dit dans l'Angleterre élisabéthaine. C'est cette interaction qui forme le sujet même de la pièce, qui détermine en partie sa dramaturgie et ses principaux effets comiques, et qui oriente également sa portée morale, comme l'on va voir. Molière a souligné par une rime significative le fait que c'est bel et bien la pathologie d'Alceste qui est au cœur de sa pièce, quand il fait déclarer à Philinte : « Je vous dirai tout franc que cette *maladie*, / Partout où vous allez, donne la *comédie* » (v. 105-106).

#### Dramaturgie de la contradiction et de la contrariété

L'unité d'action du *Misanthrope*, dont on a souvent noté que l'intrigue manquait un peu de cohérence et de fermeté, est finalement assurée par la déclinaison systématique d'un même procédé comique : la *contrariété*. Tous les événements qui se produisent sur la scène, ou que l'on y rapporte, semblent avoir pour fonction dramaturgique essentielle de stimuler l'emportement d'Alceste en échauffant sa bile, de provoquer les réactions violentes inhérentes à son humeur : Molière s'ingénie à ce qu'il soit presque à tout moment contrarié et contrariant. Confronté aux assauts de sympathie de tous les autres personnages, Alceste répond par la défiance, l'invective, la rudesse. Il est significatif qu'il fuie autant que possible le dialogue, témoin son entrée en scène, sa première réplique, qui donne le ton : « Laissez-moi, je vous prie » (v. 1). Alceste est en somme le grain de sable qui enraie la machine dramatique, c'est même un des traits essentiels de son rôle comique : ironiquement, Molière a créé un personnage qui, d'emblée, semble s'opposer à ce qui constitue l'essence même de toute action sur la scène classique — l'échange et le dialogue. Le même petit jeu est décliné plusieurs fois tout au long de la pièce (I, 3 : « Ne me parlez pas » ; « Plus de société » ; « Laissez-moi là » ; « Point de langage » ; et encore V, 1), jusqu'à la sortie finale d'Alceste. On verra aussi celui-ci tenter de se défaire au plus vite des fâcheux qu'il croise (Oronte, I, 2 ; Arsinoé, III, 4) ; et si lui-même cherche à se gagner les faveurs d'un autre personnage, c'est toujours en s'adressant à lui sur un ton âpre et rebutant : telle est la dominante de ses échanges sans concessions avec son ami Philinte (I, 1 I, 3, V, 1), comme aussi de ses entretiens avec Célimène (scènes II, 1 & IV, 3). Alceste se définit finalement comme la contradiction incarnée : l'incompatibilité revendiquée de son humeur avec celle d'autrui le porte à toujours prendre le contre-pied de ses interlocuteurs ; ses jugements et ses actions sont toujours des postures paradoxales : se réjouir de sembler ridicule aux gens, qui sont des sots (I, 1, v. 109-112), préférer les beautés frustes d'une vieille chanson populaire aux raffinements d'un sonnet élégant (I, 2, v. 376-416), refuser les avances de quiconque offre de s'entremettre en sa faveur (Oronte, I, 2, v. 288-293 ; Arsinoé, III, 5, v. 1075-1084), faire la cour à une belle en accumulant les reproches et les imprécations plutôt que les galanteries et les compliments (II, 1, où Célimène observe, v. 526-528 : « vous aimez les gens pour leur faire querelle ; / Ce n'est qu'en mots fâcheux qu'éclate votre ardeur, / Et l'on n'a jamais vu un amour si grondeur » ; voir aussi IV, 3, v. 1422 *sq.*), refuser de faire casser un jugement défavorable afin d'être un vivant témoignage de l'iniquité des hommes (V, 1, v. 1535-1550) ; et par-dessus tout, préférer le désert et la solitude aux brillantes

compagnies des salons et de la cour.

Toujours *contre*, il semble que la conduite d'Alceste ne soit qu'un renversement de la valeur cardinale de la civilité élégante qu'il critique : l'*aptum*, cette souplesse, cette aisance conciliante qui permet à l'honnête homme d'adopter le comportement approprié en toutes circonstances, et qui est le secret de l'art de plaire. Le personnage est dès lors en contraste extrême avec le milieu dans lequel il évolue : au lieu de chercher à se trouver en harmonie avec les autres, Alceste cherche toujours, au contraire, à faire entendre une note dissonante qui est comme sa signature. La remarque vaut aussi bien au plan stylistique : le style égal, maîtrisé, ordonné, fluide et lié des belles tirades de Philinte ou de Célimène, paradigme de la parole élégante des salons, contraste avec celui des répliques d'Alceste : répliques passionnées, emportées, pleines de tours exclamatifs, coupées d'interjections, de jurons, où la parataxe vient exprimer le mouvement heurté d'un esprit toujours à vif ; paroles fortes, images hardies. Dans la relation de l'accommodement avec Oronte, au commencement de l'acte IV, Philinte note qu'il est impossible à Alceste, même avec la meilleure volonté, d'« adoucir bien son style » (v. 1157)... Il est probable que Molière soulignait encore ce contraste expressif dans sa façon même de jouer le rôle : une des rares didascalies un peu développées de la pièce montre le personnage rétif à tout dialogue (I, 2, p. 63 : « *En cet endroit, Alceste paraît tout rêveur, et semble n'entendre pas qu'Oronte lui parle* »). Un témoignage de Boileau évoque les « grands traits outrés aussi bien dans la voix que dans le geste » par lesquels Molière exprimait dans son jeu la singularité d'Alceste, le fort contraste qui l'opposait au reste des autres personnages.

Célimène le raille sur ce point dans une belle réplique (II, 4, v. 669-680), où elle prend un malin plaisir à souligner son goût de toujours *contredire* (v. 673), son esprit *contrariant* (v. 672), son opinion invariablement *contraire* (v. 674) ; et d'ajouter même, dans une pointe finale où elle place Alceste face à ses propres contradictions :

L'honneur de contredire a pour lui tant de charmes,  
Qu'il prend contre lui-même assez souvent les armes ;  
Et ses vrais sentiments sont combattus par lui,  
Aussitôt qu'il les voit dans la bouche d'autrui.

Cet esprit de perpétuelle contradiction qu'incarne Alceste est peut-être, justement, le fondement de l'amour extravagant qu'il a conçu pour Célimène, le caractère le plus éloigné de lui qui se puisse imaginer. Ici gît sans doute le nœud comique de l'intrigue : le principe de contradiction qui anime le caractère d'Alceste, et dont tous ceux qui croisent son chemin font l'expérience, parfois de façon cuisante, se retourne ainsi contre le Misanthrope lui-même, première victime de sa posture paradoxale.

Dans ce jeu d'oppositions fondé sur la mise en présence de caractères antithétiques, on retrouve un principe dramaturgique dont Molière avait fait le ressort d'un de ses premiers spectacles, conçu et représenté à



Montpellier en 1655 : le *Ballet des Incompatibles* <sup>[13]</sup> . Les groupes de danseurs s’y croisaient en une série d’entrées qui étaient autant de petits tableaux allégoriques sur le thème de la contradiction : le Dieu du Silence et les femmes, la Vérité et les courtisans, la Sagesse et les amoureux, la Fortune et la Vertu... Ces incompatibilités variées, ces mutuelles contrariétés, ce sont au fond déjà tous les thèmes du *Misanthrope* : les médisances qui s’échangent dans le salon de Célimène, en particulier les propos acerbes de la maîtresse des lieux et les perfidies d’Arsinoé, sont bien le signe de l’incompatibilité entre les femmes et le silence ; Oronte durement rebuté par la franchise d’Alceste, c’est le courtisan se heurtant à la vérité ; Alceste en passe de perdre son procès, c’est la fortune contraire à la vertu ; quant au misanthrope épris de la coquette, contre toute raison, c’est bien le signe du divorce définitif entre la sagesse et l’amour !

La structuration de l’intrigue en une série de *contretemps* aiguise encore ces rapports conflictuels entre les personnages. L’action de la comédie est suspendue à l’explication amoureuse, décisive, qu’Alceste a décidé d’avoir avec Célimène ; or cette explication, toujours imminente, est toujours différée ou entravée à peine amorcée — d’où l’irritation croissante d’Alceste. Molière avait déjà éprouvé ce principe comique très simple dans *Les Fâcheux*, comédie mêlée de ballet jouée lors de la grande fête donnée à Vaux par le surintendant Fouquet, en août 1661, qui reposait entièrement sur ce principe : le personnage principal, Eraste, se prépare à un entretien galant avec la belle Orphise, mais une succession ininterrompue d’importuns s’en viennent tour à tour solliciter à toute force son attention, et ainsi empêcher, ou interrompre, le dialogue amoureux.

[Relevé de ces contretemps dans l’intrigue du *Misanthrope* :

— L’exposition de l’action véritable de la pièce est différée par le long débat entre Alceste et Philinte ; mais elle est enfin annoncée aux v. 205-234, où spectateur et lecteur sont mis dans la confidence de l’amour paradoxal d’Alceste pour Célimène. L’enjeu de l’intrigue est alors posé : Alceste, sûr de l’amour de Célimène, veut néanmoins qu’elle s’explique sur le bon accueil qu’elle réserve à une nuée de soupirants, d’où sa présence dans ce salon : « Et je ne viens ici qu’à dessein de lui dire / Tout ce que là-dessus sa passion m’inspire » (v. 241-242).

— Mais aussitôt commence le défilé des fâcheux : d’abord Oronte, qui brigue l’amitié d’Alceste, et réclame indiscrètement son jugement sur le sonnet qu’il a composé (I, 2) ;

— puis les petits marquis rivaux d’Alceste, Acaste et Clitandre (II, 2-4), qui interrompent l’entrevue avec Célimène au moment même où l’explication véritable va commencer (« Parlons à cœur ouvert », déclare Alceste, v. 530, juste avant que Basque ne vienne annoncer les visiteurs importuns).

— En dépit de ces fâcheux, Alceste somme impérieusement Célimène de se justifier publiquement de sa conduite (« Aujourd’hui vous vous expliquerez [...] Vous vous déclarerez », v. 563-564), refusant de quitter la place avant que tout soit éclairci. À ce moment, Molière fait entrer en scène le garde qui convoque Alceste, sur le champ, devant le tribunal des maréchaux ; il se voit contraint de se retirer (contraste comique avec la ferme résolution qu’il témoignait l’instant d’avant), sans s’être encore expliqué avec Célimène — « j’y vais, Madame, et sur mes pas / Je reviens en ce lieu, pour vider nos débats » (v. 775-776). Nouvelle fâcherie, nouveau contretemps.

— Alceste quitte alors la scène pour l’essentiel de l’acte III, et quand il revient, à la scène 5 et dernière de ce

même acte, c'est Célimène qui cette fois se dérobe (« Alceste, il faut que j'aie écrit un mot de lettre / Que, sans me faire tort, je ne saurais remettre », v. 1037-1038), le laissant aux prises avec Arsinoé, fâcheuse particulièrement redoutable : celle-ci, avivant ses soupçons, rend l'explication avec Célimène encore plus pressante, puisqu'elle s'offre perfidement à apporter la preuve de l'infidélité de la belle (v. 1125-1132). D'autant plus pressante, d'ailleurs, que Clitandre et Acaste ont eux aussi fait le pari de tirer au clair les sentiments de Célimène (v. 839-846), et qu'Oronte a communiqué à Alceste une lettre prouvant la duplicité de Célimène (v. 1234-1240).

— L'explication semble s'engager, et devoir se résoudre, au cœur de l'acte IV (long dialogue entre Alceste et Célimène à la scène 3) : mais elle est une fois encore empêchée par l'irruption d'un fâcheux, en l'occurrence Du Bois qui est porteur de nouvelles inquiétantes touchant le procès d'Alceste (scène 4) : de nouveau l'entretien s'interrompt, et sa conclusion est reportée. L'acte IV se referme sur ce constat amer d'Alceste : « Il semble que le sort, quelque soin que je prenne, / Ait juré d'empêcher que je vous entretienne » (v. 1477-1478) ; le sort, en l'occurrence, c'est l'arbitraire du dramaturge, qui suspend de nouveau la dispute amoureuse pour soutenir l'intérêt et renouveler cet effet comique d'attente déjouée.

— L'explication aura enfin lieu à l'acte V, mais cette fois, autour des amants seront réunis *tous* les fâcheux qui se sont immiscés dans leur entretien aux actes précédents : Oronte, Acaste et Clitandre, Arsinoé... On les verra quitter la scène un à un, pour laisser seul à seule Alceste et Célimène (sous le regard bienveillant de Philinte et Eliante) ; l'explication, alors, aura bien lieu, mais elle se soldera par la rupture — et les amants, séparés tout au long de la pièce par l'irruption de ces divers importuns, pour finir se séparent de leur propre volonté.]

### Ambiguïtés comiques

S'il est relativement facile d'analyser les effets comiques qui ressortissent de la mécanique de l'intrigue, *Le Misanthrope* pose en revanche de redoutables problèmes d'interprétation dès qu'on cherche à saisir quels sont les personnages porteurs du *ridicule* que la comédie moliéresque prétend dénoncer et corriger, selon un principe explicité dans *La Critique de l'École des Femmes*, la préface du *Tartuffe* et la *Lettre sur l'Imposteur* (libelle anonyme que Molière a sans doute inspiré, et qui a toute chance de refléter sa conception de la comédie). On sait qu'une critique généralement qualifiée de « romantique », à partir d'une identification du personnage d'Alceste à Molière lui-même <sup>[14]</sup>, a voulu voir dans le personnage un porte-parole du dramaturge ; allant jusqu'à mettre en question la nature générique de l'œuvre — comédie virant au drame, voire à la tragédie. C'est à bon droit que la critique la plus récente a rappelé qu'Alceste s'inscrit en réalité dans la galerie des personnages ridicules du théâtre moliéresque, ces « imaginaires » travaillés par une chimère ou une marotte. Doctrinaire ombrageux dénué de toute distance humoristique, cet « imaginaire » trouve en face de lui un personnage de « raisonneur » honnête homme, Philinte. Celui-ci est-il, conformément à un schéma qui se retrouve dans la plupart des autres comédies morales de Molière, un porte-parole des idées partagées par le dramaturge comme par son public — idées toutes classiques de mesure, d'équilibre et d'élégance, de juste milieu aristotélicien, de relativisme amusé opposé à l'intransigeance trop sérieuse du héros ? C'est l'interprétation vers laquelle penchent la plupart des meilleures études portant sur la dimension morale du théâtre de Molière, qui permet d'inscrire *Le Misanthrope* à l'aboutissement d'un triptyque sur le mensonge et la sincérité dont les premiers volets sont



*Le Tartuffe* et *Don Juan* : toujours dans un souci de mesure et d'équilibre, Molière se serait attaché, après avoir dénoncé les ravages du mensonge et de l'hypocrisie dans la société, à montrer que la sincérité absolue serait au fond une posture intenable, et elle aussi une menace pour les rapports sociaux <sup>[15]</sup>. Et pourtant l'on sent bien que la critique de la société mondaine que le Misanthrope développe dans ses harangues chagrines ne saurait être écartée d'un revers de main comme entièrement ridicule, comme par exemple les idées qu'Arnolphe développe sur l'éducation féminine dans *L'École des Femmes*. De cette incertitude résulte une sorte de malaise, dont il est important d'analyser les mécanismes : car c'est peut-être là que réside la plus profonde et plus subtile intention d'effet du *Misanthrope*.

Ce malaise n'est pas le fait d'une incapacité du spectateur ou du lecteur moderne à saisir parfaitement les enjeux de la comédie, puisqu'il affleure déjà dans les témoignages des premiers spectateurs. La pièce a reçu d'emblée un accueil mitigé : le public ne voyait pas bien où Molière voulait en venir. « On n'aimait point trop tout ce sérieux qui est dans cette pièce », écrit Grimarest dans sa *Vie de M. de Molière* (1705). À la création de la pièce, Robinet, dans sa gazette en vers, se montrait quelque peu perplexe :

Et ce Misanthrope est si sage  
En frondant les mœurs de notre âge,  
Que l'on dirait, benoît lecteur,  
Qu'on entend un prédicateur... <sup>[16]</sup>

Six mois plus tard, à sa publication, le même avait acquis la certitude qu'il faut bien prendre au sérieux la morale d'Alceste :

On débite le Lycanthrope,  
Non c'est l'amoureux Misanthrope,  
Lequel fronde si bien les gens  
Sur les honteux vices du temps  
Qu'il n'est point d'école de sage  
Où l'on profite davantage  
Que dans son merveilleux chagrin,  
De fine morale tout plein... <sup>[17]</sup>

Tous n'ont cependant pas été de cet avis, et d'un autre côté l'outrance d'Alceste, son exigence de sincérité absolue, son amour mal assorti pour une coquette, font évidemment de lui le plaisant de la comédie. Comment résoudre cette contradiction ? L'élogieuse *Lettre écrite sur la Comédie du Misanthrope*, composée par Donneau de Visé et jointe à la pièce lors de sa publication, prend acte de la difficulté :

Voilà, Monsieur, ce que je pense de la comédie du Misanthrope amoureux, que je trouve d'autant plus admirable, que le héros en est le plaisant, sans être trop ridicule [...]

L'auteur ne représente pas, seulement, le misanthrope sous ce caractère, mais il fait encore parler à son héros d'une partie des mœurs du temps : et ce qui est admirable, est, que bien qu'il paraisse, en quelque façon, ridicule, il dit des choses fort justes. <sup>[18]</sup>

Pour tourner ce paradoxe, Donneau de Visé recourt à une formule ingénieuse :

Celles [les pièces comiques] de cette nature, me semblent plus divertissantes, encore que l'on y rie moins haut : et je crois qu'elles divertissent davantage, qu'elles attachent, et qu'elles font continuellement rire dans l'âme. <sup>[19]</sup>

La critique a souvent cité ce « rire dans l'âme » pour expliquer le secret du comique singulier du *Misanthrope*. Mais en est-on plus avancé — et que signifie cette formule ? Il paraît au contraire qu'elle escamote le problème au lieu de le résoudre, en ramenant à une forme particulière de rire ce qui constitue un mode de réception bien plus complexe : l'incertitude quasi permanente quant à la façon dont on doit juger des personnages et de leurs discours. Cette attitude contradictoire, et l'heureux malaise qu'elle engendre, avaient été analysés en termes plus clairs à propos de *L'École des Femmes*. Robinet, dans son *Panegyrique de l'École des Femmes* (publié en 1663), avait cru condamner Molière en relevant l'ambiguïté subtile du dénouement de cette pièce, assez apparenté à celui du *Misanthrope* :

... au lieu que la comédie doit finir par quelque chose de gai, celle-ci finit par le désespoir d'un amant qui se retire avec un *Ouf !* par lequel il tâche d'exhaler la douleur qui l'étouffe, de manière qu'on ne sait si l'on doit rire ou pleurer dans une pièce où il semble qu'on veuille aussitôt exciter la pitié que le plaisir. <sup>[20]</sup>

Robinet ne comprend pas que cette équivoque, cette tension qui ne se peut ni ne se doit résoudre, participe du plaisir particulier de la pièce. « On ne sait si l'on doit rire ou pleurer dans une pièce où il semble qu'on veuille aussi tôt exciter la pitié que le plaisir » : l'effet consiste en une alternance rapide entre le rire et la pitié, en une perpétuelle accommodation du regard qui empêche à dessein le spectateur de trouver le « juste » point de vue et de s'y arrêter une fois pour toutes. On remarquera que la pitié est (avec la crainte) une des deux passions constitutives de l'effet propre à la tragédie selon la définition d'Aristote en sa *Poétique*. Par pitié, il faut entendre plus précisément *compassion* : c'est-à-dire ce mouvement de sympathie,

ou d'empathie, qui fait que le spectateur peut épouser à un moment de la représentation tragique le point de vue et les sentiments d'un personnage (et en général d'un personnage malheureux, victime du destin). C'est ce que l'on nomme, dans le langage critique du XVII<sup>e</sup> siècle, *s'intéresser* à un personnage : « c'est une maxime infaillible, que pour bien réussir, il faut intéresser l'auditoire pour les premiers acteurs » (*i.e.* les héros), écrit ainsi Corneille dans son *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique* (1660). Mais ce précepte vaut pour la tragédie, non pour la comédie ; car si l'émotion tragique demande qu'on s'identifie au personnage, que l'on suive l'action en partageant les émotions et les passions que le dramaturge lui prête, le rire de la comédie appelle tout au contraire l'extériorité du point de vue. Dans *Le Rire*, Bergson a montré que le comique, en particulier le comique de caractère, est comme une vengeance que la société exerce contre ceux qui s'insèrent mal dans le jeu normal des rapports sociaux : on moque *de l'extérieur* une conduite qui semble raide, et dont le défaut est l'insociabilité (et non l'immoralité). Ce rire suppose l'insensibilité, car on ne rit que par l'esprit et à condition de n'être pas ému. Le pur spectacle comique suppose que le dramaturge offre au spectateur un point de vue extérieur, voire supérieur et condescendant, sur des personnages dont les mésaventures ridicules doivent susciter exclusivement le rire. Que l'on se prenne à s'identifier au personnage qui doit prêter à rire — et dont la situation, si l'on y réfléchit, est toujours douloureuse — alors l'effet est compromis. C'est pourtant ce que Molière réalise dans *Le Misanthrope* : d'un côté, son « premier acteur » le plaisant d'une comédie dans laquelle il est joué, et de l'autre c'est pourtant lui qui, par la force de ses discours, et par sa fonction de héros de l'intrigue amoureuse dont on attend l'heureux dénouement, communique en grande partie son point de vue au spectateur et au lecteur en appelant leur compassion. De sorte que le destinataire de l'œuvre est saisi entre deux sentiments contradictoires, qui sont fondamentalement deux modes de réception contradictoires : le rire ou la sympathie <sup>[21]</sup>. C'est ce que Musset a admirablement exprimé dans son poème où il évoque *Le Misanthrope*, *Une soirée perdue* (1840) :

Quelle mâle gaîté, si triste et si profonde,  
Que lorsqu'on vient d'en rire on devrait en pleurer !

Molière complique encore cette ambivalence par une peinture complexe des situations et des rapports entre ses personnages, qui ne se réduisent pas à une opposition tranchée où il serait facile de prendre parti, de « s'intéresser » de façon univoque. On peut partager le détachement amical, ironique et nuancé de Philinte vis-à-vis d'Alceste ; il n'empêche que le personnage le plus noble de la pièce, Eliante, nous fait partager sa sympathie et son estime pour l'héroïque intransigeance du misanthrope (v. 1163-1168) :

Dans ses façons d'agir, il est fort singulier,  
Mais j'en fais, je l'avoue, un cas particulier ;  
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.

Deux regards, deux points de vue contradictoires sur l'intrigue coexistent donc : d'où une réception *en porte-à-faux*, qui suscite un certain malaise. Cette contradiction se maintient tout au long de la pièce en un perpétuel mouvement de balancier — et non sous la forme d'un « rire de l'âme » qui se définirait comme une introuvable synthèse entre deux postulations inconciliables. Mais à quelle fin Molière s'est-il plu à jouer ainsi avec ses spectateurs, les piégeant dans la « double contrainte » qui les force à estimer celui dont ils rient, ou l'inverse ?

#### Ambivalences génériques et axiologiques

Molière a certes voulu que l'on rie de son misanthrope dans les situations qu'il lui a ménagées dans l'action de sa comédie ; pour autant, ce n'est pas le caractère d'Alceste *en lui-même* qui est risible : c'est son décalage par rapport au monde qui l'entoure, aux rapports sociaux dans lesquels il se trouve engagé *nolens volens*. Que l'on relise le jugement d'Éliante cité à l'instant : « *en soi* » (v. 1166), le caractère d'Alceste est plein de noblesse — on a même pu montrer qu'il correspond assez exactement à l'idéal de magnanimité tel qu'Aristote l'a décrit dans *l'Éthique à Nicomaque* <sup>[22]</sup>. Mais aussi un caractère tel que celui-là est « rare », ce qui fait d'Alceste un « cas particulier » (la formule est à double sens) ; et ce « particulier », aux yeux du vulgaire, a tôt fait de se dégrader en « singulier » — avec une nuance péjorative, celle de la bizarrerie. L'isolement qui rend Alceste ridicule, c'est par facilité qu'on l'attribue tout uniment à son caractère « en soi » : il tient aussi bien à la bassesse du « siècle d'aujourd'hui ». Alceste ne serait pas ridicule si sa valeur était la règle plutôt que l'exception.

Le décalage qui fonde l'effet particulier du *Misanthrope* peut dès lors s'analyser comme un procédé de nature analogue au registre burlesque ou héroï-comique : le caractère d'Alceste est constitué selon la norme magnanime du héros de tragédie ou de tragi-comédie ; mais ce personnage est jeté par le dramaturge dans un univers de comédie, où sa haute vertu ne trouve guère à s'employer, et constitue même une entrave. C'est, au fond, le même décalage que l'on trouve dans *Don Quichotte*, où le chevalier chimérique modèle sa conduite sur des valeurs chevaleresques fictives en piquante contradiction avec la réalité du monde qui l'entoure <sup>[23]</sup>. On peut comprendre ainsi le réemploi dans *Le Misanthrope* de tirades prélevées dans *Don Garcie de Navarre*, l'unique et malheureuse incursion de Molière dans le genre de la comédie héroïque : reprendre certaines répliques de Don Garcie pour les placer dans la bouche d'un plaisant de comédie, c'était une façon, pour le dramaturge amer, de prendre acte de l'incongruité des valeurs héroïques dans la société de son temps.

Ainsi s'explique aussi la paradoxale conduite d'Alceste dans l'intrigue de la pièce. S'il n'est pas le seul responsable de ses échecs dans le monde, il paraît les prévoir lucidement, sans rien faire pour les prévenir (voir l'obstination qu'il met à ne compter que sur son bon droit, sans du tout intriguer, I, 1 ; le refus méprisant qu'il oppose à Arsinoé lui suggérant de faire valoir son mérite à la Cour, III, 5 ; et la manière moins tranchante, mais tout aussi ferme, dont il signifie à Philinte sa résolution de ne pas tenter de faire casser

l'arrêt inique qui le condamne, V, 1). Il y a là une aberration au regard du genre de la comédie : Alceste modèle sa conduite sur un idéal éthique absolu, sur des principes inflexibles, sans nul souci d'efficacité pratique : or le héros de comédie est plutôt celui qui s'affaire, qui ourdit des ruses et des stratagèmes. Alceste, et c'est un des aspects majeurs du ridicule qui s'attache à son personnage, préfère se constituer, par sa rugueuse intransigeance, en victime expiatoire et exemplaire des injustices du monde. C'est qu'il considère son échec vertueux comme un témoignage : le rejet d'un homme tel que lui met en évidence le peu de valeur de la société elle-même. Il le déclare dès l'exposition (v. 196-202) :

J'aurai le plaisir de perdre mon procès.  
[...] Je verrai dans cette plaiderie,  
Si les hommes auront assez d'effronterie,  
Seront assez méchants, scélérats, et pervers,  
Pour me faire injustice aux yeux de l'univers.  
Je voudrais, m'en coûtât-il grand'chose,  
Pour la beauté du fait, avoir perdu ma cause.

À ces paroles répondent, une fois le jugement prononcé et le procès perdu, celles de la scène 1 de l'acte V (v. 1541-1546) :

Quelque sensible tort qu'un tel arrêt me fasse,  
Je me garderai bien de vouloir qu'on le casse :  
On y voit trop à plein, le bon droit maltraité,  
Et je veux qu'il demeure à la postérité,  
Comme une marque insigne, un fameux témoignage,  
De la méchanceté des hommes de notre âge.

Hors de place sur la scène comique, une telle conduite s'apparente plutôt à la résignation stoïque du héros de tragédie, à son acceptation de la fatalité, sa soumission à un destin sur lequel il n'a pas de prise — pourvu qu'il ait fait ce qu'il avait à faire.

Peut-être cerne-t-on mieux à présent l'intention d'effet cachée derrière le souci de faire d'Alceste à la fois le plaisant de la comédie, et un personnage qui suscite admiration et compassion : sans doute Molière s'est-il appliqué à mettre mal à l'aise le spectateur en provoquant chez lui un rire qui doit s'accompagner de mauvaise conscience. Car enfin, le spectateur honnête homme ne pourra manquer de reconnaître la vertu et l'humanité d'Alceste ; et pourtant il rira de ses excès et de son peu de succès dans le monde. La rudesse et l'intransigeance de l'atrabilaire sont-elles seules causes de son échec vertueux ? Le destinataire troublé devra comprendre, ou au moins pressentir, qu'il participe lui-même à la conjuration générale, hypocrite et

cruelle qui bannit du monde la vertu la plus intègre.

Pour tenter de mieux saisir cette étrange leçon morale, il faut replacer ce dédoublement de l'âme du spectateur du *Misanthrope* dans son contexte socio-historique. Toute l'œuvre de Molière, on le sait, s'inscrit dans une époque de profonde mutation culturelle qui voit l'ancienne société féodale laisser la place à la monarchie absolue appuyée sur la société de cour, et les valeurs aristocratiques traditionnelles à une conduite réglée par les normes de la politesse et de la civilité mondaine <sup>[24]</sup>. Dans la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, cette mutation donne naissance, par contrecoup, au théâtre héroïque dont l'œuvre de Corneille marque l'apogée : on a suggéré que la scène (comme le roman) a pu jouer à cette époque le rôle d'espace fictif où les anciennes valeurs aristocratiques ont trouvé refuge, le temps que la société puisse en faire le deuil <sup>[25]</sup>. Lorsque Molière écrit *Le Misanthrope*, au début du règne de Louis XIV, les valeurs mondaines ont définitivement triomphé dans la société réelle : la politesse bride et l'impulsivité des conduites, et la franchise et l'honneur ont été supplantées par une forme d'« honnête dissimulation », de mensonge social accepté de tous. Et cependant, l'espace de la fiction continue d'exalter les anciennes valeurs héroïques et de célébrer les héros vertueux, parfaits, sublimes du théâtre de Corneille — ces héros qui n'ont qu'une parole.

Molière a construit le système des personnages du *Misanthrope* avec une grande subtilité axiologique. Alceste, on l'a dit, pourrait être un héros de tragi-comédie <sup>[26]</sup>. Incarné par Molière, âgé de 44 ans à la création de la pièce, le personnage est d'une autre génération que Célimène (« une âme de vingt ans », v. 1174) et la plupart de ses soupirants ; sa conduite se règle sur l'ancien système des valeurs aristocratiques, marquées par l'individualisme (« Je veux qu'on me distingue », v. 63), la franchise, l'expression directe de ses sentiments, le souci de l'honneur (il refuse de démentir son jugement sur le sonnet d'Oronte devant le tribunal des Maréchaux, qui règle les différends entre gentilshommes de façon à éviter les duels : être démenti ou forcé de se démentir est pour un gentilhomme la situation la plus offensante qui soit dans l'ancien système de valeurs aristocratiques, et l'on sent bien qu'Alceste préférerait se battre en duel plutôt que de donner, même de façon purement formelle, des éloges au sonnet d'Oronte). Ce personnage est confronté à des gens de qualité de la génération suivante : ces courtisans ont intégré les valeurs nouvelles, et leur conduite est marquée par cette forme d'hypocrisie élégante que l'on a baptisée *honnêteté* comme pour faire accepter à l'aristocratie qu'elle devienne sa nouvelle norme de conduite. Mais hormis Philinte, et peut-être les petits marquis dans leur impudence, aucun d'eux ne revendique ce système de valeurs pour ce qu'il est. Ils agissent selon la nouvelle norme axiologique, mais ils prétendent (sincèrement ou non) rester fidèles aux nobles sentiments dont leur parlent l'histoire, le théâtre, les romans, la philosophie morale — tous les livres composés par les auteurs des générations précédentes. C'est ainsi que tous trouvent admirables la probité et la sincérité morale d'Alceste, et briguent son amitié et son estime, tout en se gardant bien d'*appliquer* les principes sur lesquels il règle sa conduite. Ce système de valeurs, ils n'y participent plus que sur un mode fictif. Ces personnages ont en fait intériorisé *deux* morales : une morale pratique, qui n'est pas théorisée ni même reconnue de façon consciente par la plupart d'entre eux, et une morale théorique, purement ornementale, vouée à ne jamais s'appliquer dans le réel.



Ils partagent cette ambivalence axiologique avec le public des « honnêtes gens » des années 1660 à qui Molière destine ses comédies, qui se plaît à voir son reflet dans les « miroirs publics » que lui tend le dramaturge. Le spectateur de l'époque ne peut qu'être déchiré entre deux postulations contradictoires : d'une part, il reconnaît en Alceste les valeurs héroïques qu'il admire par exemple chez les personnages de Corneille, et il peut donner son approbation à l'essentiel du réquisitoire que le Misanthrope dresse contre les mœurs de son temps ; il se grandit en imagination en se persuadant qu'il partage avec Alceste ces grands sentiments, et cette noblesse d'âme. Mais en même temps, il sait bien qu'il agirait lui-même exactement comme agissent les autres personnages, avec cette part de souple lâcheté et d'hypocrisie élégante que la comédie met en lumière ; et il rit de la maladresse de cet Alceste qui n'a pas compris que la société avait changé, et qu'on ne s'y conduit plus comme au temps du « roi Henri », ni même de Louis XIII. En termes modernes, on pourrait formuler ce clivage de la façon suivante : dans *Le Misanthrope*, Molière met en accusation la *fausse conscience* <sup>[27]</sup> de ses contemporains. Il les place devant les contradictions de leur discours éthique, qu'ils ne perçoivent généralement pas. Le malaise que la pièce provoque en eux est donc partie intégrante de sa signification morale, ou plutôt de son intention d'effet — puisque cette ambivalence axiologique des honnêtes gens, que la comédie dénonce comme une forme d'aveuglement, constitue un obstacle à ce qu'ils en retirent un quelconque bénéfice moral. Ne faut-il pas alors envisager *Le Misanthrope* comme une méditation sur la vanité de la satire ?

#### Triomphe et vanité de la satire

On a évoqué *supra* l'importance de la caractérisation d'Alceste comme un atrabilaire. Or un lien très ancien apparentait le regard de la satire à celui que porte sur le monde un esprit travaillé par la mélancolie. Un petit roman épistolaire de l'Antiquité tardive (un ensemble de lettres apocryphes attribuées à Hippocrate, longtemps tenues pour authentique) rapportait ainsi l'humeur acerbe du philosophe Démocrite aux effets de l'atrabile. Hippocrate est appelé par les habitants de la ville d'Abdère pour guérir Démocrite, frappé par la folie : il a fui la compagnie des hommes, et se moque désormais de chacun avec un rire grinçant. Mais l'illustre médecin, allant trouver le prétendu dément, découvre finalement en Démocrite un philosophe parfaitement sage et lucide dans sa critique du monde — c'est en fait la foule, le vulgaire, qui souffre de folie <sup>[28]</sup>. À la Renaissance, on a voulu que Démocrite eût été réellement travaillé par la mélancolie, une mélancolie « généreuse » — l'humeur noire et mordicante devenant alors comme la source du rire « démocritique » et de la verve satirique <sup>[29]</sup>. Cette petite histoire a connu une certaine fortune à l'âge classique : en 1678, La Fontaine en a tiré un apologue, « Démocrite et les Abdéritains » (*Fables*, VIII, 24). Quelque cinquante ans avant lui, en Angleterre, Robert Burton avait signé « Démocrite Jr. » sa somme sur l'humeur noire, *L'Anatomy of Melancholy*. Cet Alceste qui se pique de haïr ses semblables, lesquels le tiennent pour un « extravagant », c'est-à-dire un fou, n'est-il pas lui aussi un descendant de la figure du philosophe mélancolique ? Philinte évoque en une saisissante alliance de termes le « chagrin philosophe » de son ami (v. 97) ; et toute la pièce confirme cette analyse <sup>[30]</sup>. Or l'éloquence âpre et vigoureuse qu'inspire la bile noire n'est pas nécessairement ridicule dès lors qu'il s'agit d'exprimer la colère que fait naître le spectacle du monde comme il va : cette manière heurtée et emportée est une des inflexions possibles de la parole satirique, qui s'apparente au style de Juvénal : « À défaut de génie, / C'est l'indignation qui nous dicte les vers », écrivait celui-ci ; pour lui, l'éloquence satirique procédait directement du soulèvement que doit

produire la vision révoltante du monde qui nous entoure.

Comment ne pas écrire des satires ? [...]  
De tels sujets ne sont-ils pas dignes d'Horace ?  
De si criants abus, faut-il n'en point parler ?  
Quoi de plus important ? [...]  
Désirs, craintes, colères, intrigues, voluptés,  
Tout ce qui nous agite, tout vient se mêler  
Dans mon livre. Le vice a-t-il jamais fleuri avec plus d'arrogance ? <sup>[31]</sup>

On reconnaît là le sentiment qui meut aussi Alceste. Mais Molière ne se contente pas, à travers les discours qu'il prête à son personnage, de débiter des réflexions et des peintures satiriques : dans l'action de la pièce, dans les rapports qu'il établit entre les différents personnages, c'est la posture même de la satire au sein de la société qu'il décrit. Tout *Le Misanthrope* pourrait bien être relu comme une méditation sur l'usage et les fins de la parole satirique. Il n'est ainsi pas indifférent que l'opposition de caractères entre Alceste et Philinte se cristallise dans un débat de critique littéraire (le jugement du sonnet d'Oronte). On pourrait voir dans cette opposition le partage entre les deux grandes voies ouvertes à la satire par ses deux auteurs canoniques : d'un côté l'*indignatio* de Juvénal, heurtant de front, par une parole franche et violente, ce qui la scandalise ; et de l'autre le *facetum* propre à l'autre grand satiriste latin, Horace — cette raillerie dont l'ironie acerbe est adoucie par l'élégance du discours. (Philinte manifeste cette sagesse enjouée quand il juge que « Tous ces défauts humains nous donnent dans la vie / Des moyens d'exercer notre philosophie », v. 1561-1562.)

Ces deux « philosophes », le mélancolique et le flegmatique, ne sont pas les seuls dans *Le Misanthrope* à manier la satire. N'est-ce pas au fond, par une sorte de renversement monstrueux, toute la société qui les entoure qui est devenu satirique (à la réserve de la sage Eliante, qui ne prononce jamais une parole de blâme ou de moquerie) ? Mais la satire à laquelle tous s'abandonnent n'a plus rien à voir avec le regard moraliste d'Horace ou Juvénal : c'est une satire *ad hominem*, méchante et gratuite, dépourvue de visée correctrice, comme l'atteste le foisonnement de petits portraits acerbes qui émaillent la pièce.

[Inventaire rapide : c'est Philinte qui ouvre le feu en évoquant incidemment, dans le long dialogue d'exposition qu'il tisse avec Alceste, une vieille coquette, Emilie (v. 81-83), et un fanfaron, Dorilas (v. 84-86). *Le Misanthrope* lui-même le suit bientôt, pour broser le portrait moral du « franc scélérat », fourbe, intrigant, hypocrite, à qui son procès l'oppose (v. 124-140) ; sans doute est-ce pour Molière une façon détournée d'évoquer le personnage de Tartuffe, sa pièce étant encore sous le coup d'une interdiction de représentation en 1666 (ce caractère d'hypocrite sera précisé plus loin, v. 1493-1504). Mais la médisance ne peut se déployer à plein que lorsque le salon de Célimène s'est un peu rempli. À la scène 4 de l'acte II, comme sont présents auprès d'elle Acaste et Clitandre, la conversation à trois voix tourne au jeu de massacre : on exécute ainsi, avec une vivacité éblouissante, Cléonte le courtisan ridicule (v. 567-574),

Damon le bavard (v. 575-582), Timante, qui fait toujours des mystères (v. 585-594), Géralde, le fat qui étale ses relations (v. 595-602), Bélise la sottise (v. 604-616), Adraste l'orgueilleux toujours mécontent (v. 617-622), Cléon le sot chez qui l'on ne se rend que pour sa bonne table (v. 623-630), Damis le difficile qui se voudrait spirituel (v. 631-649). Plus loin, dans le billet de Célimène dont Acaste donne indiscrètement lecture à la scène dernière de l'acte V, il sera encore question d'un « grand flandrin de Vicomte », dont toute l'application semble être à cracher dans l'eau pour faire des ronds.

À toutes ces silhouettes et ces caractères esquissés se mêlent aussi les personnages qui prennent part à l'action. Un tel portrait satirique parfois à les annoncer, et précède leur entrée en scène : dès l'exposition, Philinte esquisse à grands traits, en quelques épithètes, les caractères des trois femmes qui ont quelque inclination pour Alceste : la sincère Eliante, la prude Arsinoé, Célimène la coquette (v. 215-220). Alceste, un peu plus tard, à l'acte II, raille l'élégance outrée de Clitandre, peu avant qu'il ne paraisse dans le salon de Célimène (v. 475-488) ; mais par le mouvement circulaire de la médisance, Alceste à son tour figure bientôt, comme « esprit contrariant » (v. 669-680), dans la grande galerie de portraits ridicules que brosse Clitandre en compagnie de Célimène et d'Acaste. Célimène s'en prendra ensuite à Arsinoé, pour stigmatiser son austérité affectée, à l'acte III, juste comme elle entre en scène (v. 853-872). Le jeu peut prendre un tour encore plus piquant : Célimène et Arsinoé, face à face, s'envoient mutuellement au visage leurs portraits satiriques — mais indirectement, avec beaucoup d'élégance, et à seule fin, bien sûr, d'avertir l'autre de ses défauts, de l'aider à s'en corriger, par pure charité (v. 879-912 & 919-960). La lecture du billet de Célimène est encore une petite galerie de portraits ridicules, la dernière de la pièce : y seront successivement exécutés (en prose, cette fois) l'insignifiant Acaste, Alceste, « l'homme aux rubans verts », chagrin et bourru, Oronte qui voudrait faire le bel esprit, et Clitandre l'importun. À côté de ce déchaînement de malveillance, le portrait élogieux d'Alceste que l'amour lucide inspire à Eliante (v. 1162-1168) est de peu de poids.]

Molière utilise ces traits de raillerie et de satire selon un mécanisme à double détente. Ils participent naturellement de l'acuité critique de sa comédie ; mais ceux qui les forgent sont généralement affectés du défaut même qu'ils dénoncent chez autrui, de sorte que le jeu généralisé de la satire sous sa forme purement médisante n'est qu'un symptôme de l'aveuglement général dont souffrent tous les hommes. Ce mordant, cette intransigeance, ne sont que le revers d'une complaisance hypocrite de chacun pour ses propres défauts — ce qu'Alceste stigmatise en une formule adressée à Célimène (v. 693-694) : « Et l'on a tort ici de nourrir dans votre âme / Ce grand attachement aux défauts qu'on y blâme. » Cela n'éclate nulle part mieux que dans l'affrontement à fleurets mouchetés qui oppose deux expertes ès-médisances, Célimène et Arsinoé, à la scène 4 de l'acte III : chacune invite l'autre à un examen de ses propres faiblesses avant que de reprendre celles d'autrui (« On doit se regarder soi-même un fort long temps / Avant que de songer à condamner les gens », déclare ainsi sentencieusement Arsinoé, v. 951-952), sans nullement tirer pour elle-même les conséquences de cette profonde vérité morale. Toutes deux parlent en moralistes, affectant de dénoncer « ce grand aveuglement où chacun est pour soi » (v. 968) ; mais leur posture morale n'est qu'une imposture, et leurs paroles ne sont l'expression que de leur malveillance, et non de leur lucidité ; elles font seulement preuve, dès lors, de ce même « aveuglement » qu'elles feignent de dénoncer ! La critique vaut évidemment pour Alceste lui-même, personnage aveuglé par l'amour-propre, qui dénonce

sans relâche la folie des hommes sans avoir lui-même conscience de son outrance et de ses ridicules.

Si tout un chacun, dans la société de cour, est saisi d'une « humeur satirique », comme dit Alceste en parlant de Célimène, à qui le véritable moraliste peut-il s'adresser ? Qui voudra recevoir ses récriminations et ses blâmes ? Il ne saurait nourrir à ce sujet de trop vives espérances. Quand chacun se fait critique, nul n'entend plus aucune critique, et la satire devient une parole vaine. Les *Satires* de Perse, autre grand jalon de la tradition antique du genre, s'ouvrent ainsi :

*Ô les soucis humains, ô quel néant !*

— Qui va lire cela ?

— C'est à moi que tu le demandes ? Personne, pardi !

— Personne ?

— Deux lecteurs, sinon personne.

— Voilà qui est misérable. <sup>[32]</sup>

C'est au fond la grande question qui traverse implicitement *Le Misanthrope* : à qui la satire peut-elle s'adresser, et que peut-elle peut espérer de ses destinataires ? Molière, à l'aboutissement d'une riche tradition humaniste, a souvent fait l'apologie d'un art capable de corriger les mœurs par le rire (*castigat ridendo mores*), de réformer la société en la purgeant de ses vices par des peintures ridicules exposées sur le théâtre. Mais cette pièce ne trahirait-il pas un relatif découragement, une perte de confiance dans le pouvoir de correction de la satire ? « c'est une folie à nulle autre seconde / De vouloir se mêler de corriger le monde » (v. 157-158), constate Philinte... Lorsqu'il composait *Le Misanthrope*, Molière était affaibli par la maladie, et voyait son entreprise de correction souriante des mœurs contrecarrées par des oppositions sans doute plus vives qu'il n'avait imaginé — c'était la période de l'interdiction du *Tartuffe*, du retrait de l'affiche de *Dom Juan*, sous les pressions et les menaces du parti dévot. Il y avait certes de quoi éprouver la vanité, ou tout au moins l'extrême fragilité, de toute parole satirique ; et le désir généreux de corriger ses semblables, pour peu qu'il soit un instant éprouvé comme illusoire, pouvait bien se renverser en un mouvement acrimonieux, désespéré, et véritablement misanthropique. De ce renversement, l'amour d'Alceste pour Célimène pourrait être l'allégorie. Alceste aime Célimène en étant parfaitement lucide sur ses défauts ; ce n'est pas là ce qui fait naître son ridicule d'« atrabilaire amoureux », mais l'illusion qu'il entretient d'abord de pouvoir réformer la conduite de la coquette. Ce point est affirmé très nettement dès la scène d'exposition, v. 225-234 :

J'ai beau voir ses défauts, et j'ai beau l'en blâmer,  
En dépit qu'on en ait, elle se fait aimer ;  
Sa grâce est la plus forte ; et sans doute ma flamme  
De ces vices du temps pourra purger son âme.

Telle est aussi l'attitude du moraliste intraitable vis-à-vis de la société des hommes : malgré tous les défauts qu'il lui trouve, il ne peut se défendre d'un amour pour elle qui se traduit par le désir ardent, et sans doute illusoire, de la réformer et la *purger* (et ce terme même nous invite à concevoir la valeur cathartique propre à la comédie). Il est remarquable que les sentiments d'Alceste envers Célimène se maintiennent, avec une belle constance, en dépit de toutes les avanies que l'atrabilaire amoureux essuie au fil de l'intrigue : même après la révélation de la lettre méprisante, qui éclaire les rangs des soupirants de la coquette à la dernière scène de la comédie, Alceste est encore prêt à excuser cette faiblesse et à conserver son amour intact. Célimène, prête à accepter le mariage, reconnaît même ses torts : « Votre ressentiment, sans doute, est raisonnable » dit-elle à Alceste (v. 1743), en une formule qui s'applique peut-être aussi à toute sa rancœur contre l'humanité. C'est seulement quand elle témoigne, par son refus de se retirer du monde, que son caractère ne saurait finalement être réformé de la façon radicale qu' imagine Alceste, que celui-ci se détourne d'elle (« Non, mon cœur à présent vous déteste, / Et ce refus lui seul fait plus que tout le reste », v. 1779-1780) : ainsi peut-être le satirique à l'acmé de sa mélancolie s'enfermant dans la dénonciation d'un mal universel, et qui ne peut plus avoir de destinataire. Ce serait peut-être là la marque de la véritable misanthropie : le silence d'un moraliste qui ne daignerait même plus critiquer ses semblables. N'est-ce pas précisément pour conjurer cette tentation que Molière a écrit *Le Misanthrope* ?

## NOTES

### [1]

En laissant toutefois de côté au moins trois questions importantes, qui relèvent par trop de l'érudition spécialisée pour entrer dans le cadre de cet exposé, mais qui n'en sont pas moins liées à l'ensemble des problèmes posés par *Le Misanthrope* : 1/ la question des sources de cette comédie, 2/ celle de son éventuelle dimension autobiographique, 3/ celle enfin de son inscription dans l'ensemble de l'œuvre de Molière. — Sur le premier point, j'avoue mon scepticisme devant la vieille hypothèse selon laquelle Molière aurait essentiellement puisé son inspiration dans les romans de Mademoiselle de Scudéry, hypothèse reprise par Claude Bourqui dans la préface de l'édition au programme et dans son répertoire critique *Les Sources de Molière*, Paris, Sedes, coll. « Questions de littérature », 1999, p. 146-166 : les rapprochements intertextuels me semblent trop ténus et trop généraux pour qu'on puisse parler de « source ». Je suis par ailleurs étonné que Claude Bourqui n'examine pas la traduction de *Timon ou le misanthrope* de Lucien par Perrot d'Ablancourt, que j'évoque rapidement *infra*. Je me permets enfin de renvoyer à une étude où je rapproche certains aspects essentiels de la dramaturgie du *Misanthrope* d'une des comédies de Corneille : « D'Alidor à Alceste : *La Place Royale* et *le Misanthrope*, deux comédies de l'extravagance », *Littératures classiques*, n°58 (2006), p. 155-175 (j'en donne un extrait en annexe de cette communication). Sur le second point, sur lequel la quasi totalité de la critique préfère aujourd'hui faire silence, je renvoie à la première partie de l'ouvrage classique de René Jasinski, *Molière et le Misanthrope*, Paris, Armand Colin, 1951 ; j'ai moi-même tenté de reposer le problème dans une optique un peu plus moderne dans un autre article, « *Le Misanthrope, sub specie ambiguitatis* », *Op. Cit. revue de littérature française et comparée*, n°13 (novembre 1999), p. 71-88 (j'en donne également un extrait en annexe). Sur le troisième point, enfin, je renvoie aux pièces du débat qui opposa naguère Gérard Defaux et Patrick Dandrey : dans *Molière ou les métamorphoses du comique*, Lexington, French Forum, 1980, rééd. Paris, Klincksieck, 1992, Gérard Defaux a suggéré de diviser

l'œuvre de Molière en trois grandes périodes ; dans la première, qui culmine avec *Le Tartuffe*, Molière adhère à la conception humaniste de la comédie comme une peinture ridicule des mœurs à des fins correctrices ; la seconde période centrée sur *Le Misanthrope*, consécutive à l'interdiction du *Tartuffe* et au retrait forcé de *Dom Juan*, conduit Molière à une remise en cause de cette vue optimiste, qui débouche sur la dernière période envisagée comme un assentiment résigné mais souriant à la folie des hommes. Patrick Dandrey a au contraire soutenu l'idée d'une continuité de projet esthétique et moral dans l'ensemble de l'œuvre de Molière, projet qu'il analyse en détail dans *Molière ou l'esthétique du ridicule*, Paris, Klincksieck, 1992.

[2]

Voir à ce sujet l'article essentiel de Hans Robert Jauß, « The Paradox of The Misanthrope », *Comparative Literature*, Vol. 35, n°4 (automne 1983), p. 305-322.

[3]

Les définitions que donnent les dictionnaires de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, comme celle de Furetière citée en note dans l'édition au programme (Molière, *Le Misanthrope*, éd. Claude Bourqui, Paris, Le Livre de Poche, 2000, p. 37) témoignent surtout de ce que le personnage d'Alceste a imprimé sa marque sur l'emploi du terme : aussi ne nous renseignent-elles guère sur sa valeur quand Molière s'en est emparé.

[4]

*Lucien de la traduction de N. Perrot Sr d'Ablancourt*, nouvelle édition revue & corrigée, Paris, Thomas Jolly, 1664. *Timon* figure dans la première partie, pp. 22-41. (Édition consultable en ligne sur Gallica.)

[5]

Voir Georges Mongrédien, éd., *Recueil des textes et des documents du XVII<sup>e</sup> siècle relatifs à Molière*, Paris, cnrs, 1965, t. I, p. 219.

[6]

*Timon ou le Misanthrope*, trad. cit., p. 35.

[7]

*Ibid.*, p. 34.

[8]

Georges Mongrédien, *op. cit.*, t. I, p. 279.

[9]

John Cairncross, dans *Molière bourgeois et libertin*, Nizet, 1963, est aller jusqu'à opposer génétiquement les trois premiers actes de la pièce (correspondant selon lui à la comédie de l'Atrabilaire amoureux) aux deux derniers (le Misanthrope proprement dit).

[10]

Raymond Klibansky, Erwin Panofsky & Fritz Saxl, *Saturne et la Mélancolie. Étude d'histoire de la philosophie de la nature, de la religion et de l'art* [1964], trad. Fabienne Durand-Bogaert & Louis Évrard, Paris, Gallimard, « Bibliothèque illustrée des histoires », 1989.

[11]

Patrick Dandrey, *La Médecine et la maladie dans le théâtre de Molière*, 2 volumes, Paris, Klincksieck, 1998. Pour ceux que la lecture de cette somme de 1500 pages denses intimiderait, signalons que Patrick Dandrey en a synthétisé les conclusions dans son ouvrage *Les Tréteaux de Saturne. Scènes de la mélancolie à l'époque baroque*, Paris, Klincksieck, 2003, p. 262-297 : « Molière et la mélancolie. Une anatomie de la folie comique ».

[12]



On se reportera sur ce point à la somme de textes médicaux et philosophiques rassemblés et présentés par Patrick Dandrey dans son *Anthologie de l'humeur noire. Écrits sur la mélancolie d'Hippocrate à l'Encyclopédie*, Paris, Gallimard, « Le Promeneur », 2005. La théorie de la mélancolie aduste remonte à un traité de Galien dont une traduction est donnée aux p. 140-168 de cet ouvrage.

[13]

On trouvera le texte du livret (anonyme) de ce petit spectacle en appendice de l'édition de *Œuvres complètes* de Molière, établie, présentée et annotée par Georges Couton, Paris Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, t. I, p. 987-995.

[14]

Voir *supra*, note 1, et *infra*, annexe II.

[15]

Cf. notamment l'ouvrage déjà cité de Patrick Dandrey, *Molière ou l'esthétique du ridicule*. — Sur la critique de la société de cour dans *Le Misanthrope*, voir l'article de Jean Mesnard, « *Le Misanthrope*, mise en question de l'art de plaire », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 1972, p. 863-889, repris dans son ouvrage *La Culture du XVIIe siècle. Enquêtes et synthèses*, Paris, puf, 1992, p. 520-545. — Pour l'analyse du *Tartuffe*, de *Don Juan* et du *Misanthrope* comme une trilogie sur le thème du mensonge et de la sincérité, voir l'ouvrage classique de Jacques Guicharnaud, *Molière, une aventure théâtrale*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Idées », 1963.

[16]

Georges Mongrédien, *op. cit.*, p. 266.

[17]

*Ibid.*, p. 276.

[18]

Cité dans le Dossier de l'édition au programme, p. 142-143.

[19]

*Ibid.*

[20]

Georges Mongrédien, éd., *La Querelle de l'École des Femmes*, Paris, stfm, 1971, t. I, p. 209.

[21]

On dirait presque que Molière a voulu transposer dans l'ordre de la comédie, envisagée selon une complexité inédite, le précepte aristotélicien qui réclame des personnages « ni tout à fait bons, ni tout à fait méchants » : précepte que Racine allait bientôt remettre au goût du jour dans la Préface d'*Andromaque* (1668), en réclamant des héros qui aient « une bonté médiocre, c'est-à-dire une vertu capable de faiblesse, et qu'ils tombent dans le malheur par quelque faute qui les fasse plaindre, sans les faire détester ».

[22]

La démonstration a été menée par Pierre Force dans son essai *Molière ou le prix des choses. Morale, économie et comédie*, Paris, Nathan, « le texte à l'œuvre », 1994, p. 101-109.

[23]

René Jasinski, dans son ouvrage *Molière et le Misanthrope*, p. 123, cite un mot d'un singulier critique littéraire : Napoléon, qui voyait en Alceste « un Don Quichotte de vertu et de philanthropie ». Ajoutons que la périphrase par laquelle Célimène

désigne Alceste dans sa lettre, « *l'homme aux rubans verts* » (p. 129), le rapproche du personnage de Cervantès, dont le casque de fortune est lacé de rubans verts (*Don Quichotte*, première partie, chap. II).

[24]

On se reportera aux ouvrages classiques de Norbert Elias, *La Société de cour* (*Die Höfische Gesellschaft*, rédigé en 1933, publié en 1969), trad. Pierre Kamnitzer, Paris, Calmann-Lévy, 1974, et de Paul Bénichou, *Morales du Grand Siècle*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Idées », 1948 (en particulier au chapitre consacré à la crise axiologique que Paul Bénichou baptise « la démolition du héros »).

[25]

Voir Jean-Marie Apostolidès, *Le Prince sacrifié. Théâtre et politique au temps de Louis XIV*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Arguments », 1985.

[26]

C'est aussi le cas d'Éliante, qui s'exprime dans un style soutenu d'inspiration toute cornélienne. Par son renoncement sublime à son amour pour Alceste, le personnage s'apparente un peu à l'Infante du *Cid*.

[27]

Sur cette notion, à la croisée de la sociologie marxiste et de la psychopathologie, voir l'ouvrage de Joseph Gabel, *La Fausse Conscience. Essai sur la réification*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Arguments », 1962.

[28]

Ces lettres pseudo-hippocratiques ont été publiées sous le titre : Hippocrate, *Sur le rire et la folie*, trad. et préface d'Yves Hersant, Rivages, 1989 ; une traduction de 1632, que Molière a pu lire, figure aux p. 66-97 de *l'Anthologie de l'humeur noire* de Patrick Dandrey, qui a par ailleurs consacré à ce texte une étude dans son ouvrage *Les Tréteaux de Saturne*, p. 103-119.

[29]

Voir Jean Starobinski, « Le rire de Démocrite », *Bulletin de la Société française de Philosophie*, 83e année, n°1 (1989).

[30]

On pourrait cependant objecter que toute forme de rire est étrangère à Alceste, personnage affecté d'un terrible esprit de sérieux, comme le souligne Gérard Defaux dans le chapitre de son ouvrage *Molière ou les métamorphoses du comique* consacré au *Misanthrope*. Il faut tout de même rapporter le témoignage de Boileau selon lequel Molière, quand il jouait Alceste, soulignait certaines de ses répliques (par exemple les vers 773-774) d'un « ris amer » et « piquant ».

[31]

Juvénal, *Satires*, I, v. 30, 51-52 & 86-90 ; traduction de Claude-André Tabart, Poésie/Gallimard, 1996.

[32]

Perse, *Satires*, I, v. 1-3, traduction de Henri Thomas, Le Temps qu'il fait, 1998.



Télécharger l'article