



REVUE DES LITTÉRATURES ET DES ARTS
centre de recherche en poétique,
histoire littéraire et linguistique

OP. CIT.

REVUE DES LITTÉRATURES ET DES ARTS

« Agrégation lettres 2017 », N° 16, automne 2016

En ligne :

<https://revues.univ-pau.fr/opcit/85>

© Copyright 2016 CRPHLL UPPA

L'attachement au caractère ou à l'intrigue : quelques considérations sur la réception du *Misanthrope* et du *Tartuffe* (XVII^e-XIX^e siècles)

Élodie Bénard

§I

Dans la *Lettre écrite sur la comédie du Misanthrope* (1666), Donneau de Visé remarque d'entrée de jeu que Molière « n'a point voulu faire une Comédie pleine d'Incidents, mais une Pièce seulement, où il pût parler contre les Mœurs du Siècle » et que cette considération l'a porté à choisir un misanthrope¹. Les premiers biographes de Molière, en particulier Voltaire, et les premiers éditeurs et commentateurs de son théâtre à la fin du XVIII^e siècle et dans le premier tiers du XIX^e siècle, n'ont pas manqué de faire valoir l'originalité d'une pièce qui suscite l'adhésion du spectateur non par l'intrigue, tenue, mais par le héros. À cet égard, la réception du *Misanthrope* est comparable à celle

¹Donneau de Visé, *Lettre écrite sur la comédie du Misanthrope*, dans Molière, *Œuvres complètes*, G. Forestier (éd.), Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, p. 636.

des « romans nouveaux² » — romans et nouvelles parus à partir des années 1660 — qui rompent avec la tradition des romans héroïques, en vogue entre 1625 et 1660. Du Plaisir, qui théorise cette nouvelle esthétique romanesque dans les *Sentiments sur l'histoire* (1683), remarque que l'intérêt du public ne repose plus sur « l'embarras de la construction » — la réussite des romans héroïques résidait, conformément à la poétique héritée d'Aristote, dans la *dispositio*, autrement dit dans un agencement des faits inédit et virtuose³ —, mais sur « le mérite seul des héros ou l'état de leur fortune⁴ » : « l'attachement à l'intrigue devient donc psychologique, et non plus structurel », suivant la reformulation d'E. Bury⁵. L'analogie que nous souhaitons établir ne se situe pas au niveau de la poétique — il suffit de souligner que la nouveauté de l'écriture romanesque dans le second XVII^e siècle tient, entre autres, à la place du narrateur, instance absente du théâtre, et à la peinture des héros, qui doit être donnée non par leur portrait mais par leurs paroles et leurs actions, ce qui est le principe même du théâtre —, mais au niveau de la réception. En nous appuyant sur les textes critiques contemporains de Molière, sur les premières biographies de l'auteur (XVIII^e siècle) et sur les premières éditions de ses *Œuvres*, annotées et commentées (fin XVIII^e siècle-début XIX^e siècle), nous voudrions seulement suggérer que *Le Misanthrope* a pu produire sur le public des effets analogues à ceux des « romans nouveaux » et que ce rapprochement peut éclairer la singularité du *Misanthrope*. Spécificité, que souligne en contrepoint *Le Tartuffe* où, d'après le même corpus, l'intrigue, bien plus que les héros, « attache » le spectateur.

« L'ACTION LA PLUS LÉGÈRE PEUT FORMER UNE ACTION ADMIRABLE »

§2

Dans⁶ la conclusion de la *Lettre sur Le Misanthrope* « révision, où Donneau de Visé admire la nouveauté de la comédie et met en évidence les éléments qui « attachent⁷ » le

²Du Plaisir désigne par les termes « anciens romans » et « romans nouveaux » les deux esthétiques qu'il distingue.

³Sur cette conception de la création littéraire, voir la synthèse d'E. Bury, « À la recherche d'un genre perdu : le roman et les poéticiens du XVII^e siècle », dans Giorgetto Giorgi (dir.) *Perspectives de la recherche sur le genre narratif français au XVII^e siècle*, Pise-Genève, ETS-Slatkine, 2000, p. 11-16.

⁴Du Plaisir, *Sentiments sur les lettres et sur l'histoire, avec des scrupules sur le style*, dans C. Esmein (éd.) *Poétiques du roman. Scudéry, Huet, Du Plaisir et autres textes théoriques et critiques du XVII^e siècle sur le genre romanesque*, Paris, Champion, 2004, p. 763.

⁵E. Bury, « À la recherche d'un genre perdu... », art. cit., p. 30.

⁶Du Plaisir, *Sentiments sur les lettres et sur l'histoire...*, op. cit., p. 766.

⁷Dans le texte qu'il consacre au renouveau de la poétique romanesque, les *Sentiments sur les lettres et sur l'histoire avec des scrupules sur le style* (1683), Du Plaisir utilise à plusieurs reprises le verbe « attacher » pour parler de l'effet produit sur le lecteur. À propos des comédies dont *Le Misanthrope* est le modèle, il

spectateur, il n'est question que d'Alceste : il « en est le Plaisant sans être trop Ridicule » et il a, malgré sa folie, « le Caractère d'un Honnête Homme, et beaucoup de fermeté⁸ ». De surcroît, le commentaire de Visé sur la fin du premier acte, « on ne pouvait plus souhaiter que le voir Amoureux⁹ », montre que les manifestations mêmes du caractère prêté à Alceste, plus que l'issue de l'intrigue, éveillent la curiosité du spectateur. Le ton est moins élogieux chez Voltaire, auteur d'une *Vie de Molière* (1739), mais le constat est le même : si l'intrigue est « peu attachante », écrit-il, « il y a peu de choses plus attachantes qu'un homme qui hait le genre humain dont il a éprouvé les noirceurs, et qui est entouré de flatteurs dont la complaisance servile fait un contraste avec son inflexibilité¹⁰. » Un peu moins d'un siècle plus tard, dans son édition des *Œuvres complètes* de Molière (1820), Auger commente de la façon suivante le premier acte du *Misanthrope* :

[I]l n'a encore paru que trois personnages ; il n'y a pas encore un commencement d'action, et déjà nous sommes vivement intéressés [...]. C'est la force des caractères ou plutôt d'un caractère unique qui a produit tout cela. Cet Alceste, dont la candeur, la probité nous touche, en même temps que son humeur nous amuse. [...] Nous pouvons ne pas nous attendre à une action bien forte et bien vive¹¹ [...].

§3

Ces propos entrent en résonance avec le constat fait par Du Plaisir, selon lequel les lecteurs ne cherchent plus « des incidents sur les Mers, ou dans la Cour d'un Tyran ». « L'action la plus légère peut former une action admirable », ajoute-t-il, « et tout l'art de faire ainsi valoir une petite circonstance, est de caractériser fortement, et d'une manière sensible, les Personnes de qui on parle¹² ». Comme le souligne E. Bury, les expressions « faire valoir », « caractériser fortement » et « d'une manière sensible » montrent dit qu'« elles divertissent davantage, qu'elles *attachent* et qu'elles font continuellement rire dans l'Âme » (Donneau de Visé, *Lettre...*, p. 643 ; nous soulignons).

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Op. cit.*, p. 639. Donneau de Visé note également à propos de la scène qui ouvre la pièce : « l'Auditeur ne lui a pas plutôt vu prendre cette résolution, qu'il souhaite d'en voir les effets » (P. 638.)

¹⁰ Voltaire, *Vie de Molière, avec le Jugement de ses ouvrages*, Paris, Prault fils, 1739. Nous nous référons à l'édition critique : *Vie de Molière*, Samuel S. B. Taylor (éd.), dans *Les Œuvres complètes de Voltaire*, Oxford, Voltaire Foundation, 1999, t. IX 1732-1733, p. 433-435.

¹¹ *Œuvres de Molière, avec un commentaire, un discours préliminaire, et une vie de Molière*, L.-S. Auger (éd.), Paris, Desoer, 1820, t. V, p. 148. La singularité du *Misanthrope* a contraint Taschereau à modifier l'organisation de la notice consacrée à la pièce : « Nous commençons ordinairement dans nos *Notices* par examiner l'intrigue des pièces, avant de passer aux caractères ; mais ici nous avons cru pouvoir intervertir cet ordre, parce que l'intrigue n'est rien et que les caractères sont tout. » (*Œuvres complètes de Molière, avec les notes de tous les commentateurs*, J. Taschereau (éd.), Paris, L'Heureux, 1823, t. IV, p. 182.)

¹²

le primat de l'*elocutio* sur l'*inventio* et la *dispositio*¹³. Du Plaisir illustre son propos par l'exemple d'un héros atteint de la même passion qu'Alceste :

§4

Un homme dépeint avec tous les traits de la jalousie n'a pas besoin, pour avoir une douleur violente, de trouver sa maîtresse dans une conversation particulière avec un rival extraordinairement bien fait ; la moindre civilité qu'elle lui rendra, fera trembler le lecteur par la crainte que cette extrême jalousie ne produise quelque effet funeste¹⁴

§5

Dans la *Lettre sur Le Misanthrope*, la récurrence des constructions causatives « fait connaître » et « fait voir¹⁵ », parfois accompagnées des compléments « par ce peu de paroles » ou « en deux Vers¹⁶ », met en évidence la concision de l'expression et la netteté de la caractérisation d'Alceste. De même que Du Plaisir insiste sur la capacité des plus petites actions (la « moindre civilité ») à émouvoir le lecteur, de même Auger commente une réplique d'un seul vers — « Dis-lui, que je n'ai point d'Affaires si pressées » (II, 5, v. 745), prononcée par Alceste et adressée à un domestique : « Chaque parole d'Alceste peint son caractère. Passionné, impétueux comme il l'est, sa plus grande affaire est toujours celle qui l'occupe actuellement¹⁷. » *Le Misanthrope* n'est pas la seule pièce de Molière où se manifeste son talent de peindre les hommes, mais dans cette comédie, il s'applique à un personnage qui, en dépit du travers qui le rend ridicule, « attache » le public par sa vertu. La précision de la caractérisation ne produit pas le même effet dans *L'École des femmes*. Le personnage d'Arnolphe est quasiment toujours en scène comme Alceste, c'est un jaloux comme lui et ce sentiment est caractérisé avec art, mais, alors que l'amour d'Alceste pour Célimène contribue à la noblesse du personnage, les sentiments d'Arnolphe pour Agnès, comme ses idées, font de lui un homme ridicule¹⁸. Dès lors, il fait rire, met en garde le spectateur contre un tel ridicule, mais ne le touche pas¹⁹.

¹³E. Bury, « À la recherche d'un genre perdu... », art. cit., p. 29.

¹⁴Du Plaisir, *Sentiments sur les lettres et sur l'histoire...*, op. cit., p. 766.

¹⁵On relève quatre occurrences de « faire voir » et trois de « faire connaître » se rapportant à la peinture d'Alceste (Donneau de Visé, *Lettre...*, p. 636-639).

¹⁶*Id.*, p. 637-638 et p. 639.

¹⁷*Œuvres de Molière...*, éd. cit., t. V, p. 177.

¹⁸Voir G. Forestier et Cl. Bourqui, « Notice de *L'École des femmes* », dans *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 1351.

¹⁹C'est ce que suggère du moins notre corpus. Commentant la tirade dans laquelle Arnolphe exprime son amour (V, 4, v. 1586-1603), La Harpe écrit : « tout le monde éclate de rire devant une pareille folie », tout en soulignant qu'elle donne une leçon au spectateur, inquiet de se trouver en proie à un tel « délire » (« De la Comédie dans le siècle de Louis XIV » [1800], dans *Cours de littérature ancienne et moderne*, Paris, Delafol, 1825, t. II, p. 226-227). Ce propos est repris par Auger (*Œuvres de Molière...*, éd. cit., 1819, t. III, p. 148). Aimé-Martin, quant à lui, écrit : « Qu'Arnolphe, au lieu de se montrer bizarre, insensé, égoïste, eût laissé voir pour Agnès quelques sentiments tendres et généreux, on le plaindrait, on serait touché de

« ON SUIT DANS UNE INTRIGUE LE COURS ORDINAIRE DE LA NATURE »

§6

Selon Du Plaisir²⁰, les situations et les personnages du roman héroïque rebutent le public, qui se laisse au contraire persuader par une intrigue simple et linéaire et des caractères non « pompeux ». La notion de vraisemblance est en jeu : le romancier ne vise plus un vrai idéal, supérieur au vrai historique (vraisemblance axiologique), mais il cherche plutôt à « donner les images des choses comme d'ordinaire nous les voyons arriver, que comme notre imagination se les figure²¹. » (vraisemblance doxale²²). Outre la mention répétée des « Mœurs du Siècle²³ » qu'il s'agit de reproduire, Donneau de Visé atteste le phénomène de reconnaissance²⁴, inhérent à la vraisemblance doxale, par des formules comme « cela se fait tous les jours », « on y voit un Portrait naturellement représenté, de ce que les Amants font tous les jours, en de semblables rencontres », « voilà ce qui s'appelle travailler avec Art, et représenter, avec des traits délicats, ce qui se passe, tous les jours, dans le Monde²⁵ », où « tous les jours » équivaut au « cours ordinaire de la nature ». Là encore, le naturel des peintures est un *leitmotiv* de l'éloge de Molière, mais la « structure conversationnelle²⁶ » du *Misanthrope* — qui se présente comme une série de « conversations autonomes » mettant en jeu tour à tour les différents fils de l'intrigue (le procès d'Alceste, la querelle du sonnet d'Oronte et la passion d'Alceste pour Célimène) plutôt qu'une « conversation générale²⁷ » faisant progresser l'action — renforce l'impression de familiarité créée par la fiction²⁸. La scène du sonnet, celle des portraits, l'affrontement entre Alceste et Acaste sur le fait de savoir si l'amour

son trouble. » (*Œuvres complètes de Molière, avec les notes de tous les commentateurs*, L. Aimé-Martin (éd.), Paris, Lefèvre, 1824, t. III, p. 45.)

²⁰Le sous-titre est tiré de Du Plaisir, *Sentiments sur les lettres et sur l'histoire...*, op. cit., p. 767.

²¹J. Regnault de Segrais, *Les Nouvelles françaises*, « Entretien sur la première nouvelle □Eugénie » [1657], dans C. Esmein (éd.), op. cit., p. 549.

²²La vraisemblance axiologique est orientée vers un idéal, la vraisemblance doxale vers la *doxa*, définie comme « l'arrière-plan idéologique partagé par le public » (E. Bury, « À la recherche d'un genre perdu... », art. cit., p. 19).

²³Les expressions « Mœurs du Siècle », « Portrait du Siècle » et « Mœurs du Temps » renvoient toutes aux usages de la société mondaine (G. Forestier et Cl. Bourqui, « Notice du *Misanthrope* », dans *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 1435-1436).

²⁴Nous empruntons le terme à E. Bury pour désigner le sentiment de familiarité éprouvé par le spectateur (« À la recherche d'un genre perdu... », art. cit., p. 28-29).

²⁵Donneau de Visé, *Lettre...*, p. 640-642.

²⁶G. Forestier et Cl. Bourqui, « Notice du *Misanthrope* », dans *Œuvres complètes*, t. I, p. 1442.

²⁷*Id.*, p. 1435.

²⁸Du Plaisir parle de « ces peintures naturelles et familières », dans lesquelles on « se retrouve » car elles « ont quelque rapport avec nous » (*Sentiments sur les lettres et sur l'histoire...*, op. cit., p. 767).

empêche de voir les défauts de l'être aimé, question d'amour débattue dans les milieux mondains²⁹, et le face à face entre la prude et la coquette ne reproduisent pas de façon réaliste des scènes de salon : du seul fait qu'elles mettent en jeu les valeurs mondaines et leurs contraires, elles induisent un sentiment de reconnaissance. « Molière est le premier qui ait su tourner en scènes ces conversations du monde, et y mêler des portraits », écrit Voltaire à propos du *Misanthrope*³⁰. Il n'est pas indifférent à cet égard qu'il ait regardé du côté des romans de Madeleine de Scudéry, *Artamène ou Le Grand Cyrus* (1649-1653) et *Clélie, histoire romaine* (1654-1660), pour élaborer certaines scènes de sa pièce³¹ : en effet, tout en s'inscrivant dans une action romanesque fidèle à l'esprit héroïque, les conversations et les portraits du *Grand Cyrus* et de *Clélie* témoignent de la *doxa* mondaine et sont les éléments mêmes qui passeront dans les « romans nouveaux³² ». La correspondance entre le monde représenté et le monde réel est attestée par le vocabulaire du *Misanthrope*. Suivant l'étude statistique de B.-M. Kylander, la pièce favorise les mots fréquents de tous les jours, comme les autres comédies en cinq actes et en vers, *L'École des femmes*, *Le Tartuffe* et *Les Femmes savantes*³³. Plus significative est la présence de termes relatifs au milieu aristocratique et mondain³⁴ et surtout de noms propres renvoyant à l'actualité du public, « Paris », « Louvre », « Gazette », « *L'École des maris* ». Cette dernière référence donne à voir la porosité entre le monde représenté et le monde réel : Philinte et Alceste

²⁹Voir le site *Molière 21* : la question est posée par Galiane au cours d'une conversation : « je vous demande à mon tour, si un homme devient aveugle ou clairvoyant, en devenant amoureux ? » (M. de Scudéry, *Almabide, ou L'Esclave reine. Suite de la III^e partie*, Paris, Billaine, 1663, p. 716-722) et elle figure un peu plus tard dans le recueil de Jaulnay sous le titre « De la préoccupation et de l'aveuglement en amour » (Ch. Jaulnay, *Questions d'amour, ou Conversations galantes*, Paris, Loyson, 1671, p. 23-26).

³⁰Voltaire, *Vie de Molière*, p. 433-434.

³¹Sur les réminiscences du *Grand Cyrus* dans *Le Misanthrope*, voir G. Forestier et Cl. Bourqui, « Notice du *Misanthrope* », dans *Œuvres complètes*, t. I, p. 1440 et 1443-1445. La scène des portraits fait écho à certains passages de *Clélie* où sont dépeints des fâcheux (par exemple, le portrait de l'ennuyeux, trop complaisant, immédiatement suivi de celui du contradicteur) et où la verve des peintres est stimulée par les encouragements des devisants (C. Morlet-Chantalat, *La « Clélie » de Mademoiselle de Scudéry, de l'épopée à la gazette : un discours féminin de la gloire*, Paris, Champion, 1994, p. 459-460).

³²D'où le fait que Madeleine de Scudéry extrait plus tard ses conversations pour les publier séparément : *Conversations sur divers sujets* (1680), *Conversations nouvelles sur divers sujets* (1684) et *Conversations morales [...] (1686)*. Sur l'évolution du roman héroïque, voir C. Morlet-Chantalat, *op. cit.*

³³Le nombre de vocables de fréquence 1 (mots qui n'apparaissent qu'une seule fois) est bas, alors que les vocables à fréquences élevées et notamment les vingt vocables les plus fréquents dans l'ensemble des pièces en vers occupent une place importante (B.-M. Kylander, *Le vocabulaire de Molière dans les comédies en alexandrins*, Göteborg, Acta Universitatis Gothoburgensis, 1995, p. 17-19).

³⁴« [C]our, lever, marquis, conversation, galanterie, billet, écrire, rimer, sonnet, vers, encenser, flatter, etc. » (*op. cit.*, p. 222).

ont applaudi à *L'École des maris* comme les spectateurs eux-mêmes, si bien que l'univers fictif semble se décaler de la scène du *Misanthrope*, devenue le « réel », à la scène de *L'École des maris*. Les applications faites par les contemporains et les générations suivantes signalent également la confusion des deux mondes : le duc de Montausier, mais aussi la duchesse de Longueville, le duc de Saint-Aignan, le comte de Guiche et le comte de Lauzun sont désignés comme les modèles respectifs d'Alceste, de Célimène, d'Oronte, de Clitandre et d'Acaste. Timante, dont Célimène fait le portrait, est identifié au comte de Saint-Gilles. Les portraits et conversations des romans héroïques suscitent le même type de lecture. Ainsi la clé du portrait de Mégabate, personnage du *Grand Cyrus* ayant servi à élaborer le personnage d'Alceste, est-elle le duc de Montausier³⁵.

§7

Le phénomène de reconnaissance ne repose pas seulement sur la représentation des usages mondains, dévoyés ou non, mais aussi sur celle des « mouvements du cœur³⁶ ». Si l'on a vu très tôt derrière le trio Alceste-Philinte-Célimène, Molière, Chapelle, l'ami insouciant et Armande Béjart, l'épouse infidèle, c'est au XIX^e siècle que la lecture autobiographique s'applique aux personnages secondaires : Éliante est M^{lle} de Brie, l'amie dévouée, Arsinoé, M^{lle} Du Parc, transfuge de la troupe, Clitandre et Acaste, les amants prétendus d'Armande, Guiche et Lauzun³⁷. On lit dans *Le Misanthrope* l'histoire sentimentale de Molière, autrement dit « ce qui se passe tous les jours ». Ses pièces ont souvent déclenché une obsédante recherche des originaux. *Le Misanthrope* se distingue cependant par le nombre de clés qui lui est associé : la réalité mondaine et psychologique dans sa diversité y est représentée. Il est significatif que les vers où Alceste exprime son amour pour Célimène, en particulier la conscience qu'il a de ne plus s'appartenir³⁸, aient pu nourrir, dans une nouvelle retraçant les amours d'Armande et intitulée *La Fameuse Comédienne* (1688), une conversation où il se livre en privé à son ami Chapelle³⁹ et où se

³⁵La parenté entre les deux personnages a suffi à convoquer la même clé et à imaginer des anecdotes sur la réaction de Montausier, dont le défaut ou la vertu (c'est selon) était exposé en plein théâtre (G. Forestier et Cl. Bourqui, « Notice du *Misanthrope* », dans *Œuvres complètes*, t. I, p. 1445, note 1).

³⁶Du Plaisir, *Sentiments sur les lettres et sur l'histoire...*, p. 767.

³⁷Voir par exemple, *Œuvres complètes de Molière...*, L. Aimé-Martin (éd.), 1824, t. IV, p. 318-319 ; É. Fournier, *Études sur la vie et les œuvres de Molière*, Paris, Laplace, Sanchez et C^{ie}, 1885, p. 73.

³⁸« Mais, avec tout cela, quoi que je puisse faire, / Je confesse mon faible, elle a l'art de me plaire » (I, 1, v. 229-230), « Hé le puis-je, Traîtresse, / Puis-je, ainsi, triompher de toute ma tendresse ? » (V, sc. dernière, v. 1751-1752.)

³⁹« [J]e vous ferai seulement un fidèle récit de mon embarras, dit Molière, pour vous faire comprendre combien on est peu maître de soi-même quand l'Amour a pris sur nous un certain ascendant que le tempérament lui donne », « et n'admirez-vous pas que tout ce que j'ai de raison ne sert qu'à me faire connaître ma faiblesse sans en pouvoir triompher ? » (*Les Intrigues de Molière et celles de sa femme ou La Fameuse Comédienne, Histoire de la Guérin*, Ch.-L. Livet (éd.), Paris, I. Liseux, 1877, p. 18 et 22).

dévoile la « science du cœur⁴⁰ ». Ces vers sont exploités par le romancier pour leur capacité à émouvoir — enjeu pragmatique majeur du discours romanesque, tel qu'il est conçu dans la deuxième moitié du XVII^e siècle⁴¹. Au contraire, pour ce qui est du *Tartuffe*, on cherche à renouveler l'effet produit par la pièce, en tirant parti non des « mouvements du cœur », mais du suspens de l'intrigue.

LE TARTUFFE : L'EFFET DE L'INTRIGUE

§8

Le Tartuffe, selon Voltaire, « réunit les beautés du style du *Misanthrope*, avec un intérêt plus marqué⁴² ». L'« intérêt » concerne à l'évidence l'intrigue, puisqu'elle constitue, à ses yeux, la faiblesse du *Misanthrope*. Les actes IV et V en particulier « attachent » le spectateur. Auger commente ainsi la réplique de Tartuffe qui clôt la séquence où il est démasqué (IV, 4-7) et qui renverse la situation en sa faveur :

On a peu ri pendant tout cet acte : le rire qui suppose la plus grande liberté d'esprit, ne pouvait naître que bien difficilement au milieu du puissant intérêt produit par tant de situations fortes. Mais, à partir de ce vers, ce n'est plus seulement absence de gaieté ; il y a serrement de cœur, consternation, terreur, presque comme à une tragédie ; et cependant c'est toujours de la belle, de la bonne, de la franche comédie⁴³.

§9

Le nouveau visage donné à Tartuffe en 1667, un « scélérat » qui cherche à s'emparer de la fortune de son hôte et à devenir l'amant de sa femme, explique que la situation bloquée mise en place à la fin de l'acte IV soit associée à des sensations et sentiments extrêmes⁴⁴. Tandis que l'empreinte du *Misanthrope* dans *La Fameuse Comédienne* se décèle dans la confiance déchirante d'un mari jaloux et malheureux à son ami, c'est le suspens créé par le piège tendu à Tartuffe puis par la menace que l'imposteur, une fois confondu, fait peser sur Orgon et sa famille que les biographes transposent. La *Vie de Molière* écrite par Grimarest (1705) raconte en effet l'histoire du *Tartuffe* de manière à

⁴⁰Le Bovier de Fontenelle, « Lettre sur *Éléonore d'Yvrée* », dans C. Esmein (éd.), *op. cit.*, p. 699.

⁴¹La sélection de répliques ou d'épisodes-clés de la pièce et leur transposition de façon à « reproduire le même effet à la lecture qu'à la représentation » est un procédé caractéristique des textes critiques du XVII^e s. qui empruntent la forme de la lettre, de la conversation ou de la comédie (Coline Piot, « *Le Tartuffe* sous l'œil de ses premiers spectateurs », *Littératures classiques*, n° 89, 2016, p. 124-125).

⁴²Voltaire, *Vie de Molière*, p. 434.

⁴³*Œuvres de Molière*, éd. cit., t. VI, p. 154-155.

⁴⁴Le même procédé est utilisé dans *L'École des femmes*, mais les commentateurs ne parlent ni de « serrement de cœur » ni de « terreur ».

susciter chez le lecteur la même curiosité que celle du spectateur de la comédie. Aussi le déroulement des faits est-il complètement bouleversé. On sait que *Le Tartuffe* en trois actes a été représenté devant une partie de la Cour le 12 mai 1664 et interdit par le roi, que la nouvelle version en cinq actes, intitulée *L'Imposteur*, a été créée le 5 août 1667 au Palais-Royal et que, subissant une nouvelle interdiction des autorités politique et religieuse, il a fallu attendre le 5 février 1669 pour que le public parisien vît la pièce⁴⁵. Grimarest mentionne les représentations des trois premiers actes du *Tartuffe*⁴⁶ devant le roi, Monsieur et le prince de Condé, mais passe sous silence l'interdiction royale prononcée en mai 1664. D'après lui, si la pièce n'est montrée au public qu'en 1667, c'est en raison de la prudence de l'auteur, conscient de son caractère scabreux. Molière veut disposer le public à voir la comédie en entier par des lectures préalables. Le récit des deux représentations publiques — la première est située le 5 août 1667 et la seconde, pour laquelle aucune date n'est précisée, correspond à l'évidence à celle de 1669⁴⁷ — repose sur un suspens comparable à celui de l'acte V du *Tartuffe*. La séquence est identique dans les deux cas : « *Le Tartuffe* est à l'affiche / la pièce est interdite / le roi lève l'interdiction », mais le récit de la représentation de 1669 ménage, au prix d'une distorsion de la vérité, un coup de théâtre semblable à celui qui dénoue la pièce. L'ambassade des comédiens auprès du roi, à Lille, à la suite de l'interdiction prononcée par le président Lamoignon et l'archevêque de Paris recelait la potentialité d'un retournement de situation en faveur de Molière⁴⁸. Mais ce voyage avait eu lieu en 1667... d'où le glissement des deux faits — l'interdiction de la pièce et l'ambassade des comédiens — de 1667 à 1669. Ainsi l'autorisation du roi pouvait-elle apparaître comme un véritable *deus ex machina*, consacrant la victoire de Molière. Dans la biographie, la force comique des scènes a disparu, ne subsiste que la dimension pathétique, comme c'était le cas pour la transposition du *Misanthrope* : dans *La Fameuse Comédienne*, Molière ne fait jamais rire.

LE DÉNOUEMENT : VRAISEMBLANCE AXIOLOGIQUE OU VRAISEMBLANCE DOXALE

§10

⁴⁵Voir G. Forestier et Cl. Bourqui, « Notice du *Tartuffe*, ou *L'Imposteur* », dans *Œuvres complètes*, t. II, p. 1355-1358.

⁴⁶Grimarest suit la version donnée par l'édition des *Œuvres* de Molière parue en 1682, autrement dit l'existence d'un premier *Tartuffe*, réduit à ses trois premiers actes.

⁴⁷Grimarest mentionne en effet une pièce jouée simultanément, *La Femme juge et partie* de Montfleury, créée en décembre 1668 et reprise en mars 1669 (J.-L. Le Gallois, sieur de Grimarest, *La Vie de M. de Molière*, G. Mongrédien (éd.), Paris, Brient, 1955, p. 98).

⁴⁸En réalité, l'ambassade des comédiens a été vaine et *Le Tartuffe* interdit jusqu'en 1669.

Les efforts des critiques pour justifier le dénouement du *Tartuffe* semblent attester son invraisemblance et entériner le jugement de Voltaire qui l'estime « forcé⁴⁹ ». L'intervention royale, inattendue, qui proportionne la peine au crime et rend manifeste la vertu du souverain, impitoyable envers les imposteurs, mais clément envers ses sujets loyaux, relève du vrai idéal. La série de superlatifs utilisée par l'auteur de la *Lettre sur la comédie de L'Imposteur* (1667) est significative : il n'y a « rien de plus grand, de plus magnifique et de plus merveilleux, et cependant rien de plus naturel, de plus heureux et de plus juste⁵⁰ ». De même, lorsque Auger et Aimé-Martin⁵¹ déclarent, à la suite de La Harpe, que le dénouement satisfait l'indignation des spectateurs, ils admirent sa supériorité morale⁵². Dans l'édition d'Auger, le dénouement est mis en relation avec une anecdote relatant un fait similaire : le roi, ayant su que le président Lamoignon, le fils de celui qui avait interdit *Le Tartuffe*, détenait un dépôt susceptible d'appartenir à un séditieux du temps de la Fronde, a refusé de le contraindre à trahir la parole donnée. Or l'anecdote, qui relate les petits faits extraordinaires de la vie des grands hommes, par son exemplarité et sa visée épictétique, ressortit précisément au vrai idéal⁵³. Quant au *Misanthrope*, son dénouement paraît si conforme à ce qui « se passe tous les jours » que certains commentateurs vont jusqu'à dire qu'il n'y a pas de dénouement⁵⁴. Ainsi Faguet écrit-il (1914) :

Le dénouement du *Misanthrope* est très juste ; mais cela tient à ce qu'il n'y a pas de dénouement dans *le Misanthrope*. Alceste va se retirer à la campagne où il trouvera autant d'objets à émouvoir sa bile que dans Paris ; Célimène, et elle le sait bien, puisqu'elle ne veut pas « renoncer au monde », ne sera délaissée que quelque

⁴⁹ « [O]n sent combien il est forcé, et combien les louanges du roi, quoique mal amenées, étaient nécessaires pour soutenir Molière contre ses ennemis », écrit Voltaire (*Vie de Molière*, p. 448).

⁵⁰ Anonyme, *Lettre sur la comédie de L'Imposteur*, dans Molière, *Œuvres complètes*, t. II, p. 1188.

⁵¹ *Œuvres de Molière...*, L.-S. Auger (éd.), t. VI, p. 186 ; *Œuvres complètes de Molière [...]*, L. Aimé-Martin (éd.), t. V, p. 367.

⁵² « [S]i dans ce dénouement il a le plaisir de satisfaire sa reconnaissance pour Louis XIV, il y trouve un moyen de satisfaire en même temps l'indignation du spectateur » (J.-Fr. de La Harpe, *De la Comédie dans le siècle de Louis XIV* [1800], dans *Cours de littérature ancienne et moderne*, Paris, Delafol, 1825, t. II, chap. VI, p. 291).

⁵³ *Œuvres de Molière...*, L.-S. Auger (éd.), t. VI, p. 158. Il s'agit de Chrétien-François de Lamoignon (1644-1709). L'anecdote figure dans la « Vie de M. le Président Lamoignon, écrite d'après les mémoires du temps et les papiers de la famille », en tête du *Recueil des arrêtés de M. le Président de Lamoignon* (Paris, Nyon l'aîné, 1783, t. I, p. XLV-XLVI).

⁵⁴ L'union du couple secondaire, Philinte et Éliante, est la « seule concession mineure par rapport à l'invariant structurel de toute comédie » (G. Forestier et Cl. Bourqui, « Notice du *Misanthrope* », dans *Œuvres complètes*, t. I, p. 1450).

temps et verra son salon se remplir de nouveau et les choses continueront comme devant⁵⁵.

§11

La vraisemblance, doxale ici, résulte de la constance des caractères d'Alceste et de Célimène, qualité du dénouement sur laquelle insiste la « Lettre » sur *Le Misanthrope*⁵⁶. Il est intéressant de noter que ce dénouement, à peine perceptible, excite la sensibilité romanesque. Il donne lieu à un développement lyrique chez Rambert (1861), aux yeux duquel il est

le plus heureux peut-être qui soit au théâtre français, parce qu'il laisse planer sur le drame le mystère enchanteur de la poésie, parce qu'il invite à la rêverie et ouvre un monde à la pensée. À l'ordinaire, une pièce de théâtre se termine par une conclusion positive et prosaïque, comme le sont plus ou moins toutes les nécessités de la vie, un mariage, une séparation, une mort. Ici tout est achevé, et pourtant rien n'est conclu ; le dernier mot du poète est un mot de doute et d'espérance⁵⁷.

§12

En dépit de la constance des caractères, le spectateur ne s'en met pas moins à rêver d'une union possible. G. Forestier et Cl. Bourqui suggèrent cet effet : « une ultime réplique laisse entendre aux spectateurs et lecteurs bénévoles épris de romanesque que, dans un au-delà imaginaire de la pièce, le misanthrope pourrait être arraché à son désert et les deux amants incompatibles se réconcilier⁵⁸. » La signification univoque du dénouement du *Tartuffe* contraste avec l'ambiguïté qui caractérise *Le Misanthrope* tout entier et qui répond au goût mondain, si l'on se réfère à l'injonction faite à Amilcar, héros de Madeleine de Scudéry, de raconter une histoire « qui ne finît ni par mort, ni par mariage⁵⁹ ».

§13

Le Misanthrope et *Le Tartuffe* ne provoquent pas seulement le rire, ils « attachent » puissamment le spectateur. L'intention qui a présidé à l'écriture du *Misanthrope* — approfondir le portrait des gens du siècle, entamé dans *La Critique de L'École des femmes*

⁵⁵É. Faguet, *En lisant Molière : l'homme et son temps, l'écrivain et son œuvre*, Paris, Hachette, 1914, p. 291. Ch.-J. Jeannel parle de « drame sans action et sans dénouement » (*La Morale de Molière*, Paris, Thorin, 1867, p. 43).

⁵⁶« [L]'Auteur a trouvé le moyen de la punir, et de lui faire, en même temps, soutenir son Caractère », « [p]our ce qui regarde le Misanthrope, on peut dire qu'il soutient son Caractère jusques au bout. » (Donneau de Visé, « Lettre écrite sur la comédie du *Misanthrope* », p. 643.)

⁵⁷E. Rambert, *Corneille, Racine et Molière. Deux cours sur la poésie dramatique française au XVII^e siècle*, 1861, p. 395-396.

⁵⁸G. Forestier et Cl. Bourqui, « Notice du *Misanthrope* », dans *Cœuvres complètes*, t. I, p. 1450.

⁵⁹M. de Scudéry, *Clélie, histoire romaine*, I, 3 ; cité dans C. Morlet-Chantalat, *op. cit.*, p. 18.

et *L'Impromptu de Versailles* — et dont témoigne notamment l'influence des romans de Madeleine de Scudéry, et le choix d'un héros jaloux confronté à une coquette, qui met la peinture des « mouvements du cœur » au centre de la pièce, ouvrent vers une réalité psychologique et mondaine que le spectateur reconnaît. Les obstacles qu'on a opposés au *Tartuffe* ont porté Molière à transformer son personnage en escroc : dès lors, le stratagème qui doit ouvrir les yeux du mari en le rendant spectateur de la trahison de celui en qui il a placé sa confiance, purement comique lorsque l'hypocrite s'esquive après avoir été démasqué, crée un véritable suspens quand l'imposteur tente d'éliminer ceux qui l'ont confondu. L'une « attache » par le caractère du héros, une vraisemblance doxale et un dénouement qui sert la rêverie romanesque, comme les « romans nouveaux », l'autre, par le suspens, une vraisemblance axiologique et un dénouement qui appelle l'anecdote exemplaire, comme les romans héroïques. Dans ces deux pièces, le champ de la comédie s'élargit, et l'hésitation permanente de la critique sur leur interprétation, comique ou sérieuse, en témoigne.

Quelques mots à propos de : Élodie Bénard

Université Paris-Sorbonne

Pour citer cet article

Élodie Bénard, « L'attachement au caractère ou à l'intrigue : quelques considérations sur la réception du *Misanthrope* et du *Tartuffe* (XVII^e-XIX^e siècles) », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation lettres 2017 », n° 16, automne 2016, mis à jour le : 29/09/2016, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/85>.