

Ultima lectio
de
Patrick Dandrey

En Sorbonne, le 10 avril 2018, amphithéâtre Milne-Edwards

Mélancolie d'Alceste

Au moment où s'achève le presque demi-siècle que j'aurai voué à l'enseignement et à la recherche, il m'a semblé ne pouvoir mieux clore mon cheminement qu'en remontant à ses origines : en 1970, à vingt ans, j'ai inscrit un mémoire de maîtrise sur le théâtre de Molière ; et en 1974, un doctorat d'État sur le même auteur, qui prit la forme peu à peu d'une étude de la médecine et de la maladie dans ses comédies, soutenue vingt ans plus tard, en 1994, et sous-titrée « L'imaginaire de la mélancolie ». L'humeur noire est ainsi devenue un sujet d'intérêt pour moi, équilibrant mes recherches sur le rire de Molière et le sourire de La Fontaine, dont le cœur enclin au sombre plaisir de la mélancolie a fait trait d'union entre ces extrêmes pas si éloignés que cela l'un de l'autre : dont témoignent le vers de Musset sur « cette mâle gaîté si triste et si profonde, Que lorsqu'on vient d'en rire on devrait en pleurer ». Lors de la soutenance de ma thèse, Marc Fumaroli avait déploré l'absence du *Misanthrope* dans les résultats de ma recherche. C'est qu'il s'était agi pour moi de me limiter aux pièces mettant en scène la relation entre médecins, malades et maladies : Alceste n'est pas malade, Philinte n'est pas médecin.

C'est aussi et surtout que j'ai longtemps hésité à écrire sur *Le Misanthrope*. J'avais été frappé par la modestie d'un des plus grands pianistes mozartiens du XX^e siècle, Edwin Fischer, qui aura refusé d'enregistrer toute sa vie le 27^e concerto, le plus beau de tous et, pour moi, l'une des œuvres musicales les plus parfaites de tous les temps, si tant est que les palmarès aient un sens en ce domaine : bel exemple d'humilité et de circonspection devant les chefs-d'œuvre absolus. Or *Le Misanthrope* est un chef-d'œuvre absolu. Je ne lui ai donc jusqu'à ce jour consacré que quelques pages dans mon *Molière ou l'esthétique du ridicule* en 1992 et n'ai laissé paraître qu'une communication de colloque à son sujet, recueillie par *Le Moliériste* en 2007. Et puis, le programme d'agrégation de l'an passé m'ayant amené à revenir ou à en venir enfin au *Misanthrope* pour les candidats de la rue d'Ulm, je me suis avisé qu'il était peut-être temps d'en traiter en Sorbonne, tant que j'ai la chance et l'honneur d'y disposer d'auditoires captifs et assez bien élevés ou fortement contraints pour me supporter soliloquant des heures durant. J'ai donc donné quelques cours de licence sur cette œuvre au début de ce semestre ; et aujourd'hui que le sujet du dernier séminaire m'amène à expérimenter des grilles de lecture endogènes sur des textes de la littérature d'Ancien Régime, je vais tenter d'évaluer l'efficacité de la grille mélancolique pour déchiffrer le cas d'Alceste, sans espoir d'apporter rien de neuf après tant de bons et beaux esprits qui s'y sont escrimés.

*

Sa poétique du ridicule définie dans le cadre de la querelle de *L'École des femmes* en 1663 commandait à Molière de choisir des sujets où le jugement pût porter et la réalité révéler ses difformités par l'effet du rire. C'est à quoi le thème de *Tartuffe*, créé en 1664, fut tout à fait approprié : la pièce exploite les ridicules de l'hypocrisie à travers le masque d'un faux dévot renchérissant de grimaces jusqu'à la caricature pour abuser une dupe à la pitoyable naïveté ; cela garantissait un effet de rire orienté (contre les faux dévots et éventuellement les vrais), informé (les originaux pullulaient) et corrosif (pas

de meilleur objet de raillerie que le sérieux austère et fallacieux). Un souci d'équilibre, peut-être, aura conduit Molière, empêché de jouer *Tartuffe*, à concevoir *Dom Juan* d'abord, en 1665, puis *Le Misanthrope* ensuite, en 1666, comme des parades par contrepoids. *Dom Juan*, c'était le libertin extrême, cruel et faisant une fin abjecte dans la fausse dévotion, lié à un valet superstitieux, capon et niais : appel en creux à l'union des honnêtes gens tempérés, chrétiens discrets et sceptiques secrets, contre les intégristes des deux bords, dévots déchaînés ou libertins tapageurs. Mais *Dom Juan* a échappé à Molière, en dépit des belles figures d'Elvire et Dom Louis : le séducteur était trop séduisant en dépit de tout et le superstitieux Sganarelle encore plus corrosif que lui et en dépit de soi. La pièce, pourtant créée à grand renfort de coûteuses machines, fut retirée de la scène après le relâche de Pâques 1665, elle ne sera pas imprimée du vivant de Molière et ses héritiers la feront versifier, modifier et édulcorer pour pouvoir la représenter après la mort du poète.

Le Misanthrope, autre contrepoint de *Tartuffe* interdit, pourfendrait donc les ridicules, vanités et hypocrisies de l'hédonisme mondain, comme pour contrebalancer les ridicules, faussetés et hypocrisies de la dévotion bigote. Et de fait, le couple de l'imposteur et de sa dupe, représentés par Orgon adorateur de Tartuffe qui le trompe, se retrouve, en termes structurels, dans le couple d'Alceste amoureux de Célimène qui le trompe. Sauf que la pièce donne un plus beau rôle à Alceste qu'à Orgon, en combinant son humeur extravagante, bourrue et jalouse à une fureur de vertu morale, de vérité et de sincérité qui satirise à bon droit les compromis et les compromissions de la vie sociale. Même s'il outre jusqu'à l'idée fixe son idéal vertueux, il ne parvient pas à se rendre aussi ridicule ni surtout odieux que le dévot intégriste abusé par Tartuffe : « ce qui est admirable est que, bien qu'il paraisse en quelque façon ridicule, il dit des choses fort justes », lit-on dans la *Lettre sur la comédie du Misanthrope* placée en tête de l'édition de la comédie. Cependant que, d'un autre côté, si Tartuffe est parfaitement détestable et hautement ridicule quand il joue les amoureux transis, Célimène séduit le public et l'amuse non à ses propres dépens, mais aux dépens de ceux qu'elle moque, à commencer par Alceste dont elle se joue, mais d'une manière si spirituelle qu'elle ne parvient à se faire haïr du public : il y a quelque chose de sympathique dans sa rouerie, qui annonce Scapin plutôt que de rappeler Tartuffe. Sur une donne qui pourrait sembler similaire par sa structure, l'habillage des personnages du *Misanthrope* dément donc tout à fait la leçon récente du couple d'Orgon et Tartuffe.

Mais en dehors de cet effet de traitement des personnages, qui est affaire de style et de ton, cette différence fondamentale procède, en termes structurels, du fait qu'Alceste et Célimène sont distribués dans le rôle des (plus ou moins) jeunes héros, galants et attachants, dont le mariage constitue l'enjeu dramatique de toute comédie régulière en ce temps-là : on ne pouvait les rendre odieux et ridicules, puisque c'est leur parti que le spectateur est appelé à prendre et leur bonheur qu'il est appelé à souhaiter, selon le principe qui veut qu'une comédie présente des personnages positifs dont la cause triomphe à la fin de la pièce, sous la forme d'un mariage, grâce au franchissement d'un obstacle constitué par d'autres personnages, négatifs, ou par un quiproquo, un mystère, une erreur que l'intrigue s'emploie à résoudre et à anéantir pour aboutir à son dénouement heureux. Dans les autres comédies de Molière, cet obstacle est et sera généralement figuré par une autorité de type paternel, un père, une mère ou un tuteur abusifs et autoritaires, en proie à un lubie chimérique ou obsessionnelle à laquelle ils entendent sacrifier leurs enfants. Ce mécanisme suppose que dans la dramaturgie ordinaire de Molière, l'enjeu dramatique apparent, disons l'enjeu générique, puisque c'est la loi du genre comique de se donner pour enjeu un mariage, se décale sur un enjeu

psychologique : désabuser, détromper ou du moins désarmer la prévention aberrante d'un père. Comme on le lit dans la *Lettre sur l'Imposteur*, l'action de *Tartuffe* aura atteint son but quand Orgon « sera désabusé (qui est proprement le sujet de la pièce) ». Désabuser Orgon en démasquant Tartuffe pour aboutir au divorce de leur couple malfaisant et permettre le mariage des héros positifs, c'est en effet à quoi tend toute l'action de la comédie, dénouée par une mystification, la ruse d'Elmire, qui ouvre les yeux à son mari.

Mais ce modèle ne peut fonctionner dans *Le Misanthrope* : Alceste, que jouait un Molière âgé de 44 ans, a beau n'avoir pas d'âge marqué, il semble avoir passé depuis longtemps celui d'attendre d'un père le droit de se marier ; et Célimène, jeune veuve de 20 ans, a déjà été mariée, ce qui la rend libre de sa vie et de sa main. Bref, pas de parents pour les gêner. Mais comme il faut un obstacle pour susciter une intrigue, il en existe bel et bien un — sauf qu'il est interne : c'est leur incompatibilité de mœurs. On peut dès lors prévoir que l'intrigue sera beaucoup plus difficile à résoudre, si même elle peut l'être, que celle des comédies à obstacle externe, figuré par la volonté d'autrui à exorciser, à convaincre ou mystifier. Certes, dans ces comédies aussi, l'obstacle est le plus souvent intériorisé : dans l'âme et l'esprit du personnage qui détient la clef du mariage, et qui s'entête dans un choix contraire aux vœux des jeunes gens. Mais, faute de pouvoir le désabuser de son idée fixe, il suffit de démasquer le prétendant qui la flatte ou d'orienter son désir dans un sens favorable au mariage soit par une mystification soit en trouvant opportunément de quoi satisfaire sa lubie. Dans *Le Misanthrope*, eu égard à cette distribution bizarre qui prive de parents les amoureux et les rend incompatibles l'un pour l'autre en vertu de la lubie du prétendant et de la nature de la prétendue, l'intrigue prend un tour ambigu, comme une sorte d'image déformée du modèle courant, une version décalée et parodique.

L'enjeu annoncé dans l'exposition — démasquer l'imposture de Célimène aux yeux d'Alceste — s'inscrit dans la droite ligne de celui de *Tartuffe*, où il s'agissait de démasquer l'Imposteur aux yeux d'Orgon. Mais il ouvre ici sur une aporie : car si Alceste est dessillé sur le compte de Célimène et s'il la découvre une coquette incapable de sincérité (ce qui d'ailleurs se produira), au lieu que ce dessillement de son regard permette le mariage, celui-ci en sera au contraire empêché et la pièce ne pourra se terminer. Par rapport au modèle courant de la comédie à obstacle paternel, tout tourne donc ici à l'envers, en se compliquant de subtilités insurmontables : car, de surcroît, Alceste n'est pas exactement dupe de Célimène, qu'il connaît pour ce qu'elle est, même s'il espère la changer par la force de son amour (v. 233-234). Sans compter que cet enjeu est contrebalancé par l'annonce d'une autre péripétie possible : son désir puissant de fuir dans un désert le commerce des hommes (v. 144) qui constitue un autre obstacle potentiel. A partir de cette bifocale surprenante, l'action est pourtant construite avec une parfaite rigueur : à l'acte II, une première confrontation des amants interrompue par les marquis la laisse en suspens, tandis que le persiflage de la scène des portraits montre que l'on est loin de la « conversion » de Célimène. À l'acte III, la crise se noue : le pari entre Acaste et Clitandre sur la préférence de la jeune femme entre eux deux prépare le dénouement et la déconfiture de celle-ci, tandis que son affrontement avec Arsinoé qu'elle humilie va susciter une première péripétie — la vengeance de la prude. De fait, au début du IV^e acte, Alceste furieux demande raison de la lettre écrite par Célimène à Oronte, qui était apparu à l'acte I pour pouvoir tenir ce rôle passif ensuite. L'accusée retourne la péripétie de manière interne : sans arguments ni mensonges, en jouant sur l'amour d'Alceste. Impeccable cohérence esthétique. Tout cela prépare et annonce la péripétie finale, en forme de très classique *agnorisis* (reconnaissance) — une

agnorisis elle aussi interne, car il ne s'agit pas d'une reconnaissance fondée sur une identité celée ou sur un secret inavoué, mais simplement d'une reconnaissance de caractère : la révélation d'une conduite impardonnable révélant un trait de caractère incorrigible.

Cette reconnaissance intervient en trois temps successifs et combinés durant l'acte V : Célimène mise au pied du mur une deuxième fois par Alceste en présence d'Oronte serait sauvée par l'arrivée des marquis et d'Arsinoé, n'était que ceux-ci apportent la matière du dénouement par la péripétie finale des lettres dévoilant la légèreté de paroles et de mœurs de la jeune femme, en présence, comme il se doit, de tous les personnages de la pièce. C'est alors que, retournement de la péripétie, Alceste cédant de nouveau à son amour, dans la continuité de la scène d'explications du IV^e acte, propose à Célimène de le suivre en son « désert ». Ici, il faut le noter, une solution pourrait se dégager, en forme de coup de théâtre qui résoudrait heureusement l'intrigue, en dérivant son modèle de l'exemple offert par l'autre des deux comédies en 5 actes et en vers que Molière a jusqu'alors composées : cette *École des femmes* si applaudie et si contestée, dont le principe était fondé sur la transfiguration qu'opérait l'amour sur la jeune Agnès. Plus récemment, en 1664, la princesse d'Élide, héroïne d'une comédie galante à l'antique, rapidement rédigée par lui pour la fête des *Plaisirs de l'île enchantée*, avait connu la même transfiguration qu'Agnès par l'effet de l'amour. La chose n'était donc pas sans exemple ni précédent. Pourquoi Célimène ne se serait-elle pas laissée convertir par la beauté de l'âme d'Alceste ? Pourquoi Alceste n'obtiendrait-il pas sa main et n'irait-il pas faire une fin avec elle en son désert ? Ça aurait été une issue morale et belle, inscrite dans la suite de *L'École des femmes* et autorisée par ce précédent.

Et puis une autre solution s'offrait, en parallèle inversé à celle-ci, et issue de la précédente péripétie des amours orageuses entre les deux amants mal assortis : pourquoi n'avoir pas mis en scène une nouvelle victoire de Célimène sur Alceste, obtenant de lui que le désert promis se réduisît à une campagne proche, puis un faubourg, un quartier périphérique, peut-être ? ou même dans Paris une demeure close aux visiteurs, pour finir, une maison ouverte quand même aux proches parents, puis aux amis sûrs, bref, une reddition d'Alceste par étapes, comme à l'acte précédent, source de comique assuré et de dénouement conformé. Le retour de tendresse que manifeste Alceste devant le désaveu public engloutissant la jeune femme constitue même dans l'état actuel du texte un tremplin possible pour un tel achèvement. Et pourtant Molière, qui ne s'embarrassait guère de soigner ses dénouements, n'a accepté ni l'une ni l'autre de ces deux issues. Il a suivi la logique du pessimisme d'Alceste : le Misanthrope ne renonce pas plus à son désert que Célimène à son salon, chacun suit sa pente, et le mariage est décalé sur les amis-confidents. Seuls les deux vers de clause prononcés par Philinte versent le baume d'un peu d'ambiguïté sur ce désastre : « Allons, Madame, allons employer toute chose/Pour rompre le dessein que son cœur se propose ». Pied-de-nez ? ou concession à la règle de la fin heureuse ? Peu importe : le mal était fait.

La structure dramatique du *Misanthrope*, construite volontairement sur un empêchement intérieur, se conclut donc selon la même logique, après une intrigue superbement menée et si discrètement qu'on croirait étourdimement qu'il n'y en a pas ou guère. Entendra même qui voudra, derrière la révélation des lettres de Célimène, qu'elle a donné son corps à chacun de ses amants frivoles ou, en transparence de la fuite d'Alceste au désert, qu'il va mettre fin à ses jours. Tout dans cette pièce est si voilé, allusif, ouvert — et pourtant ajusté, ciselé, aigu. La fin de *Tartuffe*, avec éloge du roi, coup de théâtre spectaculaire et apothéose, pouvait passer pour une réplique aux

prétentions arrogantes de la tragédie, en proposant une sorte d'équivalent comique aux dénouements tragiques, dans le cadre de la rivalité entre les deux genres débattue dans le cadre de la récente querelle de *L'École des femmes*. La fin du *Misanthrope* pourrait bien également être interprétée comme un équivalent de certains dénouements tragiques feutrés, tel que le serait dans quelques années celui de *Bérénice*, tout en démarquant celui d'une comédie ancienne de Corneille, *La Place royale*, comme l'a suggéré Boris Donné.

Comment expliquer cette intransigeance esthétique inaccoutumée dans l'œuvre de Molière ? On vient de voir que la permanence du caractère n'est pas pour lui une règle absolue : il aurait pu convertir Célimène par admiration à l'amour sincère qu'Alceste mérite. On a vu de même que la permanence du caractère d'Alceste, trop prompt à céder au charme de la jeune femme, autorisait le fléchissement de sa rigueur. En réalité, leur inflexibilité à tous deux à la fin de l'intrigue trouve son origine dans une donnée morale de l'esthétique dramatique plus profonde encore que celle du caractère : dans ce que la pièce nomme leur *humeur*. D'un côté, « l'humeur coquette » (v. 219) et « satirique » (v. 457) de Célimène et de l'autre « l'humeur dont le Ciel a voulu former [Alceste] » (v. 1169). L'humeur coquette contient sa définition dans sa qualification. Et pour Alceste, était-il besoin d'en dire davantage sur la nature de son humeur, quand le titre prévu pour la pièce au moment où Molière fit demander un privilège pour son impression était *L'Atrabilaire amoureux* ?

*

L'atrabilaire, c'est en termes étymologiques l'homme dont le tempérament humoral est dominé par l'*atrabilis* des Latins, que les Français traduisent par bile noire, comme les Grecs l'avaient appelée *melaina cholè*, mélancolie. Cette assignation instituée au fondement du tempérament, du caractère, des passions et de la conduite d'Alceste cette bile noire que toutes les comédies de Molière mettant en scène des médecins et leurs patients pour rire, par force ou par erreur, réputent atteints de cette maladie : mélancolie érotique pour les jeunes filles en mal d'amant, mélancolie hypocondriaque pour les barbons. Par trois fois, sous des formes modulées, l'allusion revient : « humeur noire » et « chagrin profond » d'Alceste (v. 91), dans le cœur de qui « trop de bile s'assemble » (v. 449), une bile que Philinte oppose à son propre flegme : « ...mon flegme est philosophe autant que votre bile » (v. 166) — alors qu'en revanche la comédie ne traite jamais de misanthropie, vocable hellénisant un peu revêché, dont Molière est allé chercher l'expression dans *Timon ou le Misanthrope*, un dialogue de Lucien, que la réputation récente, en 1664, des *Œuvres* de celui-ci traduites par Perrot d'Ablancourt aura pu lui mettre sous les yeux (concomitance également relevée par Boris Donné).

Qu'est-ce au vrai que cette mélancolie sur laquelle des siècles d'histoire de la pensée, de la littérature et de l'art ont fondé bonne part de leur rêverie et de leur savoir ? Le mot mélancolie recouvre trois acceptions : il s'agit d'une *humeur* au sens chimique du terme, la bile noire, l'une des quatre qui avec la bile jaune, le phlegme et l'humeur sanguine forment selon l'ancienne médecine les composantes du sang et entrent dans le quatuor des liqueurs et sécrétions irriguant le corps. Il s'agit d'une *maladie*, une pathologie parmi toutes celles qui sont imputables à la bile noire (comme les cancers, les anthrax, l'éléphantiasis, toutes pathologies du rongement et de la destruction de la peau et des organes). Il s'agit enfin, dans la santé du corps et de l'esprit, d'une « *complexion* », c'est-à-dire d'un tempérament organique dont le dosage est spécifique à chaque individu et détermine la nature physique et physiologique de son corps et la nature intellectuelle et émotionnelle de son psychisme. Enfin, à la confluence des trois sens impliqués l'un par l'autre, la mélancolie désigne par image (analogique)

ou par usage (courant) un *état d'âme* triste et craintif, une *humeur* au sens psychologique du terme, cette fois, une prostration et une propension aux idées noires, noires comme la bile qui en est l'origine ou par analogie avec celle-ci, impliquant des idées suicidaires et un risque de déroutement vers la *folie* douce ou sombre, vers les délires sans fièvre ni fureur.

Depuis qu'Hippocrate avait isolé cette humeur (entendue au sens physiologique) comme source de manifestations sensibles modifiant l'humeur (à entendre au sens psychologique), s'était greffé sur cette intuition médico-morale la tradition aristotélicienne du *Problème XXX*, question 1 : en définissant l'atrabile comme humeur de l'excès et en présentant ses effets comme un stimulant des facultés de l'esprit et de l'imagination, ce texte avait lancé le paradoxe de l'excellence des mélancoliques, supérieurs chacun dans la voie où le portait sa nature, mais d'une supériorité achetée au prix du risque. Car, si un excès mesuré de mélancolie, comme une ivresse arrêtée sur le fil du rasoir, éperonne la qualité majeure des atrabilaires et porte même certains au génie, le moindre surplus dans cet équilibre instable pouvait les précipiter dans l'égaré prostré ou furieux, dans l'extravagance, la démence, voire la mort. L'instabilité de l'humeur atrabilaire l'assignait en somme au paradoxe de l'extrême : celui de l'excellence menacée par l'outrance.

Cette théorie philosophique, morale et esthétique raffinée, qui parvenait à unir les deux modèles contradictoires de la médiocrité dorée et du sublime, le génie d'Apollon associé à celui de Dionysos, pouvait aussi être ramenée aux proportions modérées et triviales du lot commun, et par là proposer la clef de l'humeur d'Alceste : porté à la sagesse la plus lucide et admirable par son tempérament favorisant l'excellence, il ne sait la cultiver avec sobriété (revoici l'ivresse) et choit dans le ridicule par ses exigences impossibles et inappropriées, comme par la manifestation chagrine et furieuse de ses déceptions. C'est le modèle devenu topique de la « folie du sage », incarné aux XVI^e et XVII^e siècles par la folie du Tasse dans l'histoire et par l'hypocondrie de Don Quichotte, le chevalier à la triste figure, dans la fiction. Le caractère d'Alceste promeut la folie du sage en une intransigeance morale extrême, bourrue, sombre, sauvage et un peu « toquée », dirait-on aujourd'hui.

Reste que si son tempérament le porte aux « idées noires », s'y manifeste aussi l'incandescence d'une fureur colérique et agressive. Or ici encore, le modèle ancien de la mélancolie atrabilaire expliquait cette variante. Cinq siècles après Hippocrate, Galien avait sur le sujet théorisé une distinction antérieure à lui, mais affinée par lui et développée ensuite par plusieurs siècles de réflexion et de théorie — une distinction entre deux sortes d'atrabile : la bile noire naturelle, issue de la digestion, qui vient d'être évoquée ; et une bile noire dégénérée, pathologique, qui pouvait résulter de la cuisson excessive de celle-ci ou encore de la bile jaune, celle que l'on nomme « bile » tout court ou encore « fiel », qui est reçue par la vésicule biliaire au sortir du foie, et que sa chaleur naturelle porte à s'enflammer. C'est à cette humeur dégénérée par transformation de l'une ou l'autre des deux biles que Galien réservait la qualification d'humeur noire (*mélaina cholè*, mélancolie), l'autre, la mélancolie naturelle, étant dénommée simplement « substance noire », d'effet favorable tant qu'elle reste en quantité et qualité convenable. Les mélancoliques souffrant d'un atrabile par dénaturation de la bile noire naturelle tendront à la prostration triste, craintive, morbide et suicidaire ; ils tendront à la colère sombre et aux chagrins emportés chez les mélancoliques par dénaturation de la bile jaune. Alceste est évidemment de ceux-ci, et avec lui la cohorte des barbons que mettent en scène les comédies de caractère de Molière, depuis Arnolphe jusqu'à Argan, le Malade imaginaire, soigné par ses médecins pour une supposée mélancolie d'origine

bilieuse, imputable à la chaleur de son foie — à moins qu'elle ne soit d'origine atrabilaire, sise dans la rate : MM. Purgon et Diafoirus divergeront à ce propos.

Atrabilaire par excès de fiel, Alceste, lui, a le pessimisme véhément. Et voilà pourquoi, désabusé de l'humaine nature, mais pas davantage somme toute que son ami Philinte, bien lucide lui aussi, il propulse sa désillusion en haine universelle de « tous les hommes » ; alors que l'autre, flegmatique, se contente d'en sourire, sinon d'en souffrir, en silence. Quant aux femmes, du moins celle que sa mauvaise étoile conduit Alceste à aimer, il faut se souvenir pour bien saisir les causes de la manière dont il se conduit avec elle, que le mélancolique est réputé, pour des raisons médicales qu'il serait trop long de rappeler ici, être travaillé sans trêve par le désir, affamé de chair, ardent en amour jusqu'à la passion, voire à l'obsession érotique, mais, en ce domaine comme en tous, angoissé, insatisfait, instable, jaloux, passant sans trêve de l'exaltation à la prostration, de la prière à la plainte et de la plainte à la fureur. Point n'est besoin d'avoir lu les dizaines de pages consacrées par *l'Anatomy of Melancholy* de Robert Burton (1621) à la jalousie amoureuse des saturniens, pour diagnostiquer chez Alceste un cas d'atrabilaire amoureux fort classique, la dominante de son tempérament en l'espèce étant — et nul n'en sera surpris qui a un peu lu Molière — la jalousie. Le désert qu'au dénouement il propose à Célimène pour cadre de leurs amours n'illustre donc pas seulement son pessimisme social, mais bien son obsession possessive : au désert, Célimène ne coquetterait avec personne. Il y a déjà l'étoffe d'un Arnolphe dans ce presque contemporain d'Horace. Il est vrai qu'on le comprend un peu, à voir agir Célimène.

Elle, pourtant, ne peut consentir à cette retraite, parce que le tempérament de ses humeurs lui suscite un penchant tout contraire au plaisir, au commerce de ses semblables, à l'amour de la vie qui sied à « une âme de vingt ans ». Nul besoin d'aller chercher l'adjectif « jovial » et d'invoquer le tempérament jupitérien pour assigner à sa complexion une dominante sanguine, faite d'appétit joyeux pour la vie, pour les hommes et pour le bonheur. De l'Antiquité au Moyen Âge, Soranus, Vindicien ou Isidore de Séville étaient allés répétant que les sanguins sont séduisants et agréables, Bède le Vénérable, le Ps.-Galien du traité *Des humeurs* et l'auteur inconnu du traité *De la constitution* ajoutant qu'ils sont joyeux, rieurs et grands parleurs, et que « leur cœur n'est pas violent, mais seulement prompt à la colère », selon *L'art de guérir* de Galien. Certes on les reconnaît aussi pour bienveillants, ce qui va mal à Célimène ; mais nul n'est tout entier conforme à son tableau humoral. À cela près, Célimène figure assez bien le modèle du tempérament sanguin. Comme Philinte de son côté se déclare de lui-même flegmatique, on s'en voudrait de ne pas compléter le trio avec la bile jaune d'Arsinoé, au caractère de qui s'assortit tout à fait le nom de fiel porté aussi par cette humeur fautiveuse de jalousie.

Les quatre principaux personnages menant l'intrigue de la comédie dessinent ainsi le quadrilatère des humeurs fondant la quatuor des tempéraments de l'ancienne médecine. Et l'on notera que les quatre termes les désignant, atrabilaire, flegmatique, sanguin ou bilieux, sont dès alors passés dans le langage courant pour qualifier des caractères ou des comportement tout à fait banals. Pour ce qui est enfin des deux protagonistes dont l'union du couple explosif constitue l'enjeu dramatique, ils dessinaient au sein de ce quatuor une opposition seconde et peut-être plus déterminante encore au regard de la logique médicale : celle de la santé et de la maladie. Car l'atrabilaire d'Alceste est naturellement dégénérée, oserait-on dire ; alors que le tempérament à dominante sanguine, celui de Célimène, est traditionnellement considéré comme le plus heureux et souhaitable des quatre, le plus enclin donc à la santé, en l'occurrence, une santé vigoureuse et ardente...

De fait, une évolution souterraine du modèle avait confusément conduit l'imagination médico-morale à opposer dans un face-à-face symbolique la mélancolie atrabilaire, par principe malade, puisque issue de la dégénérescence de l'une ou l'autre des quatre (on avait peu à peu élargi jusque-là la suggestion de Galien), et l'humeur sanguine, que sa confusion avec le sang, au sens large cette fois, assimilait à la vie, à la nature, bref à la santé. C'est donc dans le choc des deux tempéraments majeurs, le sanguin, autant dire l'humeur de la santé, et l'atrabilaire, autant dire l'humeur malade, que l'action de la pièce va chercher son ressort : ce ressort, il se réduit en somme à l'inadéquation « organique » de deux tempéraments, combinée à leur paradoxal besoin l'un de l'autre. Car son penchant au désir de possession jaloux, inhérent à l'origine de son atrabile, empêche Alceste de renoncer à Célimène ; alors que son tempérament sanguin empêche Célimène, quelque estime et attachement qu'elle éprouve pour lui, de satisfaire l'impérieuse exigence d'exclusive et d'ascèse qu'il réclame d'elle, parce que le sang, qui est la vie, aime la vie et porte la jeune femme en embrasser tous les plaisirs et tous les objets plaisants. N'était-il pas banal de constater que la jeunesse, dans son ardeur désirante, multiplie les cibles de son insatiable convoitise ? « C'est qu'il est jeune encore », avait expliqué Sganarelle pour éclairer la conduite donjuanesque de son maître. Un siècle plus tard, Chérubin incarnera cette ardeur adolescente d'un sang qu'embrase le désir pour tout objet aimable.

Et puis deux comparses sont venus compléter la donne, pour chacun à sa manière pousser à la rupture inévitable entre les amants qui fait l'enjeu paradoxal de cette comédie : ami et confident d'Alceste, Philinte lui doit et lui dit, en dépit de sa complaisance, la rude vérité sur l'incongruité de son penchant pour Célimène, en tentant avec flegme et mesure de l'éclairer. Amie de façade de Célimène et lui rapportant les supposés ragots qu'elle aurait entendus sur sa jeune amie, « la prude Arsinoé » met son fiel jaloux au service de leur rupture, en livrant à Alceste une lettre compromettante de la jeune femme à Oronte, qui devrait éclairer le Misanthrope sur celle qu'il aime. Dans les deux cas, le conseil échoue : le « je t'aime, moi non plus » des deux amants qui se désirent de manière contradictoire et incompatible ne pourra être rompu que par le complot des marquis, extérieur à une situation qui avait vocation à être insoluble — comme celles de la vie. Et c'est ainsi que l'enjeu dramatique de la comédie (désabuser Alceste de son espoir de s'unir à Célimène) et tout autant l'impossibilité de résoudre ce conflit tout intérieur à chacun d'eux, peuvent être rapportés à la grille humorale des quatre rôles principaux dans l'intrigue.

Peut-on pourtant prétendre, en dégageant cela, réduire la composition de la pièce et celle du caractère de ses principaux personnages à cette distribution humorale qui les répartirait selon un cadastre social et comique une fois pour toutes défini : le misanthrope, la coquette, l'honnête homme et la prude ? Faut-il en rester à ce qu'écrivait, au XIX^e siècle, Petit de Julleville :

La moralité du xv^e siècle est devenue la grande comédie de caractère, la comédie classique par excellence, où le poète s'efforce d'incarner dans un personnage unique un type entier, un caractère universel. Prenez le Misanthrope, et supposez qu'Alceste, au lieu de porter un nom d'homme, s'appelle Misanthropie ; que Célimène s'y nomme Coquetterie ; Philinte, Optimisme ; Arsinoé, Pruderie ; les deux marquis, Sottise et Fatuité ; le Misanthrope serait-il alors autre chose qu'une pure moralité ?

Certes. Mais justement, s'il y a bien là ce que Petit de Julleville appelle une « grande comédie de caractère », c'est que sur la grille humorale s'est greffée une matière plus souple et qui donne l'illusion du vivant. Car à partir de cette répartition cristallisée,

l'écriture comique de Molière touche de sa baguette magique ces structures schématiques et inertes pour les pourvoir d'un effet de vie. Se limiter à cette répartition ne vaudrait pas mieux que de réduire les personnages de la tragédie que Racine a mise en chantier au moment où Molière crée *Le Misanthrope* et où l'on repère aisément un héros mélancolique, Oreste, une amante jalouse animée par le dépit qui surgit du fiel, Hermione, un roi généreux et emporté, versatile et pourtant passionné, que tout désigne pour sanguin, Pyrrhus, et une héroïne passée de l'autre côté de l'amour et de la mort, Andromaque, que son flegme, à l'inverse des trois autres protagonistes, empêchera ses sentiments de dégénérer en passions étouffant son jugement et fourvoyant son action. La capacité de donner l'illusion d'une profondeur de vie et de sentiments à ces personnages issus de ce schéma et à leurs caractères issus de la tradition comique ou de la fable épique, où Molière et Racine l'ont-ils trouvée ? Nous répondrions volontiers : dans le renouveau de l'anatomie morale et dans l'assouplissement suggestif de l'écriture qui marquent leur époque. La caractérologie leur a offert une syntaxe ; mais pour qu'en surgît une parole, il leur fallait y ajouter la leçon de l'œil et de l'oreille. Surnommé « le Peintre » par ses ennemis, Molière pouvait bien quadriller sa toile pour organiser son dessin — le secret de la couleur excédait ce travail de géomètre.

*

Pour rétablir cette alchimie, on commencera par relever un petit fait insolite : en tête de l'édition du *Misanthrope*, la liste des noms désignant les rôles auxquels la représentation doit donner corps et visage les baptise « acteurs » (au lieu de « personnages » comme d'ordinaire). L'ambiguïté de ce terme, synonyme de « comédiens » dans la langue courante, mais dérivé des mots « acte » et « action » qui désignent la fiction animée, la fiction dramatique, suggère de prêter attention au statut bizarre de ce qu'est un rôle au théâtre : c'est-à-dire l'intermédiaire entre un personnage virtuel, de papier, parole sans voix, et un comédien réel mais transitoire, chargé de l'interpréter, de lui donner un corps et une voix éphémères, plus ou moins heureusement adaptés. En lui donnant sa voix, son visage, ses gestes et l'illusion d'une pensée et d'une sensibilité, le comédien accomplit le potentiel de vérité humaine partielle, plus ou moins schématique, plus ou moins caractérisée, que recèle le personnage. Il est piquant que le mot « acteur » puisse désigner les deux en tête du *Misanthrope*.

Son incarnation pourvoit en effet le rôle d'une réalité extérieure avérée et d'une réalité intérieure supposée, aux yeux du spectateur, durant le temps de la représentation : elle étoffe de personnalité le personnage, elle opère le basculement qui nous fait prendre pour motivation de ses paroles ce qu'en réalité nous déduisons de celles-ci sur l'état de son esprit et de son cœur. Car le personnage de théâtre, simple proposition textuelle en acte, dépourvue des prestiges de la narration, de la description et de l'analyse, ne peut faire entendre que des paroles vives et portées par lui ou sur lui par d'autres, mais tournées de telle sorte que nous prenons pour l'effet de son caractère, de ses sentiments, de ses intentions, les propos qui, dans la construction et les déductions que nous opérons, en sont la cause.

La parole des personnages de théâtre est donc chargée, avec l'aide du comédien, de susciter un effet d'intériorité qui est naturellement allé s'augmentant, s'étoffant et se compliquant au fur et à mesure que, les siècles s'écoulant, de l'Antiquité jusqu'aux temps modernes en passant par le Moyen Âge et la Renaissance, l'homme se constituait toujours davantage en sujet individuel, en « mesure de toute chose » et en singularité irréductible dans la culture occidentale. L'histoire du théâtre jusqu'au milieu du XX^e siècle, c'est aussi, avec certes quelques va-et-vient et selon des dosages capricieux, le

reflet et l'agent, simultanément, de cette évolution historique. D'où a résulté l'invasion du rôle par la personne et par la personnalité imaginaires qui sont supposées mouvoir et émouvoir ses paroles.

Or, pour s'étoffer de la consistance (imaginaire) d'une personne véritable dans l'esprit du comédien qui l'incarne et du spectateur qui le reconstitue en *alter ego*, le rôle doit auparavant avoir germé et s'être constitué dans l'esprit de son créateur. Quel que soit le mystère attaché à cette alchimie créatrice, on sait au moins que pour Molière elle opère à partir de deux minerais : d'un côté, une matière héritée, déjà façonnée par la tradition, qui a constitué des types stéréotypés, auxquels le poète redonne une vie plus ou moins vraisemblable et autonome en les remettant sur le métier ; et puis, effet d'une évolution historique encore incertaine et à laquelle il participe au premier chef, une matière nouvelle qui se trouve prendre de plus en plus d'importance dans l'alliage, jusqu'à concurrencer la galerie des types hérités : c'est le répertoire des visages contemporains, saisis par le biais d'une pratique intellectuelle en plein essor, celle de l'observation, qui va peu à peu équilibrer la transmission, avant d'un jour la supplanter, comme mode de l'invention littéraire. Non tant parce que le genre de la comédie s'y prêterait comme *speculum veritatis*, miroir de la vérité : car la vérité passe encore alors par la stéréotypie. Mais plutôt parce qu'une éducation nouvelle du regard commence à dévaluer l'invention littéraire par héritage, en incitant le poète dramatique, le moraliste et même, pour moindre mesure, le romancier à aller chercher la matière de leur création dans le spectacle du monde pour y ressourcer leur typologie. Au terme de cette évolution, l'écriture littéraire sera passée de *La Princesse de Clèves* à *Manon Lescaut*, des *Caractères* de La Bruyère au *Neveu de Rameau*, de *L'Ecole des femmes* aux *Fausse confidences*. Evolution n'est bien sûr pas progrès, les chefs-d'œuvre d'une période nouvelle n'effacent ni ne relèguent ceux d'une précédente ; mais tous se ressentent des mouvements telluriques qui animent en profondeur l'histoire de la pensée et de l'imagination.

Au moment de Molière, un mot bien difficile concentre sur lui ce nouveau complexe et encore balbutiant : celui de « caractère ». Au théâtre, ce terme avait hérité des poéticiens du genre dramatique un sens technique et restreint, qui ne semble pas connu des dictionnaires de l'époque, mais par lequel les théoriciens et les praticiens de la scène désignent l'ensemble de traits cristallisés sur un personnage et le promouvant en créature dramatique vraisemblable. L'étoffe d'un type dramatique, en somme. Dans le langage courant, plus simplement, le mot « caractère » désigne ce qui singularise : « Marque qui distingue une personne ou une chose d'une autre », dit Richelet (1680) qui donne pour exemple une citation qu'il attribue à Molière : « Donner le véritable caractère des gens », d'après un passage de *L'Impromptu de Versailles* où le poète comique jouant son propre rôle enjoignait ses compagnons « de bien prendre tous le caractère de vos rôles, et de vous figurer que vous êtes ce que vous représentez. » Richelet ne semble pas sentir la spécificité technique dans ces emplois et les enregistre comme des exemples d'usage courant du terme, au sens de : ce qui circonscrit, identifie, définit. L'évolution du mot « caractère » vers le sens proprement psychologique actuel passera par la promotion de la singularité en individualité, qui suppose son intériorisation : le caractère, qui était par étymologie une marque, un poinçon, un signe gravé et visible, va devenir entre le XVII^e et le XIX^e siècle une essence, un agent de cristallisation d'intimité révélé par des traits et des conduites renvoyant à cette intimité supposée et celée.

Au temps de Molière, l'on est au milieu du gué. Et l'on pourrait dire que le vocable se situe entre deux polarités, l'une singularisante, appelé à faire évoluer le terme vers

son acception « intériorisée » et l'autre généralisante, pour laquelle le caractère sert encore à étiqueter des cases où ranger et classer les singularités répertoriées. Cette double tendance ne pouvait que se rencontrer avec la manière dont est composé un personnage de comédie, individualisé pour être vraisemblable et généralisant pour être représentatif. Le théâtre de Molière devait donc être un creuset et un pivot pour cette évolution. Par rapport au répertoire de caractères, au sens professionnel du terme, que proposent la comédie humaniste et celle encore du premier XVII^e siècle, le sien opère un double déplacement : de l'intérieur vers l'extérieur, de la typologie fabriquée et transmise, celle des types comiques, vers la création d'un répertoire de modèles tirés des leçons observées de la « vie » ; et de l'extérieur vers l'intérieur, des conduites de ces modèles, de leurs « caractères » au sens étymologique et matériel de signes identifiant leurs « mœurs », vers la vérité celée et intime que révèlent ces apparences, vers le principe intérieur de leur expression. L'illusion de vie prêtée aux personnages dramatiques par leurs paroles supposées procéder de leur pensée, de leurs sentiments, de leurs passions, Molière la creuse avec la même aisance que Racine en parallèle va le faire pour la tragédie. Non contents d'avoir remplacé l'hiéroglyphe par le dessin pris sur le vif, ils lui prêtent l'effet de la perspective. Ce que très bientôt, au début du XVIII^e siècle, les analystes du théâtre de Molière entérineront (les critiques ont toujours un peu de retard sur les créateurs) en baptisant certaines de ses pièces, comme *Tartuffe* et *Le Misanthrope*, « comédies de caractère », par jeu sur le mot, passant du sens que lui assignent les professionnels du théâtre à celui des moralistes, spectateurs de la vie.

On commencera par examiner le premier déplacement opéré par son théâtre : de l'intérieur de la typologie théâtrale vers l'extérieur, vers l'observation de la réalité et sa restitution par le tableau des mœurs du temps. « ...tous les autres de sa profession ne font plus rien depuis qu'il s'est avisé de représenter les actions humaines » écrit à son propos J. Robinet en 1663 dans son *Panegyrique de l'École des femmes* (au titre trompeur). Hommage arraché à un faux défenseur de Molière, cette formule en tout cas rend compte avec justesse du sentiment d'un passage de la convention à l'observation, d'un renversement du rapport entre la scène et la réalité dans la constitution du personnage et de l'intrigue dramatiques : le moule théâtral ne cherche plus une confirmation ornementée et accessoire dans le « réel », il prétend en tirer sa substance et en mouler réciproquement une image propre à donner à rire de ses travers. D'où jaillit l'esthétique du ridicule. « L'affaire de la comédie est de représenter en général tous les défauts des hommes et principalement des hommes de notre siècle », fait dire Molière à une de ses porte-parole dans *L'Impromptu de Versailles* (sc. II) : la comédie représentera (re-présenter, effet de l'observation) en général tous les défauts des hommes (inventaire des difformités « éternelles ») et principalement de notre siècle (inventaire des conduites observées, ce qui autorise la vérification de la qualité de la copie par sa confrontation avec l'original, garantie de sa conformité).

C'est ce que prolonge un autre passage de la même « comédie-programme » où Molière répond au risque supposé qu'il pourrait ainsi manquer bientôt de matière :

Hé, mon pauvre Marquis, nous lui en fournirons toujours assez, et nous ne prenons guère le chemin de nous rendre sages pour tout ce qu'il fait et tout ce qu'il dit. Crois-tu qu'il ait épuisé dans ses comédies tout le ridicule des hommes ? Et, sans sortir de la cour, n'a-t-il pas encore vingt caractères où il n'a point touché ? N'a-t-il pas, par exemple, ceux qui se font les plus grandes amitiés du monde, et qui le dos tourné font galanterie de se déchirer l'un l'autre. (sc. IV)

Caractères est employé ici en son sens technique. Mais dès lors que ces caractères sortent de la réalité observée, la distinction entre les emplois du mot s'estompe. Ainsi

dans cette phrase de la *Lettre sur la comédie du Misanthrope* où le mot semblé en ses deux sens à quelques lignes d'intervalle :

Le misanthrope soutient bien *son caractère* pendant cette conversation, et leur parle avec la liberté qui lui est ordinaire. Elle est à peine finie, qu'il fait une action digne de lui, en disant au deux marquis qu'il ne sortira point qu'ils ne soient sortis, et il le ferait sans doute, puisque *les gens de son caractère* ne se démentent jamais, etc.

Le premier emploi vise le personnage, qui agit selon son type comique, celui du misanthrope, sinon répertorié à la scène, du moins autorisé par la satire de Lucien ; le second emploi vise les individus qui lui ont servi de modèle dans la réalité, les bourgeois observables à la ville. Le renversement (encore hésitant) qu'opère Molière en l'espèce, c'est qu'au lieu d'aller du type vers son actualisation contextuelle, il tend de plus en plus à tirer du contexte observé la matière qu'il « typifie » à la scène. Il inverse en somme la priorité entre les deux usages du mot « caractère ».

Et singulièrement dans *Le Misanthrope*, où il applique le programme défini par la tirade de *L'Impromptu de Versailles* à l'instant citée : ciblant le premier des « vingt caractères » donnés alors en exemple, on y entend Alceste au lever du rideau dénoncer l'insincérité des démonstrations d'amitié que Philinte a déployées pour un inconnu qui lui est par nature indifférent ; et plus loin, ce seront les persiflages de Célimène portant sur ses meilleurs « amis », qu'elle couvre de compliments et de démonstrations d'affection en leur présence et brocarde en leur absence : voir sa palinodie à propos d'Arsinoé survenant, voir surtout le contenu contradictoire des lettres de la jeune femme au dénouement. Ce que répercute, sans en changer la doctrine, le premier Placet au roi en faveur de *Tartuffe* composé en intermédiaire entre *L'Impromptu de Versailles* et *Le Misanthrope* :

...le devoir de la comédie étant de corriger les hommes en les divertissant, j'ai cru que dans l'emploi où je me trouve, je n'avais rien de mieux à faire, que d'attaquer par des peintures ridicules les vices de mon siècle.

Programme de dramaturge, programme de dramaturge comique et programme de dramaturge comique haussant son projet jusqu'aux ambitions du moraliste. Il n'est que de comparer ces lignes au projet de ses *Caractères* tel que l'exposera La Bruyère 20 ans plus tard :

Je rends au public ce qu'il m'a prêté : j'ai emprunté de lui la matière de cet ouvrage ; il est juste que l'ayant achevé avec toute l'attention pour la vérité dont je suis capable, je lui en fasse la restitution : il peut regarder avec loisir ce portrait que j'ai fait de lui d'après nature, et s'il se connaît quelques-uns des défauts que je touche, s'en corriger.

Portrait, c'était le mot de Molière, qui traite aussi ses comédies de « miroirs publics » dans *La Critique de l'École des femmes*.

Ce lent mouvement avait été amorcé un siècle auparavant par Montaigne, grand inspirateur de tout le XVII^e siècle et relais entre lui et l'ambition de sagesse de la philosophie antique:

Notre vie, disait Pythagoras, retire à la grande et populeuse assemblée des jeux Olympiques. Les uns s'y exercent le corps pour en acquérir la gloire des jeux ; d'autres y portent les marchandises à vendre pour le gain. Il en est, et qui ne sont pas les pires, lesquels ne cherchent autre fruit que de regarder comment et pourquoi chaque chose se fait, et être spectateur de la vie des autres hommes, pour en juger et régler la leur. (Montaigne, *Essais*, I, xxvi).

Le moment était venu, au milieu du Grand Siècle, de soumettre au spectateur du théâtre pour son jugement et son édification ce que le spectateur de la vie enregistrait pour les siens. Ainsi l'œil du dramaturge et du moraliste est-il passé, selon les belles analyses de Louis Van Deft, du moment théocentrique (le *teatrum mundi*, le théâtre du monde) à l'anthropocentrique (le spectacle du monde). Avec Molière, la comédie passe des « mœurs », au sens étroit de l'*ethos* tel que l'entendent les poéticiens de la scène frottés d'aristotélisme, à la morale, au sens de son contemporain La Rochefoucauld (les *Maximes* sont publiées en 1665), moins prescripteur de morale qu'observateur des manières de se conduire, et en quête de la clef intérieure de ces désordres : pour La Rochefoucauld l'amour-propre, pour Molière la dérive de l'image.

Ainsi son théâtre nous mène-t-il du caractère entendu comme clef d'un type comique au caractère entendu au sens moraliste de Théophraste, lui-même bientôt assoupli par La Bruyère en tesselle pour une mosaïque qui restitue le « spectacle du monde », cristallisé et concentré en un condensé de mœurs et de caractères au sens nouveau, celui d'une individualité représentative et pourtant singulière, chez La Bruyère toujours fuyante et évanescence (les hommes « ont pour seul caractère celui de n'en avoir aucun qui soit suivi, qui ne se démente point, et où ils soient reconnaissables », ¶ 147), pour Molière opiniâtrement extravagante et passant les limites de toute raison et de toute mesure. D'où est sortie une individualité des personnages comiques, creusée d'un effet de réalité singulière qui se hausse en vérité générale, figures à la fois originales et universelles, animées, au sens propre, car individualisées, mais représentatives car typées, pour constituer des extraits représentatifs de vérité humaine.

Mais il y a plus encore : dès lors que le sujet de « ceux qui se font les plus grandes amitiés du monde, et qui le dos tourné font galanterie de se déchirer l'un l'autre » promeut le type comique de la coquette en Célimène, quelque chose de profond se modifie dans la définition sociale et morale du caractère comme collection de traits significatifs et singularisants. Le traitement de ce sujet apparemment tout « extérieur », de cette conduite empruntée à la scène sociale et rapportée à une humeur répertoriée, nous permet de mesurer maintenant l'autre transposition effectuée par Molière entre intérieur et extérieur : en l'occurrence, de l'extérieur des conduites et des propos à l'intimité qu'ils sont supposés traduire. L'envoi de lettres à différents prétendants auxquels on fait les plus grandes amitiés du monde, tout en déchirant leurs rivaux puisque ceux-ci ont alors « le dos tourné », décèle en effet, à travers ce trait de « mœurs », le « caractère » de la jeune femme rapporté à sa personnalité propre. A la rencontre entre une humeur sous-terrainne qui la gouverne et une conduite typée qui la définit, sa personnalité s'identifie à un caractère, de la gamme de ceux que liste La Bruyère : celui de la frivolité, qui excède son type (la coquette), son humeur (sanguine), son âge (20 ans), son statut (de jeune veuve) et sa conduite (coupablement étourdie et insincère), de manière à suggérer, par la discrétion même de l'explication qui en est donnée chichement, le mystère de sa personne, de ses motifs, de ses vraies préférences, si elle-même les sait — ce mystère qu'un demi-siècle plus tard Des Grieux tentera vainement de creuser sans parvenir à comprendre l'inconstance de Manon Lescaut ; et qui fait de Molière, surnommé le Peintre, un peintre d'humanité excédant le cercle et le temps où la leçon de vérité extraite de ses personnages vivait sur la connivence de mode et de registre avec ses contemporains : davantage et autre chose qu'un amuseur connivent, autre chose que l'équivalent, pour les galants et mondains de son temps, d'un Feydeau ou un Labiche pour les bourgeois de leur — objectif qui n'est pas dédaignable, certes, et ne manque pas d'être plaisant et suggestif, mais sans l'effet de relief et d'épaisseur que le

théâtre de Molière porte avec lui sur toutes les scènes du monde depuis plus de trois siècles.

À produire cet effet, *Le Misanthrope* prêtait plus que d'autres comédies, pour des raisons inhérentes à son sujet, lequel relevait des conduites les plus profondément inscrites dans le secret de l'âme : les atteroiements du désir amoureux, les replis de la sincérité, la pente de l'insincérité envers les autres et peut-être soi-même... Ces thèmes prêtaient à un effet d'intériorisation paradoxalement servi dans le cas de Célimène par l'absence de confidents offerts à son jeu de fourbe étourdie, dont on ne sait si elle est atteinte par la conscience de fourber : sa coquetterie situe son caractère en point de fuite de la comédie, qui est tout entière bâtie sur les perspectives trompeuses de ce comportement dont le motif n'est jamais vraiment indiqué. Pourquoi ce jeu avec les hommes : par sensualité ou par légèreté, par amusement ou par vanité ? On ne sait trop, en dépit de l'effort consenti par Molière pour nous offrir un portrait brossé par Arsinoé — mais celle-ci n'est pas supposée le tirer avec la plus grande objectivité... Ce jeu est parvenu à opérer sur les spectateurs, les comédiens et les analystes un effet de séduction qui donne une parfaite vraisemblance à la séduction que la jeune femme est supposée exercer sur ses amis et amants. En tout cas, sans qu'on puisse évaluer le degré d'intention de Molière à ce propos — et d'ailleurs qu'importe ?— Célimène constitue moins le point de fuite que le point aveugle de la pièce et peut-être de la dramaturgie de son créateur, un relais tendu vers Marivaux.

Ne sont-ce pas les héroïnes de Marivaux qui rempliront le programme contenu dans ces vers suggestifs de Philinte :

Son cœur, de ce qu'il sent, n'est pas bien sûr lui-même ;
Il aime, quelquefois, sans qu'il le sache bien,
Et croit aimer, aussi, parfois qu'il n'en est rien.

(IV, 1, v. 1181-1184)

Tartuffe et elle, ainsi que Dom Juan, ouvrent un jour indécis sur le vertige des apparences, la séduction du vide, le mystère du masque dont le secret n'est pas tant celui du visage qu'il cache, que la question de savoir s'il en cache un ou non — le secret de la séduction, comme l'a écrit Jean Baudrillard, c'est qu'elle n'en a pas, parce qu'elle est tout apparence. Le XVII^e siècle avait forgé une expression pour penser et dire cela : le je-ne-sais-quoi, « dont l'avantage consiste à être caché », écrit le P. Bouhours dans celui des *Entretiens d'Ariste et Eugène* (1671) qu'il lui consacre, petit chef-d'œuvre de ce que nous appellerions aujourd'hui la psychologie. En le définissant comme « un charme et un air qui se mêle à toutes les actions et à toutes les paroles, qui entre dans le marcher, dans le rire, dans le ton de la voix et jusque dans le moindre geste de la personne qui plaît », Bouhours parle à peu près du je ne sais quoi comme le fait Alceste quand il oppose aux défauts de Célimène sa « grâce [qui] est la plus forte » (I, 1, v. 233). Ce personnage constitue ainsi le miracle d'une incarnation expérimentale d'un lieu commun de la littérature galante. Le je ne sais quoi étant « de la nature de ces choses qu'on ne connaît que par les effets qu'elles produisent », le langage du théâtre — qui procède de même — n'était-il pas tout destiné à en exprimer le mystère ? Et Célimène ne révèle-t-elle pas le théâtre dans son essence, dans son pouvoir à maîtriser les apparences, dans sa séduction évanescence ? Incarnation troublante de la puissance du masque, renouvelant le paradoxe de Saint-Genest : comédienne et martyre.

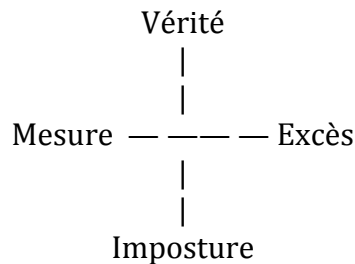
*

Cette puissance de suggestion, ou si l'on veut cet effet de perspective ajouté à l'à-plat des tempéraments et de leur représentation figée, répercute sa complexité sur la

leçon portée par la pièce. Ici encore, une géométrie élémentaire va se compliquer en raffinement de pensée.

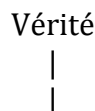
Avec *Tartuffe* et *Dom Juan*, *Le Misanthrope* aborde en effet une question morale et philosophique complexe, celle de la vérité opposée au masque qui la double et la feint : bref, l'imposture — imposture tour à tour ou simultanément religieuse, morale, mondaine et sociale, selon des dosages divers en chacune d'elle. Mais la question est traitée par ces trois pièces de manière très différente et, pour tout dire, de plus en plus énigmatique et désarçonnante. En fait, dès *Tartuffe*, le problème était posé de manière déjà complexe, parce que croisant deux axes. Celui qui oppose vérité et imposture est évident ; c'est le conflit entre la sincérité religieuse d'Orgon et le masque hypocrite de Tartuffe. Mais il ne suffit pas à rendre compte de l'enjeu de la pièce et de sa leçon morale : car si Orgon est la dupe de Tartuffe, c'est que l'excès qu'il met dans sa foi, jusqu'à la caricature hyper-dévote qu'exploite l'Imposteur, constitue autant la cible de la pièce que la fausse dévotion de Tartuffe. Un autre axe sous-tend donc la dramaturgie et la philosophie de cette comédie : celui qui oppose l'excès à la mesure, la folie par outrage à la juste nature et à la modération lucide que déforme jusqu'à la cécité la fureur fanatique d'Orgon, dont la désillusion constitue l'enjeu de l'intrigue, on l'a vu.

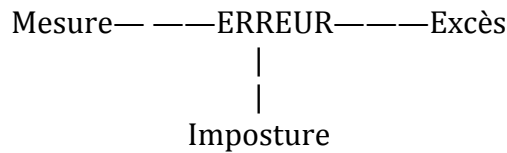
Ce qui complète la tension première, verticale, entre vérité et imposture, par une autre non moins essentielle et qui la croise : celle, horizontale, qui oppose modération et fanatisme, lucidité tempérée et passion forcenée, bref mesure et excès.



Il faut donc imaginer un schéma en forme de croix : au Nord la vérité, au Sud l'imposture, à l'Ouest la mesure et à l'Est l'excès. Ce schéma met en évidence la parfaite appropriation de la structure dramatique au thème satirique que Molière traitait non sans hardiesse. Le tour de passe-passe qui permet à *Tartuffe* d'être joué (et encore avec bien des difficultés) dans une société d'Ancien Régime où le catholicisme tient lieu de religion d'État, c'est que le dédoublement des zéloteurs de la foi entre un imposteur et sa dupe aveugle et zélée aura permis de lier, contre toute logique, l'excès fanatique et l'imposture cynique, et par conséquent de conjuguer, de manière non moins insolite et en opposition à ce premier couplage, la vérité et la modération, incarnées par les honnêtes gens de la pièce : Cléante (v. 339-344) et Elmire (v. 1329). L'erreur d'Orgon sur le cas particulier de Tartuffe n'a pour but que d'illustrer son erreur générale sur ce qu'est et réclame sa foi religieuse, dont il fait un dogme dictatorial au lieu de la vivre dans l'intimité de sa conscience. Leçon de tout cela : la vérité (religieuse) est une si bonne chose qu'on doit la pratiquer avec modération.

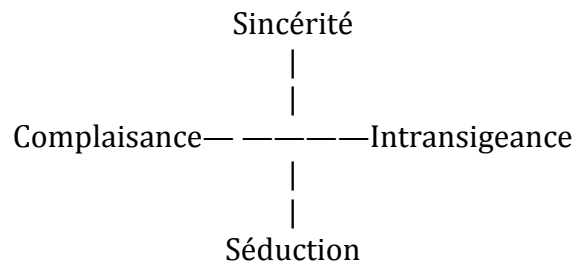
À la croisée des deux couples de notions que nous avons dégagées se situe donc l'erreur, l'erreur d'Orgon, enjeu de la dramaturgie :





Sur l'axe vertical, l'erreur se situe bel et bien à mi-chemin de la vérité et de l'imposture : l'erreur est une imposture qui s'ignore, une intention de vérité fourvoyée par une contrefaçon concertée. Tandis que, sur l'axe horizontal, la mesure autorise une prise de distance lucide sur les séductions de l'imposture dont le vain fantôme s'impose pour réalité à l'esprit d'Orgon poussé au fanatisme par son penchant naturel à l'excès. Le croisement des deux axes sur l'erreur fait de celle-ci le cœur et le principe du réseau dramatique et herméneutique. Dissiper les vains fantômes de l'erreur en démasquant celui qui en use sciemment et savamment pour tromper celui que sa passion aveugle, voilà l'enjeu dramatique et intellectuel — sans distinction — de la comédie.

Molière a opéré une redistribution des presque mêmes cartes en créant *Le Misanthrope* au cœur de la création continue de *Tartuffe*. La sincérité, incarnée par Alceste, entretient avec la séduction incarnée par Célimène le même rapport ambigu qui opposait vérité et imposture sur l'axe vertical dans *Tartuffe*. Et sur l'axe horizontal, la complaisance (celle qu'Alceste reproche à Philinte) tient le rôle de la mesure prônée par Cléante, pour s'opposer à l'intransigeance du Misanthrope, qui se superpose à l'excès d'Orgon :



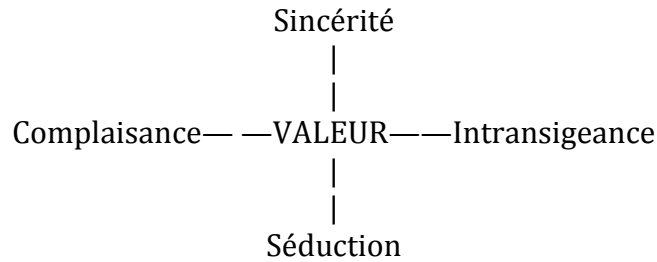
Une première différence, pourtant, avec le schéma de *Tartuffe*, c'est que la voie n'est pas fermée entre intransigence et sincérité, comme elle l'était alors entre l'excès fanatique et la vérité : Orgon disqualifiait la dévotion extrême en la montrant incapable de distinguer la vérité de l'imposture, l'imitation de la réalité, par l'effet délétère et ostensible du détournement que l'imposture de Tartuffe lui imposait ; Alceste au contraire met son immodération au service de la sincérité, quitte à s'en obséder, mais sans qu'en soit disqualifiée la critique passionnée qu'il oppose à la fausseté des conduites mondaines et plus généralement sociales et morales. Quand Orgon manifeste sa dévotion, on en rit ; quand Alceste jette ses fulminations, parfois on en sourit, mais souvent on en pleurerait presque. La satire d'Alceste porte avec autant de force de conviction que la censure d'Orgon s'abîmait dans l'erreur et le ridicule.

Cela procède évidemment de la seconde différence, essentielle par rapport à la donne de *Tartuffe* : c'est que Célimène ne joue pas pour Alceste le rôle de Tartuffe pour Orgon, mais le rôle exactement inverse. Elle l'induit si peu en erreur dans sa quête du vrai, dans sa définition de son idéal de vie et de conviction, qu'elle constitue au contraire un obstacle clairement identifié par lui, même s'il n'en peut mais, sur la voie de son ascèse à lui : un obstacle dont il demeure constamment conscient et qui est imputable à une passion amoureuse dont il connaît et reconnaît la faiblesse, alors qu'Orgon tient pour force et bienfait l'emprise de Tartuffe sur lui.

Si bien que l'enjeu dramatique de la pièce n'est plus la liaison à défaire, difficile à défaire, entre le fanatique et l'imposteur, mais la liaison à nouer, difficile à nouer, entre l'intransigeant et la séductrice. Orgon n'attend pas d'explication de Tartuffe, il croit leur relation limpide ; mais il finira par apprendre qu'on le trompe et rompra le lien vénéneux. Alceste, lui, attend une clarification de Célimène, il sait leur relation trouble et troublée, il flaire qu'elle le trompe, se laisse fléchir une première fois, la seconde fois propose encore une fuite commune au désert et ne rompra qu'*in extremis* lorsqu'elle-même aura refusé cette dernière offre. L'enjeu de *Tartuffe* est un divorce qui réussit ; celui du *Misanthrope* est un mariage qui échoue. Et pourtant les deux membres du couple, dans le premier cas, ne voulaient pas se séparer ; et, dans le second, ils souhaitaient s'unir. Si l'issue est telle pourtant, c'est que le fanatisme, une fois éclairé, quitte de lui-même et sans retour l'imposture pour la vérité : c'est la conversion par l'évidence. Alors que l'intransigeance en faveur de la sincérité ne peut pactiser avec la tromperie séductrice que modérément, à son corps défendant et sans renverser pour autant son alliance première : le blocage de la distribution des notions structurant *Le Misanthrope* rend impossible la résolution de la pièce sur le modèle de *Tartuffe*.

Dès lors, est-ce encore l'erreur, l'élucidation d'une erreur, qui constitue l'enjeu dramatique de la comédie comme elle le faisait pour *Tartuffe* et pour la plupart des comédies morales de Molière ? Sans doute pas. Pour définir ce qui se tient au cœur de ce système, il faut commencer par identifier ce que traque Alceste en sollicitant, tout au long de la pièce, un entretien de Célimène : ce qu'il y cherche, c'est que le cœur de celle-ci « s'explique » (« Et voici le moment d'expliquer votre cœur », v. 1608). Ce qu'elle refuse, c'est justement cette clarté, à laquelle elle-même n'a peut-être pas accès et surtout ne s'embarrasse pas d'accéder. L'exigence impossible de la limpidité a remplacé celle, plus facile, de la vérité. Car la vérité, Alceste la connaît : il sait déjà, pour partie, quelle est la nature de son amante, sans pouvoir s'empêcher de l'aimer. L'éclaircissement qu'il attend d'elle ne procède donc pas tant d'un désir de clarté que d'un besoin de préférence : « C'est qu'un cœur bien atteint veut qu'on soit tout à lui » (v. 240). Ce qui, après la déconfiture de Célimène, prendra la forme d'un ultimatum, certes concessif (« Oui, je veux bien, perfide, oublier vos forfaits », v. 1757), mais radical (« Et que dans mon désert, où j'ai fait vœu de vivre, / Vous soyez, sans tarder, résolue à me suivre », v. 1763-1764) : pas de délai, pas de société, pas de liberté. Le refus de Célimène brise le projet et l'alliance possible entre eux : la faute en est à « l'indignité » du cœur de la jeune femme incapable de cette radicalité que lui offre et qu'exige son amant intraitable (« trouver tout en moi, comme moi tout en vous », v. 1782). Faute de tout, ce ne sera donc rien. Parce que Célimène n'en est pas digne : « Allez, je vous refuse, et ce sensible outrage, De vos indignes fers, pour jamais me dégage. » (v. 1783-1784)

On entrevoit alors ce qui, au centre de la structure du *Misanthrope*, tient la place que tenait l'*erreur* dans le système dramatique et herméneutique de *Tartuffe* : c'est ici la *valeur*, ce sont les critères et les modalités de l'évaluation, depuis celle, dérisoire, du sonnet d'Oronte, en passant par celle des mondains croqués et anéantis (verbalement) par Célimène, en faisant un crochet par la scène de confrontation avec Arsinoé sur leur « valeur » (morale et sociale) à toutes deux, jusqu'à l'évaluation, pathétique, du cœur de Célimène mesuré par Alceste ; lequel, définitivement convaincu du peu de prix de sa bien-aimée, quitte la scène et dénoue la mince et pourtant décisive action de la pièce, dont l'enjeu aura été, en fin de compte, l'évaluation par Alceste de la possibilité de lier sa vie à celle de Célimène, en dépit de leur divorce sur les valeurs attribuées aux choses, aux gens et aux principes, sur quoi en tout ils s'opposent :



Sur l'axe horizontal allant de la complaisance à l'intransigeance, Alceste et Philinte débattent de la préséance entre le contrat social (ou « sociétal ») et le contrat moral ; sur l'axe vertical allant de la sincérité à la séduction, Alceste et Célimène se débattent avec les faux-jours de l'amour, entre une sincérité qui peut cacher une tyrannie d'un côté, et une séduction qui peut cacher une rouerie de l'autre. Dans les deux cas, le tribunal de l'évaluation a pour tâche constante et selon Alceste bien mal assumée, de démêler la valeur de son imitation trompeuse — et d'autant plus trompeuse que tout l'art de la séduction consiste à donner l'illusion de la valeur à ce qui n'est qu'une apparence, d'autant plus crédible qu'elle est attirante par sa vacuité même. La différence avec *Tartuffe*, en l'affaire, c'est l'effet d'«intériorisation» du caractère que le personnage de Célimène parvient à produire et que nous désignons par le terme de séduction, substitué pour cela même à celui d'imposture : Tartuffe porte un masque, sans autre complexité, alors que Molière est parvenu à donner l'impression que Célimène est un masque, celui d'un personnage que sa superficialité approfondit de mystère, d'un mystère irritant et séduisant. Comme si elle tirait sa valeur de la sincérité sans repli avec laquelle elle joue de sa séduction sans morale. Par quoi elle tient à la fois de Tartuffe, sans l'imposture, et de Dom Juan, sans le cynisme. La verticale de l'axe allant de la sincérité à la séduction s'enfonce dans le mystère de l'âme humaine. Autant *Tartuffe* était une comédie limpide, toute dans la surface des forces en tensions, autant *Le Misanthrope* donne une idée, même confuse, des zones troubles où les contradictions de l'être humain se perdent aux yeux mêmes de ceux qui les abritent.

*

Cette leçon morale ambiguë, qui porte sur les valeurs incertaines de l'âme, se croise avec une autre, non moins incertaine, qui a trait aux valeurs contradictoires de l'homme, de l'homme en lui-même et en société. Après le couple amoureux mal assorti, formé par Alceste et Célimène, c'est le couple amical contrasté, formé par Alceste et Philinte, qui en traite. Après les valeurs du cœur, voici celles, plus abstraites, de la pensée et de la morale. Après la passion, la raison.

En la matière, la distribution des valeurs dans *Tartuffe* avait induit une leçon habilement ambiguë : quelque estime que Cléante affiche pour la foi et la dévotion vraies, la comédie en ignore l'expression et ne s'intéresse qu'à la double déformation que sont supposées leur infliger une pratique excessive portant au fanatisme et une pratique hypocrite fondée sur le mensonge. La fourbe et l'autorité abusive s'opposaient à la vérité et à la liberté, et en dernière analyse la comédie dénonçait le fanatisme dans la composition duquel entrent aveuglement, tyrannie et fourberie. L'éloge de la liberté éclairée est une constante du théâtre de Molière.

Le Misanthrope prend le relais, en quelque sorte, en opposant à la lucidité et à la modération le ridicule non plus de la bigoterie hypocrite et/ou fanatique, défiguration de la Vérité divine, mais celui de l'intransigeance morale, défiguration supposée de l'authenticité et de la sincérité par leur application inopportune aux règles de la vie en société et au commerce des honnêtes gens. Car c'est en somme un excès de vérité et

sincérité, tout au plus, dont on peut reprocher à Alceste l'importunité et l'incongruité. Est-ce un défaut ou une qualité, tellement supérieure que seul un héros moral peut s'en faire le martyr incompris ? Toute la critique a donc convenu que le fléau de la balance dans cette pièce oscille entre la modération flegmatique, suspecte de compromission, et l'intransigeance atrabilaire, suspecte de tyrannie, entre la sagesse (Philinte est « philosophe », v. 166) et la vérité (Alceste est la « franchise » incarnée, v. 104) : Alceste reproche à Philinte la sobriété qui accompagne sa sagesse, tandis que Philinte reproche à Alceste l'inutile véhémence de ses emportements contre l'évidence partagée par tous deux que les hommes sont pour la plupart de méchants animaux. Débat difficile de trancher.

Du moins tant qu'on continue de distribuer de la sorte sur les plateaux de cette balance les charges à peser. Car enfin, une solution pour sortir d'embarras serait peut-être de réinsérer dans ce duo amical qui occupe toute la première scène de la comédie celle qui fait l'objet d'une bonne part du débat : Célimène, qui est bien un personnage aussi important que Philinte. D'abord, son addition en tiers dans ce duel permet d'échapper à la logique d'affrontement binaire en la triangulant. Ensuite le débat intellectuel se réinsère de la sorte dans l'intrigue : la question morale se trouve posée en termes de dramaturgie et de caractères. Le distique par lequel Philinte expose et résume sa position, lu à la lumière nouvelle de cette triangulation, éclaire d'un jour nouveau l'ensemble du débat :

La parfaite raison fuit toute extrémité,
Et veut que l'on soit sage avec sobriété

(I, I, v. 151-152)

Si le second vers, couramment rapporté à une prescription de saint Paul (*Romains*, 13, 3), condense aussi l'effet moral de l'idéal païen de « médiocrité dorée », son principe est énoncé dans le premier : on y reconnaît la conception aristotélicienne du vrai mérite, telle que l'expose l'*Éthique à Nicomaque* (115a sq.). Aristote y explique que toute vertu procède d'un équilibre tendu et perpétuellement redistribué selon les circonstances et les personnes, entre l'extrême du trop et du trop peu. Ainsi le courage se définira, selon l'âge, la situation et l'occasion, comme résultante parfaite entre l'inconscience aveugle du danger, qui induit la témérité, et la timidité, qui induit la pusillanimité. La parfaite raison définit à égale distance de l'une et l'autre extrémité la droite voie, entre l'ardeur présomptueuse qu'il faut modérer et la terreur irraisonnée qu'il faut surmonter. Et comme cet équilibre dépend de l'occasion, le jugement sans cesse doit réévaluer la composition des forces pour en dégager rationnellement la résultante raisonnable.

Autrement dit, entre la vertu intraitable d'Alceste, aveugle aux circonstances, et la frivole amoralité de Célimène, aveugle au mérite personnel, Philinte suggère l'art de tracer le chemin de sagesse et de raison qui correspond harmonieusement à chaque occasion, à chaque situation, à chaque rencontre. Philinte ne pèse donc sur aucun des deux plateaux de la balance, il en est le fléau en quête d'équilibre entre le poids d'erreur d'une pesante vertu et le poids de frivolité d'une coquetterie légère et étourdie, qui ne plombe pas moins. Il faut imaginer Philinte au sommet d'un triangle mouvant dont la médiane oscille incessamment selon que l'un ou l'autre de ses amis excessifs, Alceste ou Célimène, tend plus ou moins vers l'infini, qui est leur vocation de néant : entre la solitude morale et l'ébullition mondaine, entre le désert et le disert. Car, instable et oscillant comme un fléau, Philinte le « raisonneur » (et à travers lui la comédie de Molière) ne l'est qu'avec l'élégante discrétion et la perpétuelle acuité d'une aiguille hypersensible. Il ne prétend pas édicter les règles intangibles de la sagesse modérée une fois pour toute figée dans un « juste milieu » bourgeoisement occupé : il recherche

l'équilibre instable et constamment rétabli entre les deux plateaux que charge tour à tour d'outrance chacun des deux champions des extrêmes.

Sa manière est opportune sans être opportuniste. Il n'ira pas dire, sans leur être en rien lié, à la vieille Émilie qu'elle masque en vain de fards les rides de l'âge ou à l'aimable et vain Oronte que son sonnet dont il est si naïvement fier est bon à mettre au cabinet : ce serait malséant. Mais il est opportun d'ouvrir les yeux d'un ami, d'un ami véritable dont le destin ne vous est pas indifférent, sur les ridicules que lui donnent ses foucades en public et sur l'humeur coquette et l'esprit médisant de la jeune veuve qu'il courtise pour son malheur, quand la sincère Éliante conviendrait mieux à son besoin d'authenticité. Et Philinte a bien du mérite à le dire, car la main d'Éliante lui plairait fort : preuve en est le dénouement de la pièce. Bref, Philinte enseigne l'art d'approprier les valeurs éternelles aux situations transitoires. Son rôle, à la fois discret (car il n'est pas protagoniste de la pièce) et décisif (car il y occupe la place du chœur antique), se situe dans une sorte de surplomb démonstratif : il consiste à dessiner, dès avant que ne commence l'action et à destination surtout du spectateur, la résultante exacte des forces morales et immorales qui seront mises en présence, la juste direction de sagesse sinon de sympathie, le point de fuite du tableau, utile à en saisir l'ordre des représentations.

Et puis ce triangle dont Philinte occupe le sommet, Alceste et Célimène les deux pointes de la base, est jouté par un autre, inverse, qui développe en un losange la composition des forces : ce second triangle, symétrique de l'autre, porte à son sommet inférieur le personnage le plus noir de la pièce, Arsinoé. Car celle-ci combine en elle les défauts conjugués d'Alceste et de Célimène et la contrefaçon de leurs qualités : elle caricature l'intransigeance morale d'Alceste en pharisaïsme dévot et pousse l'insincérité de Célimène jusque dans l'hypocrisie bigote, tout en sacrifiant à la mondanité et à ses vanités, dont elle durcit de surcroît la médisance étourdie en délation concertée et déguisée. Diamétralement opposée à Philinte, comme l'ombre à la lumière, elle occupe néanmoins elle aussi, mais à l'opposé, le rôle de médiatrice entre les deux amoureux dont elle précipite la rupture. Dans le contexte où fut conçu et représenté *Le Misanthrope*, cette distribution des forces qui oppose à Philinte une incarnation féminine de Tartuffe confirme l'implication de Molière, de Molière en proie à la cabale des tartuffes du moment, non seulement dans le personnage d'Alceste en proie à la médisance et aux menées du « scélérat » bigot avec qui il est en procès (v. 118-144), mais tout autant dans celui de Philinte, qui prêche la distinction et refuse de compter pour méchants l'ensemble des « pauvres mortels » (v. 115-117).

Plus largement, cette disposition en losange permet peut-être d'éclairer la stratégie de Molière passant de *Tartuffe* à *Dom Juan*. Avec *Tartuffe*, il avait donné un peu inconsidérément un coup de pied dans la fourmilière dévote en associant comme deux faces d'une même médaille un imposteur et un fanatique. Il aura pratiqué un changement de pied en prenant pour sa comédie suivante un sujet qui lui permît de porter ses coups sur l'excès inverse : l'athéisme sans borne ni mesure. Dom Juan, libertin cynique, et Sganarelle, superstitieux capon et allié à son maître infâme, allaient occuper les deux plateaux d'une balance dont le fléau se situerait à égale distance de ces deux excès, à l'endroit où Cléante et Elmire avaient professé une tolérance éclairée contre Orgon et Tartuffe associés et alliés, à l'endroit où désormais Elvire et Dom Louis manifesteraient une charité indulgente. Les coups portés à Orgon et Tartuffe avaient frappé dans le même sens, visé la même cible : la religion. Dom Juan et Sganarelle équilibreraient la charge. Et au dernier acte la conversion du libertin à l'hypocrisie le ferait même glisser à la pointe sud du losange, à l'endroit ignoble où il associerait les

deux défauts extrêmes du libertinage virulent et de la dévotion tyrannique, du fanatisme athée et dévot.

Mais voilà, les pièces et les personnages qui ont de la personnalité n'en font souvent qu'à leur tête : il semble bien que *Dom Juan* ait échappé à son auteur. La force corrosive du libertin et la puissance de dérision du valet ont moins porté atteinte à la cause du diable que du bon dieu, entendons moins égratigné la supposée méchanceté des libertins qu'assailli sur un autre front la citadelle de la religion. Et *Dom Juan* est tombé aux enfers de l'oubli, ni repris ni édité du vivant de Molière. C'est sur ces entrefaites que survient *Le Misanthrope*. Faute d'avoir su déconsidérer le libertinage flamboyant à travers Dom Juan, athée tapageur et excessif, l'autre tentative de conciliation de Molière consista à cibler les défauts de cet hédonisme mondain qui avait été présenté comme la voie de la raison et de la vertu véritables face aux caricatures de la dévotion incarnées par Orgon et Tartuffe. La pièce allait révéler au jour du ridicule la part de vacuité, de médisance, d'imposture et de néant qui constituait la part d'ombre de l'hédonisme mondain, de l'idéal d'honnêteté porté par ces gens de cour et de salon, libertins de mœurs sinon de pensée, toujours préoccupés de plaisirs et singulièrement de celui du sexe, bref, les bêtes noires des dévots qui bloquaient la représentation de *Tartuffe* et menaient la vie dure à Molière.

Non certes avec l'espoir d'amadouer ces irréductibles ennemis ni en s'abaissant à pactiser avec eux et à retourner casaque. Mais en montrant ici encore comment un toqué de vertu laïque, sans teinture le moins du monde de dévotion, et une écervelée de salon, portant à son acmé la vanité du monde, peuvent tout aussi bien faire l'objet de la dérision comique sous l'œil vigilant et souverain d'un esprit modéré, sagace et détaché, qui à la fin de l'intrigue verra récompenser sa vertu éclairée au détriment de ses deux amis abîmés dans leurs excès et campant sur leurs extrêmes. Autre façon de montrer que la comédie n'avait pas de camp assigné, non plus que l'auteur, pour ou contre Dieu et les siens, mais qu'elle s'employait à brocarder les excès des deux camps. Ce que *Dom Juan* n'avait su faire, *Le Misanthrope* le ferait. Comment ? En érigeant Philinte en champion de cette valeur que Dom Louis et Elvire avaient esquissée, mais revêtue encore des ors de la religion, alors que lui le premier allait la porter à son incandescence philosophique : la tolérance.

Le premier, dirons-nous, car ce qu'en dit Cléante dans le *Tartuffe* définitif, le seul que nous connaissions, ne figurait certainement pas dans la première version de la pièce en trois actes, celle de 1664, dont on ne peut rien savoir, sinon qu'elle n'est pas déductible de ce qu'elle est devenue après sa refonte en cinq actes, en 1667 puis 1669. On peut même être certain que, dans sa première mouture, Cléante ne plaidait pas contre les répréhensions des dévots, puisque celles-ci ne sont survenues qu'après la pièce jouée et interdite. En toute bonne chronologie, si Orgon ouvre indéniablement la voie à l'analyse du fanatisme que les Anglais d'alors nommaient *enthusiasm*, c'est Philinte dans *Le Misanthrope* en 1666, un an avant la version de *Tartuffe* remaniée en cinq actes, qui ouvre sur le théâtre de Molière la voie de la tolérance — cette tolérance qu'Alceste brocarde en la qualifiant de *vile complaisance*. Ce qui n'est pas sans conséquence, tout de même. Car dans ce mépris se manifeste le risque de confusion menaçante entre l'idéal de Philinte et la frivolité de Célimène. Or, sans l'affirmation d'une différence essentielle et pas seulement graduelle entre ces deux-ci, leur proximité annulerait l'équidistance entre Célimène et Alceste à laquelle doit se tenir Philinte pour jouer son rôle d'arbitre, de fléau de la balance.

Bref, pour entendre la leçon du *Misanthrope*, on doit se demander si la frivolité de Célimène ne déconsidère pas la sagesse de compromis prônée par Philinte en la

contaminant par la superficialité et l'insincérité mondaine. Prendre Philinte pour le point de fuite organisant la perspective de la pièce, serait-ce donc pas réduire la leçon du chef-d'œuvre de Molière à une sagesse de salonnier modéré, comme naguère la NRF réduisant celle de Proust au goût du salon Guermantes ? Ne serait-ce pas réduire Molière à ces écrivains complaisants qui pour vendre et faire vendre adhèrent aux platitudes en vogue à leur époque ? L'image poudrée d'un Molière « galant homme » ne coïncide guère avec la manière dont son œuvre fait sens et suscite l'intérêt et l'admiration en France et dans le monde depuis trois siècles et demi. Et l'étude de la littérature ne vaudrait guère le temps qu'on lui consacre si elle se ramenait à ces fadaïses.

Complaisant, Philinte ? Le terme n'était pas choisi au hasard. Car ce concept de « complaisance » a une histoire, et une histoire de salon. Il se trouve au cœur d'un de ces débats sur des points de morale civile et de tact que les mondains d'alors affectionnaient et qui constituent la laïcisation de questions religieuses : ici, celle de la charité. À Alceste attaquant sa complaisance, Philinte aurait pu répondre en des termes que nous emprunterons à Madeleine de Scudéry, romancière et théoricienne du bel esprit mondain :

...je ne suis point contre elle quand elle est raisonnable, au contraire je soutiens qu'elle est nécessaire à la société de tous les hommes, qu'elle sert à tous les plaisirs, qu'elle entretient l'amitié, et l'amour ; que sans complaisance on serait toujours en guerre et en chagrin. Mais je soutiens en même temps, que comme la sincérité est la vertu de toutes, qui est la plus particulière aux gens d'honneur, la complaisance est de toutes les vertus, celle dont les lâches, les intéressés, les fourbes, et les flatteurs, abusent le plus souvent. (*Clélie*, VI, p. 728-729).

Variante du plaire, cette complaisance modérée, pourvu qu'elle soit assortie de sincérité et ne serve pas de masque aux tartuffes, mène sur la voie d'une *philia* laïcisée, éclairée par la raison et rempart contre la guerre entre pairs.

Selon Méré, autre penseur de l'honnêteté mondaine, cet idéal de politesse des mœurs, cultivé dans le cercle étroit de la mondanité de Paris et de la cour, recèle même la capacité de s'étendre hors de sa sphère et hors de son caractère, par sa faculté de souple adaptation aux circonstances :

Le personnage d'un honnête homme s'étend partout ; il se doit transformer par la souplesse du génie, comme l'occasion le demande. (Méré, *Œuvres posthumes*, « Sixième discours. Suite du Commerce du Monde. »).

C'est l'effet d'un apprentissage de l'air galant qui combine les principes de l'universalité bienséante et de l'appropriation relative, jusqu'à naturaliser l'honnêteté :

Je voudrais que pour se rendre l'honnêteté naturelle, on ne l'aimât pas moins dans le fond d'un désert, qu'au milieu de la Cour, et qu'on l'eût incessamment devant les yeux ; car plus elle est naturelle, plus elle plaît ; et c'est la principale cause de la bienséance, que de faire d'un air agréable ce qui nous est naturel. (« Discours premier. De la vraie Honnêteté »)

Autrement dit,

un honnête homme de grande vue est si peu sujet aux préventions, que si un Indien d'un rare mérite venait à la Cour de France, et qu'il se pût expliquer, il ne perdrait pas auprès de lui le moindre de ses avantages ; car sitôt que la vérité se montre, un esprit raisonnable se plaît à la reconnaître, et sans balancer. (*ibid.*)

Voilà qui, tout en sortant de la littérature mondaine, n'est rien moins que frivole, superficiel, étrié ou xénophobe. Etrange univers que celui des salons galants, tendu entre courtoisie et snobisme, où s'esquissent d'incompréhensibles gestes de compréhension et d'accueil fondés sur des principes de raison et de logique.

Sans entrer dans plus de détail ni donner plus références, disons seulement ici que cette théorisation de la galanterie mondaine qui tire d'une pratique un corps de principes, Molière à travers Philinte nous semble l'avoir transcendée en principe d'une morale universelle qui fait passer son œuvre, la leçon de son œuvre, de l'esthétique des galants à l'éthique de l'honnête homme ; ou, pour le dire autrement, de la doctrine de Castiglione au niveau supérieur où se situe la sagesse de Montaigne. Comment ? Par le passage, justement, au *principe*.

*

En empruntant voie étroite et un peu tortueuse de la morale mondaine (morale au sens restreint de doctrine des mœurs), la complaisance que maudit Alceste parce qu'elle ne distingue pas le vrai mérite et accueille avec la même impassibilité le bien et le mal nous paraît avoir été promue par Philinte en tremplin vers une morale nouvelle (au sens cette fois d'une éthique), qu'on dirait volontiers une morale civile, fondée sur le principe de tolérance en voie de définition à son époque : héritière de Montaigne, la décennie 1660 se situe, après tout, à égale distance des *Essais* (1580-1588) et du *Traité sur la tolérance* de Voltaire (1763). Mais surtout elle est toute proche de la *Lettre sur la tolérance* (1689) de John Locke et du *Dictionnaire critique* (1697) de Pierre Bayle. Il nous paraît que Molière a devancé sur ce sujet la pensée de ces deux ouvrages en esquissant la promotion de la complaisance mondaine en tolérance civile.

On a coutume de placer l'invention du concept moderne de tolérance dans le sillage de son acception religieuse et du sens civil qui en était découlé, rendu célèbre par l'usage qu'en avait fait abondamment le législateur pour qualifier les édits promulgués en faveur des protestants de France, notamment le fameux Édit de Nantes de 1598. Libéral dans son application, cet édit de tolérance ne relevait pas d'une acception philosophique du concept au sens où nous l'entendrions aujourd'hui, parce qu'il ne fondait pas la liberté religieuse en principe, mais seulement en pratique. Chaque camp espérait de cette éphémère accalmie la rapide progression de son parti vers une domination sans partage ; et l'unité de religion pouvait seule à terme consonner avec l'inspiration fondamentale de la monarchie française : sa révocation était inscrite à l'horizon de l'Édit prétendu « perpétuel et irrévocable ». Certes, il constituait une avancée en direction de la tolérance moderne en ce qu'il donnait une réalité historique à une tolérance civile, définie comme modulation profane de la « tolérance théologique » ou « ecclésiastique » : c'était un premier pas.

On sait que la tolérance théologique consistait à autoriser une divergence d'opinion dans le champ de certaines questions dogmatiques, pourvu seulement qu'elles fussent secondaires. La tolérance civile, elle, autorisait une dissidence religieuse trop répandue pour être éradiquée, pourvu seulement qu'elle se pliât à une obéissance aveugle au prince et aux lois du royaume sur tout le reste. Tolérance à responsabilité limitée, on le voit... En 1690, la langue courante entendra encore la tolérance comme une « patience par laquelle on souffre, on dissimule quelque chose. » Et Furetière illustrera son analyse lexicologique par cet exemple : « La tolérance qu'on a pour les vices est souvent cause de leur augmentation. » Bref, au XVII^e siècle, la tolérance s'entend, pour la religion, comme l'effet d'une indulgence circonscrite, pour le législateur, comme l'autorisation d'une dissidence localisée, et dans le langage courant, comme une concession lassée que la vertu fait au vice.

L'invention de l'idée moderne de tolérance allait procéder d'une totale inversion d'optique : non d'une évolution, mais d'une révolution de la considération portée à l'objet toléré. La tolérance moderne consistera à avoir considération pour l'autre, pour sa personne, ses convictions ou sa conduite, non plus *en dépit* généreux et indulgent de l'aversion qu'il suscite ou de la condamnation qu'il mérite, mais *par respect de principe* pour son altérité. La métamorphose de la notion supposait son érection en principe formel, dégagé de tout jugement de valeur : ce qui déterminera ma conduite à l'égard d'autrui ne sera plus mon jugement sur la qualité de ses opinions ou de ses actions, d'autant plus blâmables à mes yeux qu'ils seront éloignés de mon idéal du vrai et du bien, mais le principe de leur légitimité fondée sur le respect de leur altérité. La question n'est plus alors de nature — celle de l'opinion, de l'acte, des valeurs d'autrui — mais de structure : il s'agit d'adopter le principe d'une considération due à autrui dans sa relation avec moi à proportion de son éloignement même. Question jusqu'alors de « fond », le tolérance devenait une question de « forme ».

Cela fait obstacle à l'hypothèse d'une filiation trop directe entre la tolérance religieuse ou civile de l'ancien monde et la tolérance au sens philosophique nouveau. Peut-être fallait-il que l'apprentissage des idées et des conduites que nous dirions aujourd'hui tolérantes fût expérimentée et lentement apprise dans des domaines et sur des sujets dépourvus de conséquences et d'enjeux majeurs, pour que cet allègement des considérations de fond, ce délestage de leur poids idéologique et moral, permît d'inaugurer le geste d'acceptation formelle de l'autre dans son altérité non par penchant, mais par principe. Or il est un domaine où règne cette indispensable futilité et où il est en effet loisible de suivre l'esquisse de ce geste, idéalisé et formalisé jusqu'à l'épuration : c'est le champ de la mondanité, particulièrement durant l'ère galante qui couvre les décennies centrales du XVII^e siècle. On soutiendra donc l'hypothèse que Molière fut de ceux qui surent entrevoir et extraire de la futilité mondaine (à la façon de Célimène) le principe fondateur d'un exercice libre et libéral des valeurs prônées, hélas radicalement et sans nuance, par Alceste.

Cet *ethos*, qui s'est donné pour référence le modèle de l'honnêteté, inscrit dans le sillage de Montaigne, supposait une conception modulée de la vérité qu'Alceste ne conçoit qu'en bloc. Or, dans la pensée mondaine la plus acérée du milieu du XVII^e siècle, la « parfaite raison » n'exerce pas son empire absolu sans nuances relatives à une réalité toujours complexe, fuyante et intriquée. C'est ce que prend en compte la géométrie mouvante de la vérité telle que la définit La Rochefoucauld :

Le vrai, dans quelque sujet qu'il se trouve, ne peut être effacé par aucune comparaison d'un autre vrai, et quelque différence qui puisse être entre deux sujets, ce qui est vrai dans l'un n'efface point ce qui est vrai dans l'autre : ils peuvent avoir plus ou moins d'étendue et être plus ou moins éclatants, mais ils sont toujours égaux par leur vérité, qui n'est pas plus vérité dans le plus grand que dans le plus petit. [...] Alexandre et César donnent des royaumes ; la veuve donne une pite : quelque différents que soient ces présents, la libéralité est vraie et égale en chacun d'eux, et chacun donne à proportion de ce qu'il est. [...] Quelque disproportion qu'il y ait entre deux maisons qui ont les beautés qui leur conviennent, elles ne s'effacent point l'une l'autre : ce qui fait que Chantilly n'efface point Liancourt, bien qu'il ait infiniment plus de diverses beautés, et que Liancourt n'efface pas aussi Chantilly, c'est que Chantilly a les beautés qui conviennent à la grandeur de Monsieur le Prince, et que Liancourt a les beautés qui conviennent à un particulier, et qu'ils ont chacun de vraies beautés. (« Du Vrai », [in] *Réflexions diverses*).

Reçues certes sans discussion, les valeurs de vérité, de beauté ou de libéralité, absolues par principe, ne s'en définissent pas moins, dans leur application, en termes de

proportion, de convenance et de comparaison. La logique « absolue » n'induit pas un systématisme stéréotypé. De son côté, la logique « relative » n'implique pas le relativisme : tout ne se vaut pas, même si tout peut s'évaluer par relations proportionnées et modulées. Cette pondération de l'universel et du singulier procède d'une logique annonciatrice de la tolérance nouvelle, la tolérance philosophique.

Bref, à voir la conversation passer des escarpements hautains de l'érudition humaniste à la complaisance raisonnable des salons, le snobisme galant dépasser les préventions délicates du clan pour concevoir un idéal d'honnêteté qui « s'étende partout », et la vérité descendre des certitudes dogmatiques à la géométrie variable des ajustements proportionnés, on comprend qu'un poète grand observateur de son temps et rodé au combat autour des valeurs morales en débat dans l'actualité ait pu anticiper la naissance du principe de tolérance en transcendant l'idéal des coterie mondaines, à partir des questions que posait à cet idéal sa pratique honnête et galante : puissance et limites de la complaisance raisonnée, relations entre l'universel et le singulier en matière de mœurs et de morale, légitimation et pratique d'une géométrie variable du vrai.

Il est notable en l'affaire que la complaisance qui le rend ami de tous ne procède pas chez Philinte de penchant, mais bien de principe. Loin de s'en laisser conter, il tire sa conduite si moderne d'une appréciation de l'homme toute contemporaine du siècle des moralistes augustiniens :

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. (I, I, 173-178).

Voilà pour le principe. Et voici pour la pratique :

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. (I, I, 183-184)

En synthèse de la « complaisance » que lui reproche Alceste et de la patience qu'il met à « souffrir » les travers d'autrui, Philinte revendique la voie étroite d'une « vertu traitable » qui fasse « un peu grâce à la nature humaine ». Cette démarche procède à la fois d'une conception intellectuelle (celle d'un esprit « philosophe ») et d'une pratique morale (une « accoutumance de l'âme »). Cette philosophie appliquée se donne un champ universel (« la cour de même que la ville »). Elle s'exerce à dégager son principe de toute appréciation morale sur les « vices unis à l'humaine nature » et de toute effervescence sensible : à travers l'image physiologique du flegme se dessine l'idéal de la bienveillance dépassionnée. En occupant tout le champ qui va de la complaisance raisonnée à l'honnêteté universelle, le personnage, ou plutôt le texte qui lui donne vie, n'a-t-il pas franchi le pas qui sépare la patience charitable ou élégante de la tolérance par principe ? Noble idéal et fulgurante intuition, en 1666...

*

Reste à savoir pourtant si la comédie nous a dit ainsi son dernier mot. Le flegme qui revient subrepticement de refaire surface dans le dernier vers cité nous invite en effet à revenir au substrat humoral sur lequel s'est érigée la pièce — et d'abord la querelle entre Alceste et Philinte. Nous mettons au compte de Philinte la promotion de son flegme, qualité naturelle, physiologique, fortuite et spécifique, en principe universel

de raison et de sagesse. Mais l'atrabile d'Alceste ne pourrait-elle revendiquer elle aussi à bon droit une promotion sinon semblable, du moins similaire ? Après tout, la Renaissance avait chanté contre la dévaluation du tempérament atrabilaire les mérites d'une *melancholia generosa* apanage des âmes d'élite. Cette tension fait-elle pas le pendant de celle qui polarise l'appréciation de la leçon de Philinte, à travers le terme de complaisance qui sous la péjoration laisse entrevoir le sublime de la tolérance ? Y aurait-il donc une sublimité d'Alceste, derrière le terme péjoratif qui dès le second vers de la pièce qualifie cruellement sa conduite ?

Mais, encor, dites-moi, quelle bizarrerie... (I, I, v. 2)

Bizarrerie : Molière avait déjà employé dans *L'École des femmes* ce mot assez nouveau en son temps et encore assez recherché, pour y définir le caractère d'Arnolphe. Mais dans le cas d'Alceste, il va récidiver : le terme revient pour qualifier l'affaire du sonnet qui oppose Alceste et Oronte. Cité devant le tribunal des Maréchaux, le Misanthrope refusera obstinément de reconnaître la qualité du plat sonnet de son adversaire. Et c'est encore Philinte qui s'en amuse et qui fait revenir le vocable à la surface du texte :

Hors de son sentiment on n'a pu l'entraîner,
Et jamais différend si bizarre je pense,
N'avait de ces Messieurs occupé la prudence. (IV, I, v. 1137-1138)

Alceste serait-il donc le Bizarre, autant et plus peut-être que le Misanthrope ou l'Atrabilaire ?

Or le mot vaut aussi qu'on s'y arrête, car il a comme celui de complaisance son histoire, ses périls et ses vertus. Le sens en a peu varié du XVII^e siècle à nos jours, à un certain affadissement près. « Bizarre », qui est alors également orthographié « bigearre », subit encore à l'époque de Molière la fatalité de cette étymologie incertaine qui l'assimile à la bigarrure, « mauvais assortiment de couleurs ou d'ornements » comme la définira le dictionnaire de Furetière en 1690. Quant à l'adjectif « bizarre » ou « bigearre », le dictionnariste l'entend au sens de « fantasque, qui a des mœurs inégales, des opinions extraordinaires et particulières. C'est un homme *bigearre* avec lequel on ne peut vivre » : le chatolement du *bigarro* espagnol s'est abîmé dans l'extravagance criarde. Ainsi un caractère bizarre est-il mal assorti, tendu de contradictions au sein du sujet et mal approprié avec les autres dans ses relations. Il se traduira par des conduites qui sortent de la voie commune et s'exemptent des règles partagées. Le bizarre sera médicalement, moralement, socialement et esthétiquement au mieux dérégulé, au pire dérégulé. C'est le tempérament de l'exception, la morale de l'incongruité, l'esthétique de l'originalité, à prendre en bien ou en mal selon les époques et les critères.

Exception, incongruité, originalité, ce sont là les traits mêmes qui définissent Alceste, lui qui entend qu'on le distingue (v. 63), lui dont Philinte blâme les « incartades » (v. 102) et à qui Célimène reproche de poser au contradicteur universel qui ne veut jamais se réduire « à la commune voix » (v. 669-680). Or ces traits qui renvoient tous à son humeur atrabilaire à travers la bizarrerie de sa conduite ont dès l'Antiquité suscité une appréciation paradoxale susceptible de faire tenir chacun à la fois pour la meilleure et pour la pire des choses. Tempérant d'exception ? On a déjà évoqué plus haut la question posée par le Problème XXX-1 du Ps.-Aristote, qui se demandait pourquoi les gens de génie, les êtres exceptionnels, sont tous de tempérament mélancolique, c'est-à-dire d'esprit enclin aux lubies et aux conduites hors-norme¹.

¹ Pseudo-Aristote, *Problèmes*, XXX, « De la réflexion, de l'intellect et de la sagesse », question 1, [in] *Aristotelis quæ feruntur Problemata physica*, éd. C. E. Ruelle, CMG, 1922, 266-273. Éd. traduite, présentée et

Morale et conduite incongrues ? On entrevoit ici le visage légendaire, esquissé par le Ps.-Hippocrate, de Démocrite que sa conduite et ses propos bizarrement sages conduisirent ses compatriotes les Abdéritains à prendre pour un fou². Esthétique de l'originalité ? On y reconnaît la leçon du Ps.-Longin sur le sublime, qui prend le chemin de traverse pour aller au beau par l'inouï, au risque de chuter simplement dans l'incongru, dans le bizarre au mauvais sens du terme.

Le génie, la sagesse, le sublime, ce sont de hautes, de très hautes références pour la bizarrerie, dès lors qu'on la rapporte à son substrat humoral de mélancolie. Mais non sans que cette élévation ne soit associée au péril de la chute, au risque du vertige : le génie favorisé par la mélancolie prête à la démence ; la sagesse d'origine atrabilaire suscite la stigmatisation ; le sublime pour un rien de trop ou de trop peu dans ses excès choit dans le ridicule. Croirait-on pas le portrait de la singularité d'Alceste, qui à trop avoir voulu faire l'ange passe sinon pour une bête, en tout cas pour un sauvage ? Misanthrope rime avec lycanthrope, depuis le *Timon* de Lucien qui associait l'un à l'autre : Boris Donné a opportunément noté que le gazetier Robinet reprend les deux mots à la rime dans le compte rendu qu'il fait de la pièce. Comme des loups-garous, les misanthropes rêvent de s'ensauvager dans le désert. Ainsi Timon :

Tous les hommes seront désormais mes ennemis ; leur rencontre me sera funeste ; je mettrai un grand désert entre eux et moi, et ne ferai jamais ni paix ni trêve avec eux. (Lucien, *Timon ou le misanthrope* ; trad. N. Perrot d'Alblancourt, 1664, t. I, p. 34).

Avant cette désertion annoncée, Alceste démultiplie sa bizarrerie en une bigarrure de conduites qui tour à tour le font jouer l'ami impossible avec Philinte, le plaideur contre lui-même avec ses juges, le courtisan malappris avec Oronte, le pinailleur obstiné avec les maréchaux, l'amant brutal avec Célimène, le mondain mal élevé avec les marquis, l'épouseur incongru avec Eliante et pour finir le retraité prématuré qui part au désert avant de s'être marié. Alceste, dans la comédie dont il est le héros éponyme, y inscrit une reprise des *Fâcheux* qu'il joue à lui tout seul, en revêtant successivement tous les rôles additionnés par cette pièce.

C'est ici sans doute l'effet du sujet sur lequel porte son idée fixe : un sujet le plus polyvalent qui soit, plus que la dévotion, l'avarice, la gentilhommerie ou la médecine, le savoir, le cocuage ou la mondanité, puisqu'il porte sur tous — il s'agit en effet de la vérité et de la sincérité, d'une obsession de vérité et d'une passion de sincérité montées en marotte de dire toujours, à tous et partout la vérité et projetées en chimère de réformer les individus et la société sur ce modèle. Cette fureur lui fait voir, concevoir et révéler tout le jeu social, tous les liens affectifs et toutes les conduites morales du côté coulisse, avec une fureur de mettre en pleine lumière de la scène les obscurités qui s'y cachent, de désenchanter toute illusion humaine, de démasquer toute convention qui contrevient à l'authenticité, de débusquer l'artifice partout, bref de réformer le monde entier pour le conformer à sa bizarre exigence d'authenticité universelle. Sorte d'homme-orchestre, il reprend à l'envers et sans distance de paradoxe la leçon satirique de la Folie érasmiennne et renouvelle le combat de don Quichotte contre les moulins de l'artifice collectif et personnel. Comme don Quichotte, il porte des rubans verts, ceux

annotée par Jackie Pigeaud, *L'Homme de génie et la mélancolie*, Paris/Marseille, Rivages, « Petite bibliothèque Rivages », 1988.

² Pseudo-Hippocrate, *Lettres hippocratiques sur la maladie de Démocrite*, [in] *Lettres, Décrets et Harangues*. Traduction nouvelle avec le texte grec en regard par Émile Littré, Paris, J.B. Baillière, 1839-1861, 10 vol. IX (1861), lettres 10 à 17, p. 320 sq.

avec lesquels le chevalier à la triste figure, le plus célèbre des mélancoliques de cette époque, attachait le plat à barbe qui lui servait de casque. Et cette particularité ornementale, Molière a voulu qu'elle désigne Alceste : c'est la fameuse périphrase de « l'homme aux rubans verts » par laquelle Célimène le nomme.

Comme Don Quichotte, Alceste est un bizarre, parce que c'est un décalé ; zéléteur du passé, combattant de l'impossible, perpétuellement à contretemps et à contre-emploi. Si Philinte s'exerce à approprier les valeurs aux situations et sa conduite aux circonstances ; si Célimène se diffracte dans un vertige d'appropriation aux lieux, aux gens, aux choses, à son époque, à son âge et à son état, partout à l'aise, jamais autant que lorsqu'elle est dans son tort, et tellement vouée aux circonstances qu'elle ignore toute constance ; Alceste, lui, est perpétuellement à contretemps, s'en flatte et s'y emploie, peut-être pas jusqu'à la démence où a basculé Don Quichotte, mais assez pour que Napoléon le traitât de Don Quichotte (*Mémoires de Bausset*, II, 184). Visant au sublime moral, il oscille entre la perfection du bizarre héroïque et le ridicule de l'incongruité pathétique dans une fureur qui le décale de tous les contextes où il se trouve : trop civilisée, Célimène se conduit partout comme dans un salon, y compris en amour. Alceste se conduit partout déjà comme dans son désert : en bourru et en brutal. Comme Démocrite jadis, il y crie sa stupeur devant l'inconsistance humaine au point de passer pour un fou, ou du moins de faire, de se faire l'original d'un des portraits satiriques brossés par Célimène : celui du censeur universel pris d'une bizarre manie de vouloir tout corriger.

Par quoi il projette en scène la critique du métier de moraliste, la critique de sa propre conception de la comédie que Molière soumet dans cette pièce à l'épreuve d'un retour de satire :

Cette grande raideur des vertus des vieux âges,
Heurte trop notre siècle, et les communs usages,
Elle veut aux mortels, trop de perfection,
Il faut fléchir au temps, sans obstination ;
Et c'est une folie, à nulle autre, seconde,
De vouloir se mêler de corriger le monde. (I, I, v. 151-156)

Geste extraordinaire de lucidité, de sincérité, d'authenticité esthétique, qui à travers l'originalité, la singularité, l'audace de cette comédie où l'on rit si peu et qui par là peut paraître étrange au sein du théâtre de Molière, amène ce bizarre *Misanthrope* à culminer dans le sublime. Par *Misanthrope*, nous entendons ici la pièce, pas le personnage : car la leçon du *Misanthrope* excède celle que délivre Alceste même si Molière a saisi l'occasion de mettre dans le caractère de ce personnage et beaucoup de ses combats du moments, de ses dégoûts aussi, jusqu'à la nausée, bref beaucoup de son humeur, qui portait alors semble-t-il, à la mélancolie ou du moins à l'atrabile. Mais s'il le fait sous le masque d'Alceste, c'est en mettant Alceste sous le contrôle et la critique de Philinte, dont la fonction de porte-parole de l'auteur est signalée, dans son rôle, par l'allusion qu'il fait à une comédie de Molière :

Ce chagrin philosophe est un peu trop sauvage,
Je ris des noirs accès où je vous envisage ;
Et crois voir, en nous deux, sous mêmes soins nourris,
Ces deux frères que peint *L'École des maris*... (I, I, v. 97-100)

La revanche d'Alceste, ne serait-ce pas, face à la perfection calme de Philinte, d'avoir risqué l'incongruité pour s'être élançé à la conquête éperdue du sublime ? Le voleur d'étoiles, tel Icare, s'est cassé le nez. Mais du moins lui comptera-t-on l'élévation de son

ambition, mue par ce tempérament d'insatisfaction qu'est l'humeur atrabilaire, parce qu'elle donne trop à l'imagination.

N'allons pas pour autant, dans une lecture romantique et décalée, faire d'Alceste repeint aux couleurs de Don Quichotte un poète frustré de la vertu impossible. Le XVII^e siècle prend tout uniment Don Quichotte pour un fou, un vaniteux, un ridicule. Au répertoire de la troupe de Molière figurait une adaptation par Madeleine Béjart des comédies que Guérin de Bouscal avait tirées du roman de Cervantès. Don Quichotte y joue un rôle de pantin dérisoire, entre le type du soldat fanfaron et celui du chimérique nébuleux. Mais comme le théâtre est d'abor d'un art du dialogue et qu'un poète dramatique pense ses personnages en relation et par relation, on peut se risquer à suggérer qu'à travers une œuvre composée sans aucun doute pour faire rire d'Alceste et sourire de Célimène, selon une perspective dont le point de fuite est la sagesse de Philinte, la même intuition des profondeurs qui a creusé d'un effet de mystère le fonds d'âme de Célimène aura lesté le caractère d'Alceste d'une part d'implication de son créateur. Non jusqu'à faire de lui le porte-parole de l'âme de Molière, le genre ni l'époque ne s'y prêtaient, mais de telle sorte que la tension entre la sagesse de Philinte et la bizarrerie d'Alceste projetât la part d'universel discord qu'il ressentait dans le fond de son âme à lui. Les séparer pour choisir entre eux, peut-être finalement ne faut-il pas le faire. Ils sont les deux faces de leur créateur, les deux faces de chaque homme. Selon les époques, on les nommera Platon et Aristote, Dionysos et Apollon, le baroque et le classique, la passion et la raison, Eusébius et Florestan, le ça et le sur-moi, que sais-je encore ? Par une plaisante inversion d'optique, cette distribution inverse dans l'intime la répartition entre idéal et réalité telle que la comédie les distribue. Dans la pièce, Philinte est l'homme de la réalité, résigné aux compromis ; c'est Alceste qui pose à l'idéaliste irréductible, zéléteur d'une perfection impossible. Mais à rabattre les choses sur le cas de Molière, si on se permet d'imaginer son état d'esprit en cette période de lassitude écœurée où il écrivait à Louis XIV : « ...il ne faut plus que je songe à faire de la comédie, si les Tartuffes ont l'avantage » — alors, oui, c'est bien le flegme de Philinte qui incarne l'idéal de sage impassibilité, stoïque dans l'épreuve et revenu de la vanité des rodomontades, tandis que l'atrabile d'Alceste figure la réalité humaine, trop humaine, d'une indignation impuissante, qui donne à rire par ses fureurs hyperboliques et ses brusqueries irrépressibles.

Et de même pour chacun de nous: c'est Alceste que l'on est et c'est Philinte que l'on voudrait être. C'est Alceste en nous qui sur la minuit écrit les courriels fulminants que Philinte lui conseille sagement de mettre en attente jusqu'au lendemain où, à la relecture, nous les détruirons. Voilà peut-être la profonde leçon du *Misanthrope*, la *conclusionum conclusio* qui situe le spectateur face à ce chef-d'œuvre difficile : la pièce nous enseigne à composer avec ces deux démons qui partagent notre vie. Petit de Julleville la voyait tout extérieure et allégorique, comme une moralité du XV^e siècle ; nous aurions tendance à tout entière l'intérioriser, comme un drame du XIX^e. La lecture historique que nous invite à en faire la grille humorale nous inviterait à en faire une fable, une fable de l'atrabilaire et du flegmatique.

L'Atrabilaire et le Flegmatique

L'Atrabilaire un jour disait au Flegmatique :
 Vous avez bien sujet d'accuser la Nature ;
 Etre agréable à tous est un pesant fardeau.
 Le moindre fat qui d'aventure
 Ou par calcul de politique
 Sans votre aveu vous prend d'assaut,

Vous oblige à lui faire fête ;
 Alors que mon courroux, au Tonnerre pareil,
 Sans rien céder ni suivre de conseil,
 Sème la foudre et la tempête.
 Tout vous est concession ; et tout me fait bondir.
 Encor si vous étiez couvert par l'algarade
 Que je lance à la cantonade
 Contre ce que l'on doit souffrir !
 Ça chasse au loin tout bavard fade.
 Mais vous vivez le plus souvent
 Dans la circonspection d'où vient tant de tourment.
 Votre nature au fond vous rend trop sympathique.
 Votre compassion, lui dit le flegmatique,
 Part d'un bon naturel ; mais quittez ce souci.
 Les concessions me sont moins qu'à vous redoutables.
 Je plie, et ne romps pas. Vous avez jusqu'ici
 Contre des gens épouvantables
 Résisté sans courber le dos ;
 Mais attendons la fin. Comme il disait ces mots,
 Au cœur de leur débat survient avec ardeur
 Le plus terrible des hâbleurs
 Qui ne fût de longtemps venu dans ce parage.
 Le poli plie ;
 Le bourru rage
 Et bientôt lui lance au visage
 Ses quatre vérités. Le raseur se récrie,
 Lui jurant mille morts,
 Et fait si bien qu'un beau jour plus personne
 Ne prend au mot ce bourru qui malsonne,
 Et qui s'était voulu grand correcteur de torts.