Georgia State University
Digital Archive @ GSU

Modern and Classical Languages Theses | Department of Modern and Classical Languages

4-30-2010

Nature Et Fonction Du Portrait Chez Molière : Le Misanthrope Et Le Tartuffe

Anemarie Calin
Georgia State University, acalin1@student.gsu.edu

Follow this and additional works at: http://digitalarchive.gsu.edu/mcl_theses

Recommended Citation
Calin, Anemarie, "Nature Et Fonction Du Portrait Chez Molière : Le Misanthrope Et Le Tartuffe" (2010). *Modern and Classical Languages Theses.* Paper 11.

This Thesis is brought to you for free and open access by the Department of Modern and Classical Languages at Digital Archive @ GSU. It has been accepted for inclusion in Modern and Classical Languages Theses by an authorized administrator of Digital Archive @ GSU. For more information, please contact digitalarchive@gsu.edu.

NATURE ET FONCTION DU PORTRAIT CHEZ MOLIÈRE : LE MISANTHROPE ET LE TARTUFFE

by

ANEMARIE CALIN

Under the Direction of Professor Bruno Braunrot

ABSTRACT

Nous nous proposons de suivre l'histoire du portrait littéraire et la place de Molière en tant que portraitiste dans deux de ses pièces les plus célèbres, Le Tartuffe et Le Misanthrope. Molière déplace l'intérêt de l'action dans ses comédies vers les portraits des personnages. S'appuyant sur les principes des Anciens : « castigat ridendo mores », Molière révèle à travers les portraits, les vices, surtout l'hypocrisie, et l'importance du masque dans la société du XVIIe siècle. La grande variété des portraits sera illustrée de nombreux exemples. Nous nous intéressons aux diverses fonctions des portraits. Ils dévoilent l'intérêt pour le réalisme psychologique et témoignent d'une mode de divertissement mondain. En mettant l'accent sur les défauts et le ridicule des personnages, avec les portraits, les pièces se chargent d'une dimension satirique.

INDEX WORDS: Portrait littéraire, Masque, Théâtre, Être et paraître, Ridicule, Hypocrisie, Rire, Satire, Préciosité

NATURE ET FONCTION DU PORTRAIT CHEZ MOLIÈRE : LE MISANTHROPE ET LE TARTUFFE

by

ANEMARIE CALIN

Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of

Master of Arts

in the College of Arts and Sciences

Georgia State University

2010

Copyright by

Anemarie Calin

2010

NATURE ET FONCTION DU PORTRAIT CHEZ MOLIÈRE : LE MISANTHROPE ET LE TARTUFFE

by

ANEMARIE CALIN

Committee Chair: Bruno Braunrot

Committee: Kathleen Doig

Electronic Version Approved

Office of Graduate Studies

College of Arts and Sciences

Georgia State University

May 2010

To David and Mişu

ACKNOWLEDGEMENTS

There are many people that have supported me throughout my graduate school experience. First, I would like to thank my advisor, Professor Bruno Braunrot. He was the first person I met at the Department of Modern and Classical Languages and he gave me such an enthusiastic welcome to the graduate school that is hard to forget. He has always been so encouraging, kind and kept motivating me to continue my work. While taking an extended and seemingly never-ending break after having my son, Professor Braunrot has continued to push me to the finish line. Thank you for all your kindness, advice and patience, I truly appreciate all that you have done for me and taught me.

I would also like to thank the Department of Modern and Classical languages for giving me the opportunity to work with such great professors. Thank you to my committee members, Professor Kathleen Doig and Professor Eric Le Calvez. A special thanks to Professor Eric LeCalvez for his encouragement and for being such an inspiring teacher. Writing papers for Professor LeCalvez was always hard but satisfying work. Thank you also to Professor David O'Connell, and Professor Georges Perla whose courses enriched my experience at Georgia State University.

Finally, I would like to thank my family. My husband was so supportive and believed in me more than I did throughout these years. He made possible my "return" to French literature in order to finish my degree. My son made things a little bit more complicated, but he's the best accomplishment in my life. Thank you also to my parents and parents-in-law for their support and love.

TABLE OF CONTENTS

ACKNOWLEDGEMENTS v

1 INTRODUCTION 1

2 PETITE HISTOIRE DU PORTRAIT EN LITTÉRATURE 2

2.1 Le portrait littéraire jusqu'au XVIIe siècle 3

2.2 Le portrait dans la littérature de l'époque classique 7

2.3 Molière et le théâtre au XVIIe siècle 13

2.4 L'art du portrait chez Molière 14

3 NATURE ET FONCTION DU PORTRAIT DANS

LE MISANTHROPE 17

3.1 Les portraits des absents dans la « scène des portraits » 17

3.2 Les petits marquis et l'autoportrait d'Acaste 23

3.3 D'autres portraits-types 26

3.4 Les portraits des observateurs 27

3.5 Le portrait d'Arsinoé 29

3.6 La complexité des portraits des protagonistes 32

3.7 Les portraits et Le Misanthrope 37

4 NATURE ET FONCTION DU PORTRAIT DANS LE TARTUFFE 40

4.1 Mme Pernelle portraitiste et les portraits-caricatures 41

4.2 Les divers portraits de Tartuffe 46

4.3 Tartuffe : le masque et le visage 50

4.4 Le portrait d'Orgon 56

4.5 Le portrait du roi 59

4.6 Les Portraits et Le Tartuffe 61

5 CONCLUSION 63

BIBLIOGRAPHY 66

1 INTRODUCTION

Le nom de Molière et le triomphe de la comédie à l'époque classique sont inséparables dans l'histoire de la littérature française. Si la tragédie est à l'époque figée dans les règles rendues célèbres par les écrivains de l'Antiquité, la comédie laisse encore plus de libertés au dramaturge. Avec Molière, un nouveau type de comédie naît et sous sa plume le théâtre subit une métamorphose inédite dans le paysage littéraire de l'époque.

Au XVIIe siècle, le portrait, de divertissement mondain accède au statut de genre littéraire. Les portraits abondent dans la littérature classique et les comédies de Molière ne font pas exception. Le Misanthrope (1666) et Le Tartuffe (1664-1669), deux de ses grandes comédies les plus connues élargissent le concept de portrait littéraire par la grande diversité et le style remarquable de Molière qui met en scène la société de son temps. Jacqueline Plantié fait remarquer que « chez Molière ce n'est pas seulement dans les salons mondains que l'on compose des portraits, c'est n'importe où, comme dans la vie, »[1] et en fait son œuvre témoigne de l'intérêt de Molière de mettre sur scène ses contemporains dans le but de peindre et critiquer la société de son époque.

L'art du portrait chez Molière s'élève au-delà de l'analyse psychologique très chère aux écrivains classiques. Dans Le Misanthrope et Le Tartuffe, la grande variété de portraits révèle une connaissance profonde de l'être humain doublée d'une volonté de « corriger » les hommes en exposant leur ridicule. La dimension satirique s'ajoute souvent au plaisir du spectateur, qui reste central chez Molière. Nous nous proposons de suivre l'évolution du portrait en littérature jusqu'au siècle de Molière et d'analyser les portraits dans Le Misanthrope et Le Tartuffe. Nous nous intéresserons surtout à la composition et aux fonctions de ces portraits.

[1] Plantié, p. 485

2 PETITE HISTOIRE DU PORTRAIT EN LITTÉRATURE

L'intérêt du portrait littéraire est, tout comme celui d'un portrait peint ou sculptural, de « représenter l'homme ».[2] La notion de « portrait » renvoie d'abord aux arts plastiques, et c'est surtout la peinture qui lui donne un statut privilégié. En littérature, le portrait représente souvent une imitation de la peinture. Atteindre la ressemblance est le but commun des peintres et des écrivains ; ils « veulent peindre l'homme tel qu'il est et encore tel qu'il devrait être. »[3] Comme genre littéraire, le portrait trouve son apogée au XVIIe siècle et doit beaucoup aux salons et romans précieux.

Le portrait littéraire évolue à travers les siècles; en vers ou en prose, ses objectifs varient selon les contextes: socioculturel, sociopolitique, historique, ou encore selon la subjectivité du portraitiste. Il oscille entre réalité et fiction (réaliste ou fictif), entre éloge et satire, entre portrait qui imite son original et celui qui s'en éloigne (le portrait caricatural). Le portrait littéraire a emprunté beaucoup à l'art plastique et au cours de ce déplacement du mode pictural au mode narratif, le portrait acquiert de nouvelles fonctions et formes de représentation, tout en gardant l'être humain comme centre d'intérêt. Le portraitiste vise à «délimiter plus ou moins précisément les contours d'un personnage, de lui conférer une individualité propre, de permettre au lecteur de se le représenter ou de l'imaginer.»[4] De Voghel saisit ce qui distingue le travail de l'écrivain de celui du peintre : « Le portraitiste en littérature n'a pas la possibilité qu'a le peintre ou le sculpteur de représenter l'homme dans son apparence par des moyens plastiques ; mais il peut mieux que le peintre ou le statuaire évoquer sa personnalité. Ses moyens sont plus abstraits

[2] De Voeghel, p. 263
[3] Plantié, p. 129
[4] Le portrait. Anthologie, p. 12

mais conviennent mieux pour décrire des réalités immatérielles comme le caractère. Le peintre ne peut le faire qu'en représentant le sujet à un moment donné sous des traits qui le révèlent, le laissent deviner ou le soulignent. Mais le portraitiste en littérature peut être explicite et exploiter l'avantage qu'il a de travailler dans une dimension que le peintre ne connaît pas et qui est la durée, le temps. » [5]

Je me propose de tracer l'évolution du portrait en littérature, ce qui nous aidera à placer les « portraits » des comédies de Molière dans le contexte du XVIIe siècle. Une première partie sera centrée sur le portrait littéraire jusqu'au siècle de Molière; la deuxième partie portera sur la notion de portrait dans la littérature du XVIIe siècle.

2.1 Le portrait littéraire jusqu'au XVIIe siècle

L'Antiquité grecque et romaine a posé la question du portrait en littérature. Elle repose sur la théorie de la « mimésis, » qui remonte au livre X de la République de Platon. Il s'agit d'une imitation de la réalité et il n'est donc pas surprenant que ce soit chez Platon qu'on trouve les premiers portraits en littérature. Le portrait moral des hommes illustres, tel qu'on le voit chez Théophraste, Tacite, Suétone, Plutarque et Tite-Live, représente le mieux la tendance de l'époque dans ce domaine.

Dans Histoire de la guerre du Péloponnèse, Thucydide fait le portrait moral de Thémistocle. On trouve le même type de portrait chez Plutarque dans Les vies parallèles des hommes illustres, qui rassemblent 50 biographies dont 46 sont présentées par paires, en opposant les Grecs aux Romains. Les deux portraits de Thémistocle, écrits à des années de distance, offrent des visions différentes du héros athénien. Pour Thucydide, les qualités de Thémistocle

[5] De Voeghel, p. 271

sont liées à sa philosophie de l'histoire, selon laquelle les grands hommes jouent un rôle essentiel. Plutarque, en biographe, reprend et ajoute des qualités qui font ressortir le côté humain du personnage devenu déjà légendaire. L'intérêt que Plutarque porte à la psychologie humaine le met à part des historiens de l'Antiquité. Son œuvre a eu une grande influence sur la littérature anglaise et française, surtout à partir du XVIe siècle. Shakespeare, Montaigne, Rousseau, Corneille ont été des admirateurs de Plutarque et leurs œuvres attestent de l'influence du grand auteur grec.

Dans Les vies de douze Césars, Suétone s'intéresse aux personnalités des Césars, mais aussi à leurs vices et à leurs travers, ce qui donne une image tout à fait inédite dans le contexte littéraire. La valeur historique de ces portraits est indéniable, et la critique reconnaît généralement la vivacité des portraits de Suétone, rédigés dans une prose simple et précise, visant avant tout à l'efficacité, et dépourvue de la phraséologie archaïque et précieuse qui encombre la littérature contemporaine. Selon Racine, Tacite est « le plus grand peintre de l'Antiquité ». Historien officieux du régime, il a su se montrer aussi un historien critique et a été apprécié pour son style vif et expressif.

Dans les œuvres classiques grecques et romaines, la valeur et la fonction des portraits sont surtout d'ordre historique. Ce qui importe ce ne sont pas les qualités littéraires des historiens ou des écrivains, mais l'ampleur d'information sur des personnalités politiques qui ont marqué leur époque. A travers leurs « vies » et portraits on peut aujourd'hui recréer ce passé lointain. La notion de « mimésis » est au centre des récits des historiens de l'Antiquité.

A l'opposé de cette idée de l'imitation de la réalité, au Moyen Age chrétien l'accent tombe sur une autre conception du portrait qu'on pourrait résumer dans le mot « figura. » Il s'agit en fait d'une représentation figurée de la réalité. Cette conception se soucie peu de décrire

la réalité telle qu'elle est – elle vise un sens supérieur qui s'inscrit dans le plan divin. Il y a, dans la culture européenne à partir du XIIe siècle, une tendance vers l'individualisation : dans la peinture, le portrait se dégage des tableaux de grandes scènes, dans la poésie il exprime les émotions d'un individu.

Dans les romans courtois du XIIe siècle, surtout dans l'œuvre de Chrétien de Troyes, le portrait du héros se ramène à une description, selon les canons littéraires de l'époque. La beauté physique, signe extérieur de la perfection humaine, est la toute première qualité du héros courtois. Elle conditionne toutes les autres qualités. La beauté extraordinaire de la femme devient le Modèle, l'exemple à suivre et le visage se fait « miroir de l'âme » dans lequel se reflète celui qui se contemple, le Héros. Le portrait, essentiellement symbolique, doit répondre à plusieurs critères. L'héroïne est toujours décrite suivant un ordre immuable qui se fait toujours du haut vers le bas, en partant de la chevelure. La perfection de la dame ne peut transparaître qu'à grands renforts d'adjectifs obligés, destinés à faire ressortir l'élément essentiel : l'éclat du teint. Iseult est peut-être le portrait féminin le plus représentatif de cette période.

On trouve dans les lais de Marie de France une évocation des attraits féminins qui s'attache aux détails du corps ; dans les chansons de toile du XIIIe siècle, les portraits des amoureux sont réduits à quelques éléments d'ordre très général.

Plus tard, au XVe siècle, la poésie de Ronsard va déplacer l'accent des éléments du visage sur certains traits ayant pour but de révéler ce qui pourrait le mieux caractériser l'objet ou la personne décrits. Ronsard ne s'intéresse pas à l'imitation simple et directe de la nature ; c'est dans sa mémoire et fantaisie qu'il veut ancrer les portraits.

Une nouvelle vision de l'homme naît au XVIe siècle sous l'influence des idées humanistes. Michel de Montaigne est l'un des écrivains les plus profonds, les plus originaux sur le plan de la pensée, mais aussi sur le plan littéraire. Dans son œuvre la plus célèbre, Les Essais, Montaigne se donne comme objectif primordial la connaissance de soi-même. La notion d'autoportrait littéraire et le nom de Montaigne sont souvent inséparables dans la critique littéraire. L'art du portrait chez Montaigne s'accompagne « de réflexions sur la beauté et la laideur, l'accord ou l'absence d'harmonie entre le corps et l'âme. » [6] Il s'agit en fait d'un véritable effort d'analyse introspective, qui privilégie le moral sans négliger le physique.

Selon Dominique Viart, l'autoportrait est « l'une des voies d'accès à la complexité du « je ».» À la différence de l'autoportrait pictural, qui répond à la question « comment suis-je ? » (ou plutôt « comment est-ce que je me vois ? »), l'autoportrait littéraire, qui semble se donner pour horizon le fameux adage de Socrate « connais-toi toi-même », s'interroge sur le « qui suis-je ? ». L'autoportrait littéraire diverge de manière assez radicale de l'autoportrait pictural, mais l'image de la peinture reste au plan central de la recherche de l'écrivain. C'est aussi le cas de Montaigne qui déclare explicitement dans son Avis aux lecteurs : « Je veux **qu'on m'y voie** en ma façon simple, naturelle et ordinaire, sans contention et artifice: car **c'est moi que je peins**. Mes défauts s'y liront au vif, et ma forme naïve, autant que la révérence publique me l'a permis. Que si j'eusse été entre ces nations qu'on dit vivre encore sous la douce liberté des premières lois de nature, je t'assure que **je m'y fusse** très volontiers **peint tout entier**, et **tout nu**. »[7]

[6] Plantié, p.48
[7] Montaigne, Avis aux lecteurs, c'est nous qui soulignons

2.2 Le portrait dans la littérature de l'époque classique

Le portrait, qu'il soit pictural ou littéraire, est au centre de la vie sociale du XVIIe siècle. On parle souvent d'une mode du portrait à cette époque et la remarque de Richelet donne raison à cette affirmation : « le portraitiste gagne de quoi faire bouillir son pot, parce qu'il n'y a pas de bourgeoise un peu coquette qui ne veuille avoir son portrait.»[8] Madeleine de Scudéry, dans la 5e partie de Clélie écrit : « une constellation plus forte que la raison, fit que tout le monde se peignit (…) dans toutes les conversations on ne parlait que des portraits.»[9]

Richelet et Mlle de Scudéry nous fournissent en fait deux indices qui pourraient nous aider à comprendre l'importance du portrait au XVIIe siècle. Un premier élément est la référence à la peinture et il est intéressant de voir comment la peinture et la littérature se rapportent l'une à l'autre à cette époque. La référence à la conversation met l'accent sur l'importance du contexte social de l'époque et les rapports entre la vie littéraire et sociale.

L'évolution du portrait littéraire au XVIIe siècle est étroitement liée au phénomène de la « préciosité, » qui domine la vie sociale dans la première moitié du siècle. Il s'agit au début d'un phénomène littéraire européen qui se manifeste surtout en poésie : *euphuisme* en Angleterre, *marinisme* en Italie, *gongorisme* en Espagne. Mais en France, il s'agit d'un phénomène littéraire à dimension sociale. A propos du portrait au XVIIe siècle, Lanson écrit : « Il ne s'agit pas de *faire voir* la personne, il s'agit de fixer l'attention des lecteurs sur diverses particularités de la personne, de faire naître de ces particularités des idées ingénieuses, de les assembler en rapports piquants, en un mot de mêler si intimement l'exercice de l'esprit du peintre à la description des caractères du modèle, que l'on ne sache pas ce qui intéresse ou amuse

[8] Richelet, Nouveau Dictionnaire
[9] Scudéry, Clélie, p. 285-6

le plus, le modèle étudié ou le tour donné à cette étude. Le *portrait,* en un mot, n'est pas une peinture, c'est une dissertation : le commentaire élogieux ou satirique enveloppe et obscurcit l'image. »[10]

Le portrait littéraire des années 50 est inséparable des jeux de salons ; il a été associé au courant de la *préciosité* ou de la *galanterie*. Les salons littéraires, notamment l'hôtel de Rambouillet et le salon de Mlle de Scudéry, ont une grande influence sur la littérature de l'époque, et le portrait devient, dans ces milieux mondains, un « divertissement de société. » Le phénomène de la préciosité atteint son apogée entre 1850 et 1860. Ce courant apparaît d'abord chez les femmes, dans les milieux aristocratiques, et naît d'un besoin de raffinement, d'élégance, de pureté de langage en réaction à la grossièreté de la cour d'Henri IV. Selon l'abbé de Pure, « les précieuses apprécient le naturel et un juste milieu entre le style rampant et le pompeux ; dans la conversation elles visent à la finesse plutôt qu'aux grands effets. » [11] On parle aussi d'une « secte de femmes cherchant, dans le mystère des ruelles, à se donner du prix, »[12] tout en refusant la tutelle masculine.

Le portrait pictural jouit à l'époque d'un grand succès en France. Tout le monde veut avoir des portraits : les grands seigneurs, les magistrats, les gens d'Eglise. Les châteaux et les hôtels princiers s'emparent d'importantes collections artistiques. Les écrivains présentent sous forme poétique des tableaux qu'ils ont vus ou bien qu'ils possèdent. C'est le cas de Georges de Scudéry et de Tristan l'Hermite. Cette mode du portrait pictural va avoir un grand impact sur la littérature. En fait Jacqueline Plantié, à propos du portrait, parle d'un « désir constamment affirmé de rivaliser avec la peinture »[13] et c'est cela, à son avis, qui distingue le portrait littéraire

[10] Lanson
[11] Pintard, p. 12-3
[12] Ibid. p. 12
[13] Plantié, p. 22

au XVIIe siècle : « Il ne faut pourtant pas peindre si fort d'après la nature, qu'on n'aille un peu au-delà, mais sans choquer la vraisemblance. Les grands Peintres le pratiquent de la sorte et on doit les imiter. »[14]

Au XVIIe siècle, le portrait commence à être défini comme genre littéraire. La critique a identifié deux éléments qui ont contribué au succès du portrait écrit. Il s'agit d'abord des livres illustrés de portraits gravés qui apparaissent dans les années 20, gravures qui plus tard, en 1650, seront à l'origine de la Galerie du Palais du Cardinal de Marc Vulson de la Colombière. Puis, la nouvelle technique de gravure sur émail ou la boîte au portrait jouit d'un grand succès. Cela permet par exemple de porter sur soi l'image de la femme aimée.

L'œuvre romanesque de Madeleine et Georges de Scudéry représente une deuxième source d'inspiration pour les portraits. Le grand nombre de portraits a suscité chez les lecteurs un vif intérêt et on peut voir dans cette source d'inspiration un modèle. Il s'agit aussi d'un effort d'imitation des peintres. Georges et Madeleine de Scudéry ont tous les deux une inclination de portraitiste. Georges est « attiré par les grands portraits d'histoire, par l'éloge solennel, »[15] mais sa sœur se prête plutôt à l'observation directe des gens de son entourage. Les romans Le Grand Cyrus (1649-53) et Clélie abondent en portraits. Il s'agit en fait du grand monde de l'époque qui est décrit dans ces livres. Ce sont des hommes et des femmes connus, reconnaissables dans cette galerie de portraits écrits, qui entrent dans les romans sous des noms différents. Le mérite de ces portraits est d'avoir suscité la curiosité et l'intérêt des lecteurs ; encore plus important est le fait que, étant de valeur médiocre, les portraits de Georges et Madeleine de Scudéry ont éveillé chez les lecteurs un désir d'imiter et de faire mieux. La vogue des portraits mondains naît donc de cette volonté de s'essayer à l'art du portrait.

[14] Richelet, p.187-8
[15] Plantié, p. 90

Il faut aussi mentionner deux titres des années 50 : Divers portraits publié à Caen au début de 1659 est un ouvrage collectif qui compte 59 portraits, dont 16 ont été rédigés par Mlle de Montpensier. Ce livre représente la collection originale de la princesse, mais la parution de cet ouvrage est limitée à environ 60 exemplaires. L'existence de ce livre reste donc moins connue que le Recueil de portraits et éloges en vers et en prose, dédié à Son Altesse Royale Mademoiselle, publié plus tard la même année en deux éditions. On y reprend 21 portraits du premier livre, dont trois seulement sont écrits par la princesse ; autres 49 complètent l'ouvrage.

Dans le paysage littéraire de l'époque, étant donné le grand nombre de portraits écrits, la valeur se cache parfois loin des ouvrages connus ou à la mode. Il faut faire aussi la distinction entre le portrait mondain qui jouit du succès dans les salons de l'époque, soit dans les conversations ou dans des pages de romans, et, d'autre part, le portrait qui a des qualités littéraires évidentes. Le portrait mondain n'est qu' « un tableau fait à plaisir, qui essaie de passer pour véritable. »[16] Peu d'écrivains ont eu une influence sur l'art du portrait au XVIIe siècle. Mademoiselle De Montpensier dessine surtout des portraits isolés, et elle a le mérite d' « avoir fait du portrait matière exclusive, »[17] tout comme en peinture. La Rochefoucauld et le Cardinal de Retz s'expriment avec plus d'abstraction que Mlle de Montpensier, Madame de Lafayette ou Bussy qui attachent beaucoup d'attention aux détails et privilégient le côté pittoresque. Ce qui les met à part c'est surtout leur habileté de déformer leurs modèles, et le refus d'une idéalisation systématique. L'art du portrait au XVIIe siècle, selon René Pintard, doit beaucoup au règne des

[16] Plantié
[17] Ibid.

Précieuses, aux « exercices de salon »[18] dans l'entourage de Mlle de Montpensier, Madame de Lafayette, La Rochefoucauld et d'autres « appliqués à perfectionner les modèles que leur proposaient les derniers tomes du Grand Cyrus et Clélie.»[19]

Le XVIIe siècle donne ses lettres de noblesse au portrait littéraire. Sous l'influence des salons et des romans précieux, le portrait dépasse l'influence des salons mondains et accède au statut de genre à part entière ». C'est le résultat d'un procès continu, commencé déjà avec les historiens de l'Antiquité. Le portrait a évolué avec les époques et cette évolution doit beaucoup aux influences sociales, tout en gardant l'esprit de rivalité entre la littérature et les arts plastiques. Jusqu'au XVIe siècle, la notion de « portrait » en littérature fait corps avec l'idée de représentation imagée de l'individu : essai d'imitation pendant l'Antiquité, représentation figurée, idéalisation de la femme dans les romans courtois et dans la poésie. Du Bellay et Rabelais font tomber l'accent sur le portrait comme « description physique et morale d'une personne.» [20] Leur but est de lui « conférer une individualité propre, de permettre au lecteur de se le représenter ou de l'imaginer. »[21] A la Renaissance qui fait de l'individu le centre des préoccupations littéraires et philosophiques, le portrait s'empare des observations plus subtiles sur la psychologie des personnages. Le personnage n'incarne plus seulement un type, il « campe un être dans toute sa personnalité. » [22] Au XVIIe siècle, l'évolution et le succès du portrait littéraire sont liés à l'apparition, sur le plan artistique, de la peinture de chevalet. L'imitation ne suffit plus ; le portrait « dévoile aussi les qualités d'observation et d'écriture de celui qui le

[18] Pintard, p.19
[19] Ibid. p. 19
[20] Le portrait. Anthologie, p. 11
[21] Ibid. p. 12
[22] Ibid. p. 29

prend en charge et, par là, cherche à plaire. »[23] L'âge classique confère au portrait une plus grande «épaisseur psychologique », et La Bruyère l'élève au statut de l'art. Chez lui, le portrait se rattache à la « physionomie » ou « art de lire le caractère dans les traits du visage. »[24]

Si la première moitié du XVIIe siècle témoigne sur le plan littéraire de l'essor des romans précieux, dans la deuxième moitié, notamment à partir de l'année 1659, la mode précieuse tourne au ridicule. Les bonnes manières, la bienséance, le bon goût s'imposent comme des conditions nécessaires de la distinction et de la supériorité sociale. Sous la pression du savoir-vivre, l'homme se pare des vertus qui ne changent rien à sa nature réelle. La formule de La Rochefoucauld selon laquelle « le monde n'est composé que des mines »[25] renvoie à la métaphore du théâtre « le monde entier joue la comédie » (Pétrone) La Rochefoucauld fait la critique de vaines apparences, et révèle le rôle des comédiens dans la vie ; « nous jouons le rôle que nous dicte notre intérêt. »[26] Beaucoup d'œuvres littéraires de l'époque dévoilent la superficialité et la vanité dans cette quête recherchée du poli, du raffiné et dans le langage prétentieux. Le livre de Charles Sorel, Description de l'Ile de la Portraiture et de la Ville des Portraits, qui apparaît en 1659, donne une place privilégiée à la figure du peintre et au portrait. Sous le masque de l'allégorie, Sorel analyse les problèmes de la représentation et fait la critique de l'excès de la portraiture en art, en littérature et dans la vie mondaine. Dans Le roman comique, Scarron fait des esquisses de satire visant les fausses précieuses. La même année, la représentation de la comédie Les précieuses ridicules de Molière, marque un tournant décisif pour les précieuses et pour la mode des portraits littéraires. Le succès de la pièce ouvre un vif débat entre les défenseurs de la préciosité (Somaize, Chappuzeau) et les accusateurs (Sorel,

[23] Ibid. p.14
[24] La Bruyère, p. 240
[25] La Rochefoucauld, p. 33
[26] Ibid.

Molière, Scarron). René Pintard pense qu' « en rassemblant vigoureusement des ironies jusque-là hésitantes, Molière a déchaîné un grand courant de raillerie qui, bousculant des répétitions, a porté un coup fatal à une tendance. »[27]

2.3 Molière et le théâtre au XVIIe siècle

Le XVIIe siècle est considéré « le siècle du théâtre » en France, grâce surtout aux chefs-d'œuvre de Corneille, de Racine et de Molière. Mais le rôle et l'image du théâtre à cette époque se révèlent comme quelque chose de plus complexe. Perçues comme événement littéraire et artistique, mais fortement condamnées par l'Eglise, les représentations théâtrales font partie de la vie sociale. Le théâtre joue un rôle essentiel dans le divertissement de la cour. Il fleurit surtout sous le règne de Louis XIV, et la comédie, genre presque oublié jusqu'alors, jouit d'un grand succès. On la trouve dans les jeux de carnaval, dans les fêtes de Vaux, accompagnée par la musique et la danse. Les sujets de la comédie d'avant 1660 doivent beaucoup à la fantaisie et aux modèles italiens et espagnols, mais avec Molière le concept même de la comédie est en train de changer. En 1660 on s'intéresse plus à l'analyse psychologique, et la fantaisie laisse lieu au naturel. Molière « implante son personnage comique dans la société contemporaine : les originaux sont dans la salle. »

[27] Pintard, p.12

Le monde, la société du XVIIe siècle, s'identifie souvent dans les œuvres littéraires de l'époque, avec la métaphore du théâtre. L'individu, dans sa quête de succès social, porte un masque qui semble une condition nécessaire pour garantir la réussite. La duplicité, la duperie et le déguisement sont constitutifs du jeu social : « nos vertus ne sont, le plus souvent, que des vices déguisés. »[28]

2.4 L'art du portrait chez Molière

Pour Molière, le théâtre représente un moyen de révéler les problèmes de l'époque, et il fait souvent, dans ses pièces, la critique de la société. Mais, plus important encore selon Molière, c'est que «l'emploi de la comédie est de corriger les vices des hommes. »[29] Molière peint dans ses comédies la société de son époque. Les portraits abondent, mais il ne s'agit point du portrait tel que Mlle de Scudéry l'avait lancé. Les portraits des personnages chez Molière sont plus complexes et témoignent du talent, du soin du dramaturge pour la clarté des idées, sans jamais perdre de vue le but qu'il s'est donné, d'exposer les vices des hommes, les aspects négatifs de la société, mais aussi de faire rire : « Dans l'ordre des personnages, il a exhibé ses contemporains sur la scène, non point toutefois dans le seul but de divertir par la peinture d'une vie bourgeoise ou mondaine le spectateur qui pouvait y reconnaître son voisin, mais aussi, comme le rappelle Donneau de Visé dans sa Lettre sur la comédie du « Misanthrope », pour parler « contre les mœurs du siècle. »[30] Sous la plume de Molière, la comédie devient donc un instrument idéologique et politique.

[28] La Rochefoucauld, épigraphe
[29] Molière, Critique de l'Ecole des femmes
[30] Ferreyrolles, p. 21

Molière explique son choix de peindre d'après la nature : « Mais lorsque vous peignez les hommes, il faut peindre d'après nature. On veut que ces portraits ressemblent ; et vous n'avez rien fait, si vous n'y faites reconnaître les gens de votre siècle. (…) et c'est une étrange entreprise que celle de faire rire les honnêtes gens. »[31] Le Misanthrope et Le Tartuffe , deux des comédies les plus célèbres de Molière, abondent en portraits. Il y a toute une variété de portraits, de brèves esquisses, des portraits « en pied », des autoportraits, même des portraits qui, sous couleur de peindre quelqu'un d'autre, sont des autoportraits inconscients. La variété et la multitude de portraits ne révèlent pas seulement des vérités psychologiques ou une connaissance exceptionnelle de l'être humain, elles aident à recréer un tableau de l'époque, qui se veut véridique. La peinture des personnages chez Molière ne respecte plus les critères mis en place dans la société mondaine, mais s'appuie plutôt sur des principes rendus célèbres par les Anciens. La doctrine classique du genre comique « castigat ridendo mores », le précepte du châtiment des mœurs par le rire vise le rire et le plaisir du spectateur : « les plus beaux traits d'une morale sérieuse sont moins puissants, le plus souvent, que ceux de la satire ; et rien ne reprend mieux la plupart des hommes que la peinture de leurs défauts. C'est une grande atteinte aux vices que de les exposer à la risée de tout le monde. On souffre aisément des répréhensions ; mais on ne souffre point la raillerie. On veut bien être méchant, mais on ne veut pas être ridicule. »[32] Ce sont surtout les travers des hommes qui intéressent Molière, ce sont eux qui fournissent la base de son art du portrait : « Je trouve qu'il est bien plus aisé de se guinder de grands sentiments, de

[31] Molière, op. cit. sc. IV
[32] Molière, Oeuvres complètes, p. 885

braver envers la Fortune, accuser les destins, et dire des injures aux Dieux, que d'entrer comme il faut dans le ridicule des hommes, et de rendre agréablement sur le théâtre des défauts de tout le monde. »[33]

Molière vise donc à révéler le ridicule des hommes et les portraits, qui occupent une place importante dans les deux pièces, sont une façon de représenter les vices et le ridicule des personnages sur scène. Le Misanthrope et Le Tartuffe abondent en portraits et révèlent, par la manière dont Molière choisit de dépeindre ses personnages, une grande variété et des fonctions qui vont au-delà de l'intérêt psychologique des personnages. Les portraits remplacent parfois l'action de la pièce et aident dans la reconstruction du tableau de l'époque.

Les idéaux de l' « honnêteté mondaine » et du « naturel » se trouvent au cœur de la pensée de Molière. Ses pièces, parmi lesquelles Le Tartuffe et Le Misanthrope sont peut-être les plus représentatives, visent à faire réfléchir sur un monde qui s'est éloigné de ces idéaux, en essayant d'atteindre un certain art de vivre qui promet richesse matérielle ou reconnaissance sociale. Le thème de l'hypocrisie est commun dans les deux pièces : hypocrisie religieuse dans Le Tartuffe et hypocrisie mondaine dans Le Misanthrope. L'intrusion de Tartuffe sous de faux prétextes dans la famille d'Orgon, et le salon de Célimène, cet espace bourgeois où les personnages portent des masques et la sincérité demeure bien cachée, mettent en évidence l'importance que ce monde prête au paraître. Le masque et le visage est un thème que Molière privilégie dans ces pièces. Ce qui est tout à fait inédit chez Molière est la manière dont les personnages entrent en scène et la force des portraits qui se substituent en grande partie à l'action des pièces.

[33] Ibid., p. 885

3 NATURE ET FONCTION DU PORTRAIT DANS LE MISANTHROPE

La comédie des mondains apparaît à travers des portraits dans Le Misanthrope. Les nombreux portraits dans Le Misanthrope attestent de l'importance que Molière prête à la peinture des personnages, dans un souci de réalisme et de complexité psychologique. Selon les portraits qu'on dresse tout au long de la pièce, on peut grouper les personnages en trois catégories. Il s'agit dans un premier temps des personnages dont le portrait n'est qu'une caricature, des personnages souvent absents, mais qui incarnent un type. Dans un deuxième temps, on note les portraits des personnages secondaires qui ne sont pas très développés, mais qui fournissent d'un côté un contre-exemple pour les personnages principaux, mais avec qui ils ne forment pas une antithèse parfaite. Et finalement, les personnages centraux, notamment Alceste et Célimène, qui frappent par la complexité psychologique qui naît des tourments internes résultant de l'impossibilité de concilier le désir personnel et les règles de conduite que la société impose.

3.1 Les portraits des absents dans la « scène des portraits »

Le salon de Célimène représente en fait un microcosme de la société du XVIIe siècle. C'est la scène sur laquelle les personnages de la haute société sont prêts à « jouer » des rôles que les lois de la bienséance et du statut social demandent. La scène 4 du deuxième acte du Misanthrope reste peut-être la démonstration la plus représentative et la plus réussie que Molière donne en tant que portraitiste.

Cette scène fameuse peut bien servir de point de départ dans une analyse des portraits des personnages et de leur rôle dans le développement de la pièce, ainsi que dans l'ensemble de l'œuvre de Molière.

La scène se déroule dans le salon bourgeois de Célimène et sept personnages y sont présents : Eliante, Philinte, Acaste, Clitandre, Alceste, Célimène, Basque. La conversation entre Célimène et Alceste, où Alceste tente d'obliger Célimène à se déclarer, est coupée brusquement par l'apparition de Clitandre. Cette apparition déclenche le jeu des portraits, qui représente une des scènes les plus importantes de la pièce. En ce qui concerne la première catégorie des portraits, cette scène fournit toute une galerie de « types ». Célimène dresse, dans une première partie, huit portraits des absents, et Eliante rajoute une tirade qui contient des portraits similaires.

Les portraits de Célimène suivent les règles d'un jeu à la mode dans cette société précieuse. On peut voir, dès le début, comment ce jeu fonctionne. Les deux marquis, Clitandre et Acaste, lancent, à tour de rôle un nom, et Célimène se met ensuite à en dresser le portrait. A l'exception de Damis (le huitième portrait), pour les autres portraits ce sont les marquis qui jouent le rôle d'animateurs. Il est intéressant de noter que tous ces huit personnages sont absents, mais ils sont connus des invités de Célimène. Dans cette galerie de portraits on ne retrouve qu'une femme – Bélise, dont le portrait est peut-être le plus négatif.

Au début de la scène, Acaste et Clitandre commencent par un portrait de quatre vers : les portraits de Cléonte (v. 567-570) et de Damon (v. 575-79). Au fil de la conversation on remarque que l'intervention des marquis, tout comme leurs portraits, se réduit à un ou deux vers, alors que les portraits de Célimène deviennent de plus en plus longs, pour culminer avec le portrait de Damis (introduit par Philinte), qui compte quatorze vers. On peut parler d'une progression des portraits et d'un effet de crescendo.

Les portraits sont d'une longueur inégale – ils varient de 4 à 14 vers. D'abord, on peut remarquer que ce jeu auquel les invités de Célimène participent a pour but d'amuser. Les invités semblent habitués à ce genre de « spectacle » qui a l'air d'une représentation théâtrale, avec Célimène en rôle principal et les invités réduits à applaudir ou à se taire. Mais en même temps, ce jeu donne à Célimène la possibilité de briller, la met en mesure de faire ce qu'elle a le talent de faire: critiquer les ridicules.

Tous les portraits sont négatifs – on médit des personnes qui ne sont pas là – c'est le mépris, la médisance qui dominent dans ces portraits. Le champ lexical du ridicule : « ridicule achevé, »[34] « se barbouille »[35] et les mots qui expriment la moquerie envers ces personnages: « prêter les lumières, »[36] « qu'elle grouille aussi peu qu'une pièce de bois »[37] renforce cette idée. C'est une société qui met l'accent sur le paraître et le parler, la conversation comme art : « porte un air qui saute aux yeux d'abord, »[38] « on ne voit jamais goutte et ce n'est que du bruit que tout ce qu'on écoute, »[39] « qui vous jette en passant un coup d'œil égaré et, sans aucune affaire est toujours affairé, »[40] « il veut avoir trop d'esprit », « il est guindé sans cesse, »[41] « il se travaille à dire de bons mots. »[42]

Les portraits mettent en évidence un ridicule frappant qui fait de ces personnages des types humains. Cléonte est l'original, l'extravagant : « on le retrouve encore plus plein d'extravagance, »[43] Damon « le raisonneur », celui qui parle pour ne rien dire : « l'art de ne vous

[34] Molière, Le Misanthrope, v. 568
[35] Ibid. v.571
[36] Ibid. v.572
[37] Ibid. v.616
[38] Ibid. v.572
[39] Ibid. v.581-2
[40] Ibid. v.587-8
[41] Ibid. v. 634-5
[42] Ibid. v.636
[43] Ibid. v. 574

rien dire avec de grands discours.» [44]Timante est le mystérieux qui croit faire des révélations « de la tête aux pieds un homme tout mystère, »[45] Géralde est le snob, « l'ennuyeux conteur, »[46] Bélise – la sotte qui n'a aucune conversation, Adraste l'orgueilleux « quel orgueil extrême, »[47] Cléon le gastronome qui se fait valoir par le mérite de son cuisinier, Damis, l'homme d'esprit qui se croît supérieur à tout le monde et critique tout le monde.

Dans tous ces portraits, l'accent tombe sur les défauts des personnages, des défauts qui sont exagérés et qui visent à amuser le public. Molière démasque ici l'hypocrisie de la société : on juge et on médit de ceux qui sont absents et on flatte l'orgueil de ceux qui sont présents. Les portraits ont aussi un aspect comique puisque ce sont des personnages qui en jugent d'autres. L'hyperbole comme figure de style contribue à cet effet d'exagération et le comique de la scène vient aussi de cette exagération : « de la tête aux pieds, »[48] « assomme le monde,»[49] « je souffre le martyre. »[50]

Le langage dans cette scène se conforme au code de la préciosité ; on peut voir dans le choix des mots l'importance qu'on attache à l'élégance du langage, à l'art de la conversation, à l'esprit. Dans beaucoup de portraits il est question de « parler », des manières de ces personnages : « N'a-t-il point quelque ami qui pût, sur ses manières / D'un charitable avis lui prêter les lumières? »[51], « il dit tout à l'oreille. »[52] L'art de la conversation se réduit à l'importance de la forme et au manque de contenu : « Jamais on ne le voit sortir du grand

[44] Ibid. v.580
[45] Ibid. v.586
[46] Ibid. v. 596
[47] Ibid. v.618
[48] Ibid. v.586
[49] Ibid. v. 590
[50] Ibid. v. 605
[51] Ibid. v. 569-70
[52] Ibid. v.594

seigneur, »[53]« et la stérilité de son expression/ fait mourir à tous coups la conversation ; » [54]« on voit qu'il se travaille à dire de bons mots, »[55]ou bien « aux conversations même il trouve à reprendre / Ce sont propos trop bas pour y daigner descendre. »[56]

Le seul portrait féminin dans cette scène est celui de Bélise. Dans une société qui valorise l'art de la conversation et l'esprit, Bélise est, dès le début, exclue de ce groupe. Célimène commence par mettre l'accent sur deux éléments importants dans la société : l'esprit et l'entretien. Les adjectifs qui les qualifient dans ce portrait sont très négatifs : « le pauvre esprit de femme » et « le sec entretien. »[57] La conjonction « et » qui les lie crée un effet de cumulation de ces traits négatifs et le point d'exclamation connote un jugement très fort de la part de Célimène. On assiste ensuite à une description dénigrante de cette femme. L'hyperbole « je souffre le martyre » vise un effet comique. Célimène se place elle-même au pôle contraire de Bélise. L'assonance des « s » aux vers 606, 607, 609 « stérilité de son expression » et « stupide silence », renforce, au niveau phonique, l'idée que Bélise est un personnage ennuyeux. Elle n'a pas d'esprit, ne maîtrise pas l'art de la conversation, n'est pas belle, n'a pas de charme. Le mépris de Célimène envers Bélise est encore plus évident vers la fin du portrait, où les adjectifs négatifs sont de plus en plus fréquents et, en plus, renforcés par des adverbes à connotation négative : « insupportable » (assez),[58] « épouvantable » (encore),[59] « peu » (aussi)[60]. La double antithèse : « le beau temps et la pluie, et le froid et le chaud »[61] produit un effet de totalisation qui est mis en contraste avec des mots tels que « fait mourir », « en vain », « on épuise bientôt ».

[53] Ibid. v. 596
[54] Ibid. v 607-8
[55] Ibid. v. 636
[56] Ibid. v.645-6
[57] Ibid. v.604
[58] Ibid. v.613
[59] Ibid. v.614
[60] Ibid. v.616
[61] Ibid. v.619

Cela renforce l'idée que, selon Célimène, la conversation avec Bélise est une impossibilité. Le langage devient plus familier, ce qui contraste fortement avec le reste du portrait : « Et l'on demande l'heure, et l'on bâille vingt fois / qu'elle grouille aussi peu qu'une pièce de bois ».[62] La comparaison connote la stupidité, le manque de qualités exigées dans la société. Ce portrait négatif dressé par Célimène parvient à mettre en relief le ridicule du personnage.

Les défauts de Bélise mettent en fait en évidence les qualités de Célimène. Elle est tout ce que Bélise n'est pas. A travers son portrait négatif de Bélise, Célimène met en valeur son talent, sa vivacité d'esprit, son charme. En plus, elle se montre très dure envers les femmes.

Les portraits dans cette scène soulignent les relations sociales de ces personnages et aussi ce qui est important dans la société : le lever du roi (soit qu'il s'agisse de participer ou seulement d'en parler), une vie de luxe, les titres de noblesse et les privilèges, la conversation, l'esprit. Molière démasque en fait l'hypocrisie des salons.

Les portraits d'Eliante respectent d'une certaine manière la technique de Célimène. Ce qui met à part la tirade d'Eliante, c'est la tonalité différente et l'accent qui tombe sur les qualités. La tirade apparaît comme un poème à l'amour, d'une tonalité optimiste, où l'aspect positif est privilégié. Il est question de montrer une autre facette de cette technique du portrait, une facette plus positive. Chez Eliante les portraits sont plus généralisés, car les personnages ne sont jamais nommés, comme dans les portraits de Célimène : « la pâle », « la noire », « la maigre », « la grasse » etc. Du vers 717 au vers 728, douze mini-portraits sont ajoutés. On note la construction antithétique des portraits ; « la pâle » et « la noire », « la maigre » et « la grasse », « la géante » et « la naine », « la fourbe » et « la sotte », « la trop grande parleuse » et « la muette ». A

[62] Ibid. v.615-6

l'exception de « la fourbe » et de « la sotte » qui sont inclues dans le même vers, les autres portraits occupent chacun un vers. Le portrait de « la malpropre » sort du schéma, car il s'étend sur deux vers et n'est pas mis en opposition avec un autre portrait, tout comme « l'orgueilleuse. »

3.2 Les petits marquis et l'autoportrait d'Acaste

De la même catégorie des types font partie les petits marquis Acaste et Clitandre. Ces deux personnages fonctionnent par paire : « voici les deux marquis qui montent avec nous »[63]. Ils n'ont pas d'individualité, leurs discours révèlent les mêmes idées et trahissent leur manque d'originalité. « Pour moi, je ne sais pas, mais j'avouerai tout haut/ Que j'ai cru jusqu'ici madame sans défaut », dit Clitandre, à quoi Acaste fait immédiatement écho: « De grâces et d'attraits je vois qu'elle est pourvue/ Mais les défauts qu'elle a ne frappent point ma vue »[64]. Dans ses lettres, Célimène ne différencie pas entre les deux. Les petits marquis représentent toute une catégorie de la haute société, dont la seule contrainte est le lever et le coucher du roi ; le reste du temps, ils participent dans les activités mondaines. Au : « Rien ne m'appelle ailleurs de toute la journée, »[65] d'Acaste, répond le « Moi, pourvu que je puisse être au petit couché, / Je n'ai point d'autre affaire où je sois attaché »[66] de Clitandre. Le portrait de Clitandre par Alceste, bien que dicté par la jalousie, parvient à mettre en relief le ridicule du personnage. Le portrait apparaît comme une série de questions qui se composent de deux parties : une partie liée au physique ou à un aspect vestimentaire, et l'autre partie représentée par une qualité morale ou un sentiment.

[63] Ibid. v. 559
[64] Ibid. v.695-8
[65] Ibid. v. 738
[66] Ibid. v. 739-4

Ainsi, on voit un rapport entre l'estime et « l'ongle long qu'il porte au petit doigt »[67] et « la perruque blonde »,[68] l'amour est lié aux « grands canons »,[69] le charme aux rubans, aux « appas de sa vaste rhingrave »[70] à « sa façon de rire et son ton de fausset »[71] L'ironie de cette mise en parallèle est tout à fait comique par l'exagération et le ridicule qui se dégagent de ce personnage. En montrant l'extravagance et le ridicule de Clitandre, Alceste critique en fait la légèreté de Célimène.

L'autre marquis, Acaste, s'admire dans un miroir flatteur et son autoportrait amuse même Clitandre. C'est une image qui définit l'idéal social à la mode. A travers cet autoportrait d'Acaste, Molière met l'accent sur tout ce qui est important dans la société. Jeune, noble et riche, Acaste ne trouve rien à médire sur sa personne : « je ne vois pas, lorsque je m'examine, / Où prendre aucun sujet d'avoir l'âme chagrine. »[72] Il jouit de tout ce qu'il faut pour avoir du succès dans la société : « il est fort peu d'emplois où je ne sois en passe.»[73] A l'influence qu'il a s'ajoute le bon physique qui doit faciliter ses exploits : « j'ai bon air, bonne mine, / Les dents belles surtout, et la taille fort fine. »[74] L'importance du moi et la bonne opinion de sa personne sont une constante dans cet autoportrait. L'image de soi-même est importante dans la société parce qu'on est toujours sous le regard des autres. Le salon, comme celui de Célimène, et le théâtre sont des lieux où on est vu et où on veut faire bonne impression. Pour Acaste, le théâtre est l'endroit idéal : « Pour l'esprit, j'en ai sans doute, et du bon goût / A juger sans étude et raisonner du tout, / A faire aux nouveautés, dont je suis idolâtre, / Figure de savant sur les bancs du théâtre. »[75] Ce

[67] Ibid. v.479
[68] Ibid. v. 482
[69] Ibid. v. 483
[70] Ibid. v. 485
[71] Ibid. v.487
[72] Ibid. v.781-2
[73] Ibid. v.786
[74] Ibid. v.797-8
[75] Ibid. v.791-4

qui importe c'est l'image qu'on donne de soi-même, le masque qu'on porte dans la société. Il ne manque rien pour que le petit marquis ait le succès assuré, car il laisse l'impression qu'il a tout ce qui compte (prestige, amour et influence) : « Je me vois dans l'estime autant qu'on y puisse être, / Fort aimé du beau sexe, et bien auprès du maître. »[76] La vanité du personnage est rendue plus forte au fur et à mesure que le portrait progresse et les expressions telles que « sans vanité »[77] et « sans me flatter »[78] ne font qu'accentuer l'inverse de ce que Acaste soutient. Le fait qu'il ne parvient pas à convaincre Clitandre qui s'amuse de ce portrait flatteur, connote l'idée que l'autoportrait d'Acaste n'est pas ancré dans la réalité. Mais cet autoportrait, en plus de contribuer à la diversité des portraits dans la pièce, remplit aussi une autre fonction. Parler de soi-même et se flatter comme Acaste le fait, révèlent d'un côté une occupation du personnage mais, d'autre côté, cela renseigne beaucoup sur la société et ses lois. La réaction de la société, comme l'attitude de Clitandre et les lettres de Célimène le montrent, est bien différente de l'idée qu'Acaste a de soi-même. L'inhabilité de se voir comme on est vu par les autres, est la source du ridicule du personnage. Les mots de Célimène : « ce grand aveuglement où chacun est pour soi »[79] renforce cette idée et accentue le drame de ceux dont la conduite vise uniquement à paraître.

[76] Ibid. v.801-802
[77] Ibid. v.788
[78] Ibid. v.799
[79] Ibid. v. 967

3.3 D'autres portraits-types

Dans le portrait du « franc scélérat, » (125-140), Alceste s'en prend au masque de ce personnage absent avec qui il est en procès. Le champ lexical de l'hypocrisie, est dominant : « masque », « traître », « peut être », « grimace », « fourbe », « confonde ». C'est le portrait moral d'un ambitieux, d'un parvenu : « ce pied-plat, digne qu'on le confonde/ Par de sales emplois s'est poussé dans le monde. »[80] L'indignation d'Alceste atteint son comble lorsqu'il essaie de donner un nom à ce personnage : « Nommez-le fourbe, infâme et scélérat maudit »[81] et il se contente de cette accumulation très négative. Par ce portrait, Alceste condamne la société qui non seulement accepte l'hypocrisie, le masque, mais ce comportement est perçu comme un succès: «cependant sa grimace est partout bien venue : / On l'accueille, on lui rit partout il s'insinue ; / Et s'il est, par la brigue, un rang à disputer, / Sur le plus honnête homme on le voit l'emporter. »[82] En faisant le portrait du franc scélérat, Alceste fait indirectement son propre portrait. La critique de l'autre apparaît ici comme l'envers de l'autoglorification.

Les portraits ébauchés par Philinte, ceux d'Emilie et de Dorilas font partie de la même catégorie de types. Ces personnages sont réduits à un trait qui les rend ridicules. Ainsi, les portraits de « la vieille Emilie / Qu'à son âge il sied mal de faire la jolie, / Et que le blanc qu'elle a scandalise chacun ? »[83] et celui de Dorilas, « qu'il est trop importun, / Et qu'il n'est, à la cour, oreille qu'il ne lasse / A conter sa bravoure et l'éclat de sa race ? »[84] ne sont que d'autres

[80] Ibid. v.129-30
[81] Ibid. v.135
[82] Ibid. v.137-40
[83] Ibid. v.82-4
[84] Ibid. v.84-6

illustrations de ridicule social. Lorsqu'il s'agit des types humains, on remarque que les portraits sont assez courts et les portraitistes saisissent un aspect assez négatif qu'ils exagèrent afin de ridiculiser et de faire des personnages autant de caricatures.

3.4 Les portraits des observateurs

Dans la deuxième catégorie, les portraits de Philinte et d'Eliante révèlent un travail plus élaboré et ces portraits servent de point de comparaison ou d'élément de complémentarité avec les personnages centraux de la pièce. Ces personnages représentent une forme différente de comportement social et une autre vision sur les relations dans la société et le besoin de concilier les exigences de la société avec les besoins personnels de l'individu.

Les portraits des personnages secondaires, de même que ceux de Célimène et d'Alceste, se révèlent surtout par leurs discours. Le parler des personnages révèle ou cache leur personnalité, mais ce qui les distingue surtout c'est jusqu'à quel point ils choisissent de se soumettre aux contraintes et codes sociaux au détriment du besoin de sincérité.

Le portrait de Philinte se construit à partir de la première scène du Misanthrope. La conversation avec Alceste révèle beaucoup sur sa personnalité. On remarque dans son discours une voix plutôt neutre, qui refuse de se montrer tel qu'il est. L'emploi du pronom « on » dans la conversation avec Alceste renforce cette idée qu'il préfère observer plutôt que de s'impliquer dans l'action. Philinte choisit de se plier aux règles de conduite imposée par la société comme un devoir qu'il doit à son statut: « Mais quand on est du monde, il faut bien que l'on rende / Quelques dehors civils que l'usage demande »[85] et, par conséquent, de se taire plutôt que de gêner ou critiquer les autres : « Et quand on a quelqu'un qu'on hait ou qui déplait, / Lui doit-on

[85] Ibid. v.65-6

déclarer la chose comme elle est ? »[86] Philinte, tout comme Alceste, est conscient des vices du temps, mais préfère accepter l'ordre social tel qu'il est plutôt que d'essayer de changer le monde et se rendre ridicule. Il comprend très bien le mécanisme social, mais il choisit la sagesse, une position de neutralité, sans fâcher personne :

« J'observe, comme vous, cent choses tous les jours,
Qui pourraient mieux aller, prenant un autre cours ;
Mais quoi qu'à chaque pas je puisse vous paraître,
En courroux, comme vous, on ne me voit point être ;
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. »[87]

Philinte se définit en tant qu'observateur de la société et philosophe. Il reste passif, calme, ne se révolte pas, et préfère le masque à l'action (« paraître »). Les relations entre Alceste et Philinte sont si étroites que Philinte semble parfois manquer d'autonomie. Il fonctionne plutôt comme un observateur de ce qui se passe sur la scène et en même temps il essaie de faire entendre raison à Alceste, une sorte de conscience de celui-ci. C'est un personnage lucide, qui ne se fait pas d'illusions sur les mœurs de son temps : « Tout marche par cabale et par pur intérêt ; / Ce n'est plus que la ruse qui l'emporte, / Et les hommes devraient être faits d'autre sorte. »[88]

[86] Ibid. v.79-80
[87] Ibid. v.159-66
[88] Ibid. v.556-8

Eliante apparaît dans la pièce sous l'appellation de « sincère Eliante » au vers 215 et à travers la pièce, elle incarne cet idéal de sincérité. Alceste renforce cette idée : « Madame, cent vertus ornent votre beauté, / Et je n'ai vu qu'en vous de la sincérité. »[89] Son attitude ressemble à celle de Philinte, en ce qu'elle aime aussi l'observation et l'analyse, mais préfère rester en marge de l'action, même si cela signifie mettre ses intérêts au second plan. Elle a ses propres opinions et, à aucun moment elle ne trahit ses idées. A l'opposé de Célimène qui voit le négatif dans les autres, Eliante souligne le côté positif (la tirade dans la scène des portraits), ce qui met en relief son optimisme.

3.5 Le portrait d'Arsinoé

La « prude » Arsinoé apparaît seulement dans trois scènes, mais son portrait est assez élaboré. Dans la scène 3 du troisième acte, Arsinoé qui n'est pas sur scène est soumise au même traitement que les personnages absents qui font l'objet du jeu de portraits de Célimène. Acaste l'introduit comme « prude consommée »[90] et Célimène ajoute plusieurs traits négatifs qui la font ressembler à la version féminine de Tartuffe :

« Oui, oui, franche grimace, (…)
Elle ne saurait voir qu'avec un œil d'envie
Les amants déclarés dont une autre est suivie (…)
Elle tache à couvrir d'un faux voile de prude

[89] Ibid. v. 1785-6
[90] Ibid. v. 853

Ce que chez elle on voit d'affreuse solitude (…)

Enfin, je n'ai rien vu de si sot à mon gré

Elle est impertinente au suprême degré ».[91]

Le portrait qui se dessine est celui d'une femme qui feint la sagesse pour dissimuler l'impuissance de ses charmes : « Et pour sauver l'honneur de ses faibles appas, / Elle attache du crime au pouvoir qu'ils n'ont pas ».[92] On a l'impression que ce portrait tend vers les caricatures de la scène des portraits. Mais Molière va plus loin et la personnalité d'Arsinoé va se révéler davantage dans ses conversations avec Célimène et Alceste. Célimène dessine un portrait très négatif d'Arsinoé dans la quatrième scène du troisième acte, lorsqu'Arsinoé vient reprocher à Célimène son comportement mondain. La tirade de Célimène montre comment les règles sociales restent en place dans une situation de conflit. Le récit qui dessine le portrait satirique d'Arsinoé est masqué d'emblée sous une intention amicale. Dans le conflit qui ne tarde pas à se dévoiler, chacune tend un miroir à l'autre, et leurs discours révèlent le vrai visage de chaque personnage. Le portrait que Célimène dresse d'Arsinoé se situe à un autre niveau que ceux qu'elle avait créés dans la scène des portraits. Il ne s'agit plus du divertissement social comme au deuxième acte, il est question ici de mettre à sa place quelqu'un qui a osé lui reprocher son comportement. C'est un duel des portraits et c'est une nouvelle illustration du talent de portraitiste et de l'esprit de Célimène. Les éléments du registre satirique mettent en relief les traits pittoresques et les termes caricaturaux. L'ironie est omniprésente dans la scène car Célimène reprend le même schéma qu'avait utilisé Arsinoé dans le portrait, préparé à l'avance, qu'elle fait de Célimène ; d'abord elle montre une fausse intention amicale envers Arsinoé :

[91] Ibid. v. 854-872
[92] Ibid. v.863-4

« Madame, j'ai beaucoup de grâces à vous rendre ».[93] Ensuite, toute la tirade se construit des reproches adressés à la prude. L'énumération des défauts d'Arsinoé a pour but de dénoncer l'hypocrisie féminine. Les mots font partie du registre du masque et du visage : « mine modeste / Et ce sage dehors qui dément tout le reste »,[94] « Veut paraître belle ».[95] L'hypocrisie religieuse du personnage est renforcée par l'emploi du mot « zèle » à deux reprises dans un contexte négatif : « votre pruderie et vos éclats de zèle/ Ne furent pas cités comme un fort bon modèle »[96] et plus tard, « Dans tous les lieux dévots elle étale un grand zèle ; / Mais elle met du blanc et veut paraître belle ».[97] La rime de « zèle » /« belle » rajoute beaucoup d'ironie au portrait et met Arsinoé dans une lumière très défavorable. Dans le portrait d'Arsinoé, Célimène emploie la troisième personne, tout comme Arsinoé l'avait fait auparavant, comme si elles ne s'adressaient pas directement à la personne qui fait l'objet du portrait. Les reproches de Célimène s'achèvent sur un ton moralisateur, suivant l'exemple d'Arsinoé et soulignent le triomphe de la jeune coquette dans la confrontation avec la prude:

« Qu'on doit se regarder soi-même un fort long temps,
Avant que de songer à condamner les gens,
Qu'il faut mettre le poids d'une vie exemplaire
Dans les corrections qu'aux autres on veut faire. »[98]

Dans la scène qui suit, Arsinoé se trouve de nouveau dans un tête-à-tête, cette fois avec Alceste, l'homme dont elle est amoureuse et qui ne répond pas à son affection. Elle fait l'éloge d'Alceste et sa déclaration d'amour la révèle en tant que femme qui n'a pas peur de montrer ses

[93] Ibid. v.913
[94] Ibid. v.937-8
[95] Ibid. V;942
[96] Ibid. v.925-6
[97] Ibid. v.941-2
[98] Ibid. v.951-4

faiblesses. Durement rejetée par Alceste, Arsinoé se met à procurer des preuves pour révéler le vrai visage de Célimène, dans le but de conquérir Alceste. Arsinoé échappe à la caricature par cet amour qu'elle a pour Alceste et par la souffrance qu'elle éprouve de ne pas être aimée de lui.

3.6 La complexité des portraits des protagonistes

Les personnages les plus complexes sont les protagonistes de cette comédie. Alceste et Célimène représentent par rapport à l'art du portrait, deux des exemples les plus représentatifs dans l'œuvre de Molière. Les personnages se construisent à travers leurs discours, l'opinion de la société mondaine et leur rapport avec cette société. Les notions de sincérité, de masque, jouent un rôle important dans l'analyse des portraits de ces personnages.

Le thème du masque est une constante dans la comédie de Molière. Les personnages illustrent, chacun à sa façon, le conflit qui oppose la nature authentique des êtres au masque qui la dissimule. Dès la première scène, Alceste déclare son besoin de sincérité : « Je veux qu'on soit sincère, et qu'en homme d'honneur / On ne lâche aucun mot qui ne parte du cœur ».[99] Pour Alceste le discours est le miroir de l'âme et le besoin de sincérité qu'il revendique se double du refus de « paraître » : « Le fond de notre cœur dans nos discours se montre/ Que ce soit lui qui parle, et que nos sentiments / Ne se masquent jamais sous de vains compliments. »[100] La personnalité d'Alceste se révèle à travers son discours. Il cherche la vérité en tout et s'attend à ce que les autres suivent son exemple. Dans la scène du sonnet d'Oronte, partagé entre ce besoin de dire la vérité et la soumission aux contraintes sociales, Alceste parvient arrive finalement à donner une opinion sincère sur le poème, tout en brisant les attentes sociales. Mais on voit que

[99] Ibid. v.35-6
[100] Ibid. v.70-2

même pour Alceste cette quête de la vérité n'est pas un exercice facile. On remarque tout au long des discours d'Alceste, une affirmation du « moi » ; le « je » est omniprésent, à l'opposé de Philinte qui préfère une position neutre : « je vous déclare », « je veux », « je ne puis », « je ne hais », « je refuse », « je vais n'épargner personne » etc. Dans la première scène, Alceste se montre très dur vis-à-vis des mœurs du temps et se déclare ennemi du genre humain : «l'ami du genre humain n'est point du tout mon fait. »[101] L'affirmation du « moi » trahit le désir d'être reconnu comme être unique, et cela le marginalise, le différentie du groupe avec lequel il ne veut pas s'identifier : « «Je veux qu'on me distingue. »[102] Mais il y a un paradoxe chez ce personnage qui finit par le définir. Sa quête de sincérité se heurte contre les contraintes sociales, contre les règles de la bienséance. Son mépris pour la société est en conflit avec l'amour pour une coquette. Célimène incarne en fait tout ce qu'Alceste rejette dans la société mais, aveuglé par son amour pour elle, il croit pouvoir la changer.

Dans la deuxième partie de la scène des portraits (acte II, scène 4), l'intervention d'Alceste, qui condamne le jeu de portraits, marque un tournant décisif. Il démasque les deux flatteurs qu'il tient responsables des défauts de la femme aimée, mais il se voit tout de suite exclu de cette société. Les invités font front commun contre Alceste. Celui-ci devient l'intrus qui ne respecte pas les règles du groupe mondain. Il prend les choses trop au sérieux. Le but de ce jeu n'est pas de dénoncer les vices, mais de ridiculiser les autres pour mieux se divertir. Célimène finit son « rôle » dans ce jeu mondain avec un dernier portrait de quelqu'un qui est présent – Alceste. Il devient la dernière victime de ce jeu de portraits.

[101] Ibid. v.64
[102] Ibid. v.63

C'est sur un ton de moquerie que Célimène commence le portrait. On note les deux questions rhétoriques : « Et ne faut-il pas bien que monsieur contredise? »[103] et « Et qu'il ne fasse pas éclater en tous lieux / L'esprit contrariant qu'il a reçu des cieux ? ».[104] Qualifié de contradicteur systématique, Alceste est mis au même niveau que les autres qui ont déjà été ridiculisés. Le champ lexical de la contradiction abonde dans ce portrait d'Alceste : « contredire »,[105] « l'esprit contrariant »,[106] « l'opinion contraire »,[107] « l'honneur de contredire ».[108] Selon Célimène, Alceste essaie d'attirer l'attention sur lui, veut se rendre à part : son esprit contradictoire est vu comme une forme de snobisme. L'intervention d'Alceste dans cette scène est un échec total. Il finit par se rendre ridicule par son attitude puérile et, par jalousie, il veut rester après le départ des marquis et est rejeté par le groupe.

Quant à Célimène, Molière fournit peu de détails concernant sa vie ou son aspect physique. Tout ce qu'on apprend c'est qu'elle est veuve et très jeune (vingt ans). La personnalité de ce personnage se dessine à travers les interactions avec les autres personnages et les petits portraits que les autres essaient de dessiner. C'est un personnage qui domine par sa présence et par ses habilités rhétoriques, par la vivacité de son esprit, toujours sujet d'admiration dans la société qu'elle fréquente.

A travers les esquisses qu'elle brosse dans la fameuse scène des portraits, Célimène fait preuve de son talent de portraitiste. Elle sait animer les personnages en saisissant une attitude révélatrice ou un trait de comportement. Mais, au-delà des ridicules qu'elle démasque dans les portraits, Célimène se révèle aux lecteurs avec des traits positifs et négatifs. Au talent de

[103] Ibid. v.669
[104] Ibid. v.671-2
[105] Ibid. v.669
[106] Ibid. v.672
[107] Ibid. v.674
[108] Ibid. v.677

portraitiste qui sait bien saisir les traits de caractère des autres, s'ajoutent son esprit médisant, l'hypocrisie et l'égoïsme du personnage. Célimène brille dans cette scène en s'abandonnant au jeu qu'elle maîtrise à la perfection – celui de rendre les autres ridicules. En même temps, ses portraits mettent en valeur sa malveillance et un esprit critique qui naît de son sentiment profond de supériorité. A travers cette scène, les mots acquièrent une nouvelle fonction, ils disent autre chose que ce qu'ils semblent dire. Le duel entre Alceste, qui condamne l'hypocrisie des personnages présents dans le salon de Célimène, et ces mondains qui s'identifient à travers la superficialité et la médisance de ce jeu social, fait tomber l'accent sur le thème du masque et du visage. Les personnages se cachent derrière un masque, et c'est au spectateur de deviner leur vraie nature. En fait, Célimène, qui est au centre de cette scène et de l'admiration générale, ne nous renseigne pas sur les personnages décrits, mais surtout sur elle-même. Les portraits révèlent beaucoup sur la personnalité de la femme et, en même temps mettent en évidence les défauts mondains. La scène des portraits comporte d'abord un intérêt psychologique. A travers les portraits que Célimène dresse, se dégagent l'intelligence et la vivacité du personnage. Elle se trouve très à l'aise dans cette posture centrale, jouit de sa liberté entourée de l'admiration de ses invités. Ses portraits ont des qualités littéraires évidentes et dévoilent aussi de la spontanéité et des qualités redoutables d'actrice. Célimène joue un rôle devant son public, mais, à travers l'esprit critique qu'elle ne cesse d'exprimer dans les portraits elle finit par se révéler elle-même.

La plupart des invités dans le salon de Célimène cachent leurs sentiments et se soumettent aux règles de la société. Célimène porte elle aussi un masque, et il est difficile de savoir ce qu'elle pense vraiment. Sa personnalité semble enveloppée en mystère. Son comportement la révèle comme une jeune coquette qui jouit de sa liberté et collectionne les amants : « Des amants que je fais me rendez-vous coupable ? / Puis-je empêcher les gens de me

trouver aimable ? »[109] Dans le jeu de salon, elle fait preuve de son talent de portraitiste et de maîtrise de l'art de la conversation, éléments qui, pour une précieuse, garantissent le succès social. Dans le duel avec Arsinoé, Célimène défie les contraintes sociales et revendique sa liberté et son droit au plaisir. Les billets qui exposent finalement son double jeu ne changent pas sa détermination d'autonomie qui est tellement important pour elle. Jacques Guicharnaud fait remarquer que « l'échec d'Alceste en ce qui concerne Célimène est qu'il ne comprend pas que pour Célimène être c'est faire paraître, c'est se recréer continûment sous le regard d'autrui. C'est agir à chaque instant de telle façon que coïncident la satisfaction personnelle et l'approbation des autres. »[110]

Célimène est le portraitiste dominant dans la pièce. Elle commet tout de même deux erreurs qui vont finalement l'exclure du groupe social. D'abord, elle traite les présents comme des absents, tel le cas d'Alceste dans la scène des portraits et d'Arsinoé au troisième acte. Ensuite, elle écrit des lettres où elle dresse quelques petits portraits « sincères » des personnages présents dans la scène de portraits. Et les règles du jeu social interdisent ce genre de portrait. Ce qui est permis de dire sur ceux qui sont absents ne peut se faire sur ceux qui sont présents et ce qui est permis dans la conversation ne nuit à personne, mais ce qui est écrit devient une arme pour ses adversaires. En même temps, par ces lettres, Célimène offre l'image d'une réalité peu flatteuse à ceux qui se croyaient au-dessus du ridicule des « portraits des absents», et blesse leur orgueil. Les portraits révèlent une Célimène consciente de sa supériorité comme le montre la lettre adressée à Oronte: « Mettez-vous en tête que je ne me divertis pas toujours si bien que vous pensez ; que je vous trouve à dire plus que je ne voudrais, dans toutes les parties où l'on

[109] Ibid. v.461-2
[110] Guicharnaud, p.480

m'entraîne. »[111] Cette scène de mini-portraits en lettres et la réaction que leur révélation produit mettent en relief non seulement l'importance de la flatterie, mais aussi la superficialité des relations humaines, l'inconstance des amitiés et surtout l'importance de l'influence dans ces milieux mondains. Le paraître semble la seule possibilité de réussir dans la société. .

3.7 Les portraits et Le Misanthrope

Le Misanthrope en tant que satire des mœurs du temps, se construit surtout sur l'abondance de portraits qui dessinent des personnages représentatifs de la société mondaine du XVIIe siècle. Célimène occupe dans ce schéma une position privilégiée, due à son rôle principal de portraitiste. Elle fait le portrait de presque tous les personnages, mais les autres ont du mal à faire son portrait, tellement elle se montre agile et mystérieuse tout au long de la pièce. La scène des portraits impose ce personnage féminin qui s'adonne au jeu mondain des portraits afin de faire valoir sa supériorité. En faisant le portrait d'une précieuse, Molière met l'accent sur l'importance du jeu social du point de vue de la femme qui veut briller dans la société. Le jeu de portraits dévoile une société du paraître qui étouffe les vrais sentiments.

Avec les portraits-caricatures des petits marquis, qui incarnent la petite aristocratie de la cour, le masque dans le comportement social devient un véritable art de vivre. Ces portraits visent à montrer le ridicule de cette société de la cour en manque de valeurs réelles. L'autoportrait d'Acaste renforce cette idée du ridicule et le décalage entre l'être et le paraître. Le comique de caractère s'empare d'une dimension satirique par la vanité du personnage qui ne voit dans le « rôle » qu'il joue en société l'effet de ses propres illusions qui ne correspondent pas à la

[111] Molière, Le Misanthrope, v.690-5

réalité. Le portrait de Clitandre par Alceste réduit selon Guicharnaud « l'homme social à une poupée vide, faite de rubans et de faux cheveux. »[112]

Le portrait du « franc scélérat » brossé par Alceste dans la scène d'exposition, introduit le thème de l'hypocrisie et permet à Alceste de prendre sa distance par rapport à tout ce que le franc scélérat représente, notamment une société corrompue. Le portrait négatif d'Arsinoé remet au premier plan le thème de l'hypocrisie et offre une image peu flatteuse sur l'avenir de Célimène dans cette société précieuse. La petite allusion que Molière fait à cette perspective, offre au spectateur un point de réflexion sur les significations que la perte de la jeunesse entraîne chez une précieuse.

Les portraits de Philinte et Éliante par rapport à ceux de Célimène et Alceste, connotent une vision plus modérée vis-à-vis des vices du temps. Philinte et Eliante acceptent la société telle qu'elle est, conscients de ses aspects négatifs, en préférant, tout en gardant leur distance, l'observation à l'action. A l'opposé d'Alceste, ils comprennent le code social et le jeu de portraits n'est pour eux qu'un divertissement social sans danger véritable. « En voulant être lui-même en toute occasion, Alceste, aux yeux du monde, ne fait que jouer un plaisant personnage ; il devient quelque chose d'autre que lui-même : un rôle et n'existe qu'aux yeux d'autrui. »[113]Les personnages existent dans la mesure où ils sont vus par les autres et Alceste ne fait pas exception. Son haine pour « le genre humain, » et sa volonté de se « distinguer » à tout prix ne sont pas le résultat d'une idéologie, de la supériorité du personnage. Le tempérament, la vraie nature d'Alceste, sa mélancolie, sa colère et son goût pour l'excès et les contradictions font d'Alceste un autre exemple du personnage en proie à ses illusions et à son amour propre. Selon Guicharnaud, « leur masque (des personnages) ou leur illusion ne sont pas des ajouts à leur vraie

[112] Guicharnaud, p. 403
[113] Ibid., p. 364

nature, mais en sont la structure même (…) Le drame profond ne réside pas dans le conflit entre la nature et les masques, mais dans la résistance de la nature à se laisser découper en « vraie » nature d'un côté, masque de l'autre. »[114]

Les paradoxes et la complexité des personnages principaux révèlent chez Molière une grande connaissance de la psychologie humaine. Les personnages n'incarnent pas seulement une idée, ils dépassent le rôle de la pièce par l'humanité et les conflits internes qui les rapprochent d'une réalité plus identifiable, celle de la vie. Pierre Voltz fait remarquer que « Molière saisit le ridicule de ses personnages sans y subordonner le reste de leur portrait, sans leur ôter leur complexité humaine. Aussi est-il vain de chercher qui a tort et qui a raison ; chaque personnage a sa part de vérité et de ridicule, et c'est dans une perspective d'indétermination morale qu'ils prennent toute leur valeur. » [115]

[114] Guicharnaud, p. 512
[115] Voltz, p. 80

4 NATURE ET FONCTION DU PORTRAIT DANS LE TARTUFFE

Dans Le Tartuffe, le thème du masque et du visage s'entremêle aussi à toute une variété de portraits qui, tout comme dans Le Misanthrope, remplissent des fonctions différentes qui révèlent des problèmes sérieux dans la société à l'époque de Molière.

Il y a, dès le départ, deux éléments qui mettent Le Tartuffe à part du Misanthrope. Les personnages du Misanthrope sont des aristocrates qui fréquentent les salons mondains, sans aucune relation de parenté entre eux et représentent en fait un microcosme de la haute société au XVIIe siècle. Dans Le Tartuffe, l'accent se déplace de la société de salon vers une famille aisée, celle d'Orgon. C'est le concept de la famille qui intéresse Molière. Les membres de la famille affirment leur individualité à travers la pièce, mais c'est toujours l'unité de cette famille qui reste centrale, comme le souligne Jacques Guicharnaud : « La famille apparaît comme un bloc ; elle est livrée en une sorte de portrait collectif dès le lever du rideau. Portrait agité, fond mouvementé –c'est-à-dire être collectif vivant et non figé. »[116] On remarque ensuite que l'accent dans Le Tartuffe ne tombe pas sur les portraitistes comme c'était le cas de Célimène, mais sur celui dont on fait constamment le portrait, notamment Tartuffe, le personnage qui donne son titre à la pièce. Ces deux aspects permettent à Molière d'élargir son art de portraitiste et l'envergure de sa critique de la société sous le masque du rire.

[116] Guicharnaud, p. 158

4.1 Mme Pernelle portraitiste et les portraits-caricatures dans la scène d'exposition

La première scène du Tartuffe aide à diviser les personnages en deux catégories selon leur opinion sur Tartuffe, le personnage qui s'est introduit dans la famille d'Orgon. Mme Pernelle dans son rôle de portraitiste, introduit les personnages et, suite aux portraits qu'elle dresse, le spectateur se fait une idée assez précise mais tout à fait fausse sur ces personnages : ce sont des portraits déformés par la mauvaise humeur et les rancunes qu'elle nourrit. Le débat sur le portrait de Tartuffe renseigne le spectateur sur les deux personnages absents, Orgon et Tartuffe.

Selon Goethe, « l'exposition de Tartuffe est unique au monde. C'est ce qu'il y a de plus grand et de meilleur dans le genre. »[117] La première scène du Tartuffe fonctionne à la fois comme scène d'exposition qui nous renseigne sur le milieu et les personnages et, en même temps, cette scène révèle les traits qui définissent les personnages. Madame Pernelle, qui incarne la vieille génération et l'autorité en tant que mère du chef de famille, joue ici le rôle de portraitiste. Mais on est loin de l'art des portraits de Célimène. Le monopole du discours chez ce personnage secondaire est surprenant. On se rend facilement compte que, en donnant la parole à Madame Pernelle pour présenter les autres personnages, et le fait que la pièce s'ouvre sur une scène de sortie, Molière parvient à créer d'emblée une image contrastante entre les portraits des personnages esquissés par la vieille femme et la réalité. Molière met en question l'objectivité du portraitiste et donne au spectateur un rôle actif.

Madame Pernelle imprime dès le début un rythme alerte, et toute la scène se construit sur des répliques rapides, souvent interrompues. Le caractère de la vieille femme se révèle à travers son langage, et la manière dont elle se comporte avec les autres. Il y a sept personnages dans

[117] Cité par Stapfer, p. 128

cette scène et, à l'exception de Flipote, la servante de Mme Pernelle, tous ces autres personnages prennent la parole, donnant parfois l'impression de le faire tous en même temps. Mme Pernelle fait le portrait de cinq personnages qui font partie de la famille. Il s'agit des portraits négatifs, plutôt des caricatures que la vieille bourgeoise dresse des personnages présents. Cette négativité qui domine son discours est une réaction à son mécontentement général (elle est visiblement fâchée contre la famille de son fils), à son impossibilité de concilier ses opinions, ses principes austères avec les idées plus modernes de la nouvelle génération. On voit en Mme Pernelle une sorte de tyran qui veut imposer ses idées à tout prix et qui prêche des leçons sur la dévotion en même temps qu'elle se révèle d'un caractère extrêmement violent et agressif.

Les portraits que Mme Pernelle esquisse sont provoqués par une réaction émotive et ont pour but d'attaquer les autres. Cela révèle un conflit au sein de la famille. Les reproches que Mme Pernelle fait nous renseignent sur les relations dans la famille / maison d'Orgon. Dorine est d'emblée mise à sa place parce qu'elle est une suivante, donc elle ne fait pas partie de la famille. Le jugement est vraiment très négatif : « Un peu trop forte en gueule, et fort impertinente / Vous vous mêlez sur tout de dire votre avis.»[118] Ce portrait met en relief l'antipathie de Mme Pernelle envers Dorine et, vers la fin de la scène, lorsque Mme Pernelle doit donner le premier plan à Dorine, on comprend pourquoi la vieille femme se montre si agressive envers la suivante. Car Dorine, elle aussi aime parler tout comme Mme Pernelle, mais elle jouit de plus de succès auprès de la famille d'Orgon :« Ma bru, l'on est chez vous contrainte de se taire, / Car Madame à jaser tient le dé tout le jour .»[119] Cependant, Mme Pernelle surprend très bien le trait de caractère qui

[118] Molière, Le Tartuffe, v.14-15
[119] Ibid. v. 142-143

décrit le mieux Dorine, c'est-à-dire sa volonté de donner son opinion sur tout, quoique dans ce cas il s'agisse d'une opinion bien fondée. Nous avons là déjà un indice sur le rôle que Dorine va jouer dans la pièce.

Le portrait de Damis, le petit-fils est lui aussi très négatif. C'est, selon Mme Pernelle, le portrait d'« un sot en trois lettres ».[120] Le spectateur est surpris par la mauvaise opinion qu'elle a de son petit-fils. La critique devient plus forte par l'emploi des mots très durs vis-à-vis de Damis : « méchant garnement »,[121] « tourment ».[122] Les deux derniers vers connotent l'idée que la grand-mère ne veut prendre aucune responsabilité pour l'échec qu'elle prévoit pour Damis.

Mme Pernelle continue la série de portraits en donnant à Mariane, sa petite-fille, un traitement similaire. Le ton est cette fois encore plus agressif. Mariane est décrite comme « doucette » et « discrète »,[123] ce qui révèle en fait la personnalité de la fille. Mais le portraitiste fait tomber l'accent sur l'accusation d'hypocrisie, ce qui est évident dans le choix des verbes : « faites » et « semblez » et la locution adverbiale « sous chape.»[124] Le recours au proverbe pour renforcer cette accusation met en évidence le contraire de ce que la grand-mère veut souligner. A court d'arguments, elle se sert d'un proverbe qui met en doute ses affirmations.

La belle-fille, Elmire, n'échappe pas non plus aux attaques de Mme Pernelle. Le portrait commence avec une provocation lorsqu'elle reproche à Elmire sa façon de vivre : « Votre conduite en tout est tout à fait mauvaise. »[125] L'attaque va plus loin et la comparaison avec la mère des enfants qui est morte vise à discréditer Elmire dans son rôle de mère : « Vous devriez leur mettre un bon exemple aux yeux, / Et leur défunte mère en usait beaucoup mieux. »[126]

---

[120] Ibid. v.16
[121] Ibid. v.19
[122] Ibid. v.20
[123] Ibid. v.21-2
[124] Ibid. v.24
[125] Ibid. v.26
[126] Ibid. v.27-8

Les reproches se multiplient. Elmire est coquette « dépensière, »[127] « vêtue ainsi qu'une princesse».[128] Le portrait culmine avec une accusation d'infidélité : « Quiconque a son mari veut plaire seulement, / Ma bru, n'a pas besoin de tant d'ajustement. »[129]

Ce portrait négatif d'Elmire en dit plus sur la personnalité de la portraitiste que sur celle du modèle. Le conflit entre les générations, entre le rigorisme de Mme Pernelle et l'esprit plus libertaire, plus moderne de sa belle-fille, devient de plus en plus évident.

La série de portraits des personnages présents se termine avec un autre exemple très négatif, celui de Cléante. Après quelques paroles aimables qui s'expliquent par les liens de parenté qui les unissent, la vraie Mme Pernelle commence son attaque contre Cléante et sa tentative de le mettre à la porte: « Mais enfin, si j'étais de mon fils, son époux, / Je vous prierais bien fort de n'entrer point chez nous. »[130] Le conditionnel montre qu'elle n'est pas en position d'accomplir sa méchanceté, et, faute d'alternative, elle emploie « chez nous » comme si la maison d'Orgon lui appartenait. La raison pour cette malveillance est donnée immédiatement : « Sans cesse vous prêchez des maximes de vivre / Qui par d'honnêtes gens ne se doivent point suivre. »[131] Si Dorine constitue un danger pour Mme Pernelle par le penchant qu'elle a elle aussi pour parler, Cléante est son adversaire direct en ce qui concerne « les leçons » qu'elle aussi aime « prêcher ». Dans les deux cas, il semble que Dorine et Cléante ont plus de succès que Mme Pernelle et c'est là la raison principale de son mécontentement.

En ce qui concerne Mme Pernelle, son portrait se construit sur le contraste entre ce qu'elle prêche et ce qu'elle fait. Le contenu du discours de Mme Pernelle exprime sa désapprobation devant la façon de vivre de la famille de son fils. En faisant des portraits

[127] Ibid. v.29
[128] Ibid. v.30
[129] Ibid. v.31-2
[130] Ibid. v.35-6
[131] Ibid. v.37-8

satiriques de chacun et en ne les laissant pas s'exprimer, elle veut imposer son autorité et l'emploi des impératifs tout au long de la scène renforce cette idée : « allons », « laissez », « voyez la langue », « taisez-vous », « songez », « bayez aux corneilles », marchons ».
Dès le début, le personnage qui se dessine est celui d'une femme imbue du respect que l'on doit à son âge : « On n'y respecte rien ».[132] Elle ne cache pas son mécontentement et ses émotions trahissent un conflit avec les membres de la famille, enraciné surtout dans la mentalité de la vieille femme qui ne jouit pas d'aucune autorité dans la famille dont elle critique sans cesse le style de vie : « C'est que je ne puis voir tout ce ménage-ci, / Et que de me complaire on ne prend nul souci.»[133]

Un autre trait qui se dégage de son discours est son besoin constant de donner des « leçons », surtout à la nouvelle génération qui semble tout simplement ignorer son avis : « dans toutes mes leçons j'y suis contrariée. »[134] Mme Pernelle rend le dialogue impossible par son obstination de vouloir toujours avoir le dessus dans toutes les situations. En même temps, l'esprit contradictoire et l'agressivité de son discours visent à mettre le spectateur en garde vis-à-vis des opinions qu'elle donne sur les autres personnages. On remarque dans son discours un langage qui manque de raffinement. L'emploi fréquent des expressions vulgaires contribue au ridicule du personnage. Le langage et le comportement de Mme Pernelle visent à faire rire le spectateur. Son discours se veut sincère, mais abonde en exagérations et malveillance. Ces aspects la rendent suspecte aux yeux des spectateurs et mettent en question l'objectivité du portraitiste. En fait, au lieu d'éclairer les personnages dont elle fait le portrait, ces portraits renvoient au spectateur l'image peu flatteuse sur le plan moral, mais très réussie sur le plan du comique de la vieille portraitiste.

[132] Ibid. v.11
[133] Ibid. v.7-8
[134] Ibid. v.10

4.2 Les divers portraits de Tartuffe

Les portraits que Mme Pernelle a esquissés dans la première scène s'enrichissent de nouveaux éléments au fur et à mesure des discours des personnages. Le vrai portrait de ces personnages se révèle indirectement par le langage et surtout la position et l'opinion que ces personnages ont de Tartuffe, l'intrus dans la famille du fils de Mme Pernelle. La famille est divisée en deux groupes : d'un côté, les personnages que Mme Pernelle vient de discréditer : Damis, Mariane, Elmire, Cléante et Dorine et, de l'autre, Orgon et sa mère. La disproportion numérique entre les deux groupes est neutralisée par le poids de l'autorité qui est dominant dans le groupe favorable à Tartuffe.

Dans la série de portraits dressés par Mme Pernelle, un seul personnage est nommé, Tartuffe, et son portrait est en totale discordance avec ceux qu'elle vient d'esquisser. Si dans Le Misanthrope l'accent tombe sur Célimène comme portraitiste de presque tous les personnages dans la pièce, dans Le Tartuffe, tous les personnages déjà présentés s'essaient à faire le portrait de Tartuffe, l'hypocrite selon ceux qui le détestent et essaient de le démasquer, ou le saint selon les « tartuffiés » qui sont aveugles devant ce personnage. L'accent se déplace du portraitiste à celui dont on fait le portrait.

Le nom Tartuffe est introduit pour la première fois par Damis, juste après le portrait négatif de Cléante. Ce choix de Molière connote l'opposition entre les deux personnages qui représente une idée centrale dans la pièce. Mais si on connaît l'identité du personnage, la vraie personnalité reste inconnue à cause surtout des portraits contradictoires que les autres personnages dressent de lui. Tartuffe n'entre en scène que dans la deuxième scène de l'acte III. Ce retard donne l'occasion au spectateur de se familiariser avec les personnages qui se révèlent

différents de l'image que Mme Pernelle avait créée. A travers les autres personnages, on connaît Tartuffe bien avant qu'il n'entre en scène, et à travers les portraits que les autres personnages dressent de lui, ces personnages se définissent eux-mêmes. Il est intéressant aussi de remarquer que dans ce schéma, le spectateur / lecteur joue un rôle actif, car l'attente qui se crée en l'absence de Tartuffe sur scène implique un intérêt vif de la part du spectateur / lecteur de déchiffrer le mystère que ce personnage représente.

Dès que le nom de Tratuffe est prononcé, Mme Pernelle est la première à exprimer sa haute opinion de ce personnage qui s'est introduit dans la maison de son fils. C'est l'image du dévot qui se dégage du discours de Mme Pernelle. Tartuffe est « un homme de bien, qu'il faut que l'on écoute »[135] et ce syntagme est réitéré au vers 71. Le « contrôle » qu'il exerce sur les autres a des connotations positives : « ce qu'il contrôle est fort bien contrôlé».[136] Toute action de Tartuffe est idéalisée par la vieille femme. Les mots dont Mme Pernlle se sert pour faire le portrait du personnage appartiennent au registre de la dévotion : « chemin du Ciel »,[137] « ordres pieux »,[138] « intérêt du Ciel »[139] pour finalement conclure avec « dévot personnage ».[140]

Si Mme Pernelle voit en Tartuffe un envoyé de Dieu, les autres personnages ne partagent pas cette opinion. Damis est le premier de ce groupe à riposter et à attaquer Tartuffe. D'emblée, il refuse aucune liaison avec ce personnage et prend ses distances par rapport à lui. Il l'appelle « votre Monsieur Tartuffe »[141] en s'adressant à sa grand-mère. Le possessif souligne le fait que Mme Pernelle est la seule sur scène qui soit favorable à Tartuffe. Le portrait que Damis dresse dans quelques répliques très courtes est à l'opposé de l'opinion de Mme Pernelle. Les mots très

[135] Molière, Le Tartuffe, v. 42
[136] Ibid. v.52
[137] Ibid. v.53
[138] Ibid. v.68
[139] Ibid. v.78
[140] Ibid. v.146
[141] Ibid. v.41

forts et négatifs, ainsi que l'ironie et le ton sur lequel il parle, dévoilent un autre visage de Tartuffe. Damis voit en Tartuffe « un cagot de critique » qui « vient usurper céans un pouvoir tyrannique. »[142] Le jeune homme insiste sur l'hypocrisie du dévot et met en évidence la tyrannie que celui-ci exerce sur la famille. En même temps, la réaction de Damis envers Tartuffe révèle un des traits de caractère qui le représente et qui est aussi caractéristique des jeunes sans expérience - l'impulsivité : « Sur ses façons de faire à tous coups je m'emporte. »[143]

A l'impulsivité de Damis, Molière ajoute une voix plus raisonnable, qui contribue aussi à la représentation de Tartuffe. Dorine, la suivante, exprime, elle-aussi, son mécontentement devant la présence de Tartuffe dans la maison. Elle prend le parti de Damis dans cette dispute, mais ses mots sont mieux choisis, ses attaques plus justifiées et son discours plus élaboré. Dans la première scène, elle renforce l'opinion de Damis sur Tartuffe et le choix du vocabulaire souligne l'hypocrisie du personnage. Dorine, à l'opposé de Mme Pernelle, voit des connotations négatives dans le fait que Tartuffe, « ce critique zélé »,[144] se permet de tout contrôler. Dorine fait un portrait moral de Tartuffe lorsqu'elle nous renseigne sur l'intrusion de Tartuffe dans la maison. Le syntagme « pied-plat » introduit par Damis est renforcé par le mot « gueux » pour indiquer la pauvreté de Tartuffe avant qu'il n'ait fait son entrée dans la famille d'Orgon. Dorine trace le portrait d'un parvenu qui « s'impatronise »[145] et fait « le maître »[146] dans sa nouvelle maison. Elle met en relief l'opposition entre ce que Mme Pernelle croit voir en Tartuffe et ce

[142] Ibid. v.45-6
[143]Ibid. v. 58
[144]Ibid. v. 51
[145] Ibid. v.62
[146] Ibid. v.66

qu'elle voit en lui : « Il passe pour un saint dans votre fantaisie : / Tout son fait, croyez-moi, n'est rien qu'hypocrisie.»[147] Le mot « hypocrisie » prononcé ouvertement est un indice sur le double jeu du personnage et met ouvertement en question les opinions de Mme Pernelle.

A la scène 2, Dorine, restée seule avec Cléante, complète le portrait de Tartuffe qu'elle avait brossé à la scène 1. L'hypocrisie de Tartuffe et mise en parallèle avec la passion et l'aveuglement d'Orgon pour Tartuffe. Dans cette scène, Dorine dresse le portrait d'Orgon, mettant l'accent sur l'opposition entre la haute opinion qu'il a de Tartuffe et la réalité. L'hypocrisie de Tartuffe est renforcée par l'emploi des mots appartenant au champ lexical de la duplicité : « dehors fardés », « l'art d'éblouir »,[148] « cagotisme »,[149] « le traître. »[150] Dorine critique Tartuffe et sa tendance à prêcher des leçons aux autres : « Il vient nous sermonner avec les yeux farouches »,[151] « Disant que nous mêlions, par un crime effroyable, / Avec la sainteté les parures du diable ».[152] Le portrait que Dorine dresse d'Orgon ajoute des détails intéressants au portrait de Tartuffe. Orgon apparaît comme quelqu'un qui n'est plus maître de ses actions, qui se confie totalement à Tartuffe qui est devenu « son héros », et son « directeur prudent »[153] de conscience. Le fait que Tartuffe a pu transformer quelqu'un révèle une bonne connaissance de la nature humaine et une parfaite maîtrise de ce jeu de masque. Le vocabulaire de la fascination et les hyperboles renforcent le décalage entre la vision déformée d'Orgon et le vrai Tartuffe : « c'est son tout, son héros ; / Il l'admire à tous coups, le cite à tout propos ; / Ses moindres actions lui semblent des miracles, / Et tous les mots qu'il dit sont pour lui des oracles. »[154]

---

[147] Ibid. v.69-70
[148] Ibid. v.200
[149] Ibid. v.201
[150] Ibid. v.207
[151] Ibid. v.205
[152] Ibid. v.209-10
[153] Ibid. v.188
[154] Ibid. v.195-8

Dorine fournit aussi des détails sur le portrait physique de Tartuffe : « gros et gras, le teint frais et la bouche vermeille ».[155] Ces adjectifs décrivent un bon vivant dont le penchant pour la bonne chère devrait inquiéter chez un homme d'église. Cet aspect est réitéré lorsque Dorine décrit le comportement de Tartuffe à table: « Avec joie il l'y voit manger autant que six »,[156] capable de manger, au cours d'un repas « deux perdrix, / Avec une moitié de gigot en hachis ».[157] Le portrait ironique que Dorine dresse de Tartuffe lorsqu'elle met en parallèle la souffrance d'Elmire et l'appétit et le comportement insouciant de Tartuffe est complété plus tard par l'emploi des antiphrases: «Il est noble chez lui, bien fait de sa personne / Il a l'oreille rouge et le teint bien fleuri ».[158] Tout ceci est en contraste avec le gueux qui était Tartuffe avant d'entrer dans la famille d'Orgon : « Je lui faisais des dons, mais avec modestie / Il me voulait toujours en rendre une partie. »[159] La pauvreté, la modestie, et l'humilité feinte le montrent aux yeux d'Orgon comme un exemple à suivre de dévotion chrétienne. En effet, Tartuffe excelle en matière de marques de dévotion et son discours révèle une insistance souvent superflue sur des exemples des textes saints.

4.3 Tartuffe : le masque et le visage

Tout au long de la pièce, Tartuffe se trouve sous le regard des autres. Les opinions sur lui sont divisées entre les deux groupes de la famille et cela laisse soupçonner non seulement la complexité du personnage, mais surtout sa duplicité. Le masque s'identifie parfois au visage, et le fait que plusieurs personnages essaient de le démasquer rend cet effort plus compliqué et plus

[155] Ibid. v.234
[156] Ibid. v.192
[157] Ibid. v.239-40
[158]Ibid. v. 646-7
[159] Ibid. v.293-4

voué à l'échec. Le manque de monologue intérieur contribue aussi à cette difficulté de percevoir le personnage tel qu'il est vraiment. Mais à travers les portraits des autres personnages et la manière dont ces personnges se présentent au spectateur, le langage et les idées qui les caractérisent, on peut résoudre le puzzle que Molière a créé avec Tartuffe. Dorine, Cléante et Elmire, des personnages ouverts et raisonnables, sont mis en contraste avec Mme Pernelle qui prêche la rigueur et la dévotion tout en montrant un caractère violent et agressif, et Orgon qui, en tant que chef de famille, est complètement sous l'emprise de Tartuffe, tout en se montrant tyrannique envers les membres de sa famille. Le comportement de Mme Pernelle ainsi que celui d'Orgon sont souvent rendus ridicules par l'exagération et la répétition. De cette manière, ces deux personnages sont discrédités. L'opinion qu'ils ont de Tartuffe doit donc être mise en question et complétée par les autres portraits qu'on brosse de Tartuffe.

Lorsque Dorine et Orgon reconstituent l'image de Tartuffe pauvre, ce qui frappe d'abord c'est le langage de la dévotion qui semble le mieux représenter le personnage. Tartuffe arrive à se définir aux yeux d'Orgon comme l'image même de la dévotion. Le comportement de Tartuffe à l'église a laissé une forte impression sur Orgon : «par l'ardeur dont au Ciel il poussait sa prière ».[160] Sous le regard des autres : « Il attirait les yeux de l'assemblée entière »,[161] sa dévotion est menée à l'extrême et le sentiment religieux est rendu suspect par l'exagération des gestes : « Il faisait des soupirs, de grands élancements, / Et baisait humblement la terre à tous moments. »[162] De sa part, Dorine garde ses réserves, convaincue que ce comportement et le langage ne sont qu'un masque pour parvenir : « Lui, qui connaît sa dupe et qui veut en jouir, / Par cent dehors fardés a l'art de l'éblouir ».[163]

[160] Ibid. v.285
[161] Ibid. v.284
[162] Ibid. v.287-8
[163] Ibid. v.199-200

En se servant du modèle de la Bible, Tartuffe parvient à transformer Orgon. Le visage qu'il montre à Orgon est imprégné du zèle de la dévotion « Jusqu'où monte son zèle / Il s'impute à péché la moindre bagatelle »,[164] mais Orgon est trop entiché de son héros et donc incapable d'un avis objectif par rapport à Tartuffe.

Molière nous montre d'abord un Tartuffe vu par les autres avant que le personnage n'entre en scène. Le génie de Molière « consiste essentiellement à montrer en chair et en os, un monstre à la hauteur de sa description. Car rien ne serait aussi décevant que de voir, après deux actes d'attente, un Tartuffe inférieur en puissance aux portraits qui en ont été faits »[165] L'absence de Tartuffe sur scène illustre un des procédés du théâtre de Molière. Le retardement de l'apparition d'un personnage, est l'occasion pour les autres personnages de le décrire et définir. L'intérêt du spectateur pour le personnage absent se double d'un intérêt similaire pour les personnages qui en font le portrait : « Par les promesses de ses titres et de ses portraits, Molière crée chez le spectateur un appétit pour un certain personnage. A point nommé, il nous offre, avec toutes les dimensions qu'il nous avait fait désirer (…) Orgon et Tartuffe, lorsqu'ils apparaissent sur la scène, sont destinés à épouser exactement la structure vide que Molière a peu à peu construite dans notre imagination. »[166]

L'entrée en scène de Tartuffe, Acte III, scène 2 révèle un personnage qui porte le masque de la dévotion. Son discours se caractérise par un vocabulaire fortement religieux, tout comme les portraits précédents l'avaient suggéré. Des mots tels que « haire », « discipline », « Ciel », « illumine », « aumônes », « âmes », « coupables pensées », pour en citer quelques-uns, placent

[164] Ibid. v.305-6
[165] Guicharnaud, p. 71
[166] Ibid., p. 82

d'emblée son discours sur cette ligne de la dévotion et de la piété religieuses. Les mots qu'il adresse à son valet dans la présence de Dorine, que Molière souligne par la didascalie, suggèrent le décalage entre l'attitude que Tartuffe veut montrer et la réalité :

Laurent, serrez ma haire avec ma discipline,
Et priez que toujours le Ciel vous illumine,
Si l'on vient me voir, je vais aux prisonniers
Des aumônes que j'ai partager les deniers. »[167]

Dans l'effort de créer une impression, Tartuffe se dévoile. Cette conduite pieuse n'est qu'un paraître ; ce qu'il s'efforce de donner est en fait l'image d'une dévotion extrême. Il a besoin du regard des autres pour mettre en relief ces signes de la dévotion. Son comportement n'a rien de naturel ; Tartuffe essaie de faire trop et cet excès le trahit dans son rôle de dévot devant des personnages comme Dorine. L'hypocrisie du personnage est renforcée aussi par des procédés stylistiques, par les exclamations « Ah ! mon Dieu ! », « Hélas ! », l'outrance des expressions et des allusions pieuses. Par ce discours, Tartuffe vise à donner une impression d'ascétisme.

La scène du mouchoir trahit ses impulsions charnelles qui deviendront plus évidentes dans la scène qui suit et introduit le thème de sa passion pour Elmire. En s'adressant à Dorine, Tartuffe lui reproche de ne pas avoir couvert son sein :

« Couvrez ce sein que je ne saurais pas voir :
Par de pareils objets les âmes son blessées,
Et cela fait venir de coupables pensées. »[168]

A l' opposé d'Orgon qui croit à la sincérité de Tartuffe, Dorine devine que derrière le masque de la dévotion se cache un homme qui n'est pas insensible aux tentations. Son reproche connote une

[167] Molière, Le Tartuffe, v. 853-856
[168] Ibid. v.861-3

faiblesse qui ne correspond pas à ses prétentions pieuses. Et Dorine est très prompte à faire remarquer cet aspect : « Vous êtes donc bien tendre à la tentation, / Et la chair sur vos sens fait grande impression ? »[169] La hâte de voir Elmire, le changement de ton, son radoucissement à entendre le nom d'Elmire le trahissent de nouveau aux yeux de Dorine.

On remarque que pour Tartuffe il devient de plus en plus difficile d'imposer une seule image de lui-même aux autres. Son appétit impressionnant pour la nourriture trahit des appétits qui ne tardent pas à se révéler. Au gentilhomme pauvre et modeste s'oppose l'image d'un homme qui dévoile peu à peu le désir de s'emparer des biens et des femmes de la famille de son protecteur. De plus, les citations tirées des Ecritures saintes qui abondent dans son discours, contrastent pleinement avec les paroles de séducteur lorsqu'il essaie de faire la cour à Elmire.

Dans la scène avec Elmire au troisième acte, Tartuffe apparaît comme un homme amoureux. Le double langage qu'il emploie est preuve de la complexité du personnage et du fait qu'il veut continuer à jouer son rôle de dévot malgré les sentiments qu'il a pour Elmire. En faisant sa déclaration d'amour à Elmire, Tartuffe se révèle progressivement. Au début, son discours se veut pieux, avec beaucoup de références religieuses dans le but de créer une atmosphère de piété qui lui permettra d'exercer sa domination sur Elmire. Ses gestes, le mouvement de la main au genou et du genou à la gorge d'Elmire, ne correspondent pas à l'image du dévot qu'il s'est créée et leur répétition souligne l'intensité du désir chez Tartuffe. On remarque que dans son discours, Tartuffe cherche à concilier deux sentiments inconciliables: « L'amour qui nous attache aux beautés éternelles / N'étouffe pas en nous l'amour des temporelles ».[170]Peu à peu, le discours glisse du discours religieux au discours amoureux; L'emploi du vocabulaire mystique prend des connotations galantes et l'abondance du champ

[169] Ibid. v.863-4
[170] Ibid. v.933-4

lexical de la passion dément les intentions platoniques et fait voir le vrai visage de l'hypocrite : « Ah ! pour être dévot, je n'en suis pas moins homme. »[171] Dans le discours galant, Tartuffe se sert des mots à connotation religieuse, tel que « je le confesse », « offrande », « quiétude », et la métaphore du reflet tourne autour de cette idée que Tartuffe admire en Elmire une création la Divinité. Mais Elmire ne tombe pas dans le piège et, en fait, c'est Tartuffe qui devient victime, parce que, pour la première fois, il laisse tomber le masque de la dévotion et révèle ses faiblesses humaines. Jacques Guicharnaud affirme que ce discours confirme la dualité qui existe chez Tartuffe entre « sa tendance consommatrice et sa volonté de paraître ce qu'il n'est pas… Une forme d'échec consiste pour cet hypocrite à révéler qu'il est hypocrite ».[172]

La deuxième rencontre entre Tartuffe et Elmire, et Orgon caché sous la table, dans l'Acte IV, scène 5 fait tomber le masque définitivement. La déclaration de Tartuffe est celle d'un séducteur, qui presse Elmire de lui donner des preuves « par des réalités ».[173] Ici le discours religieux est enfin absent :

« C'est sans doute Madame, une douceur extrême
Que d'entendre ces mots d'une bouche qu'on aime :
Leur miel dans tous mes sens fait couler à longs traits
Une suavité qu'on ne goûta jamais »[174]

Non seulement sa passion brutale pour Elmire, mais tous son comportement est démasqué par ses propres mots. Tartuffe, dans la folie de sa passion, révèle ses secrets et son double jeu : « j'ai l'art de lever les scrupules »[175] et la didascalie « c'est un scélérat qui parle »[176]

[171] Ibid. v.966
[172] Guicharnaud, p.151
[173] Le Misanthrope, v.1466
[174] Ibid. v.1437-40
[175] Ibid. v.1506
[176] Ibid. v.1487

ne laissent aucun doute sur le vrai visage de Tartuffe. Le discours de séducteur se transforme en un aveu du jeu perfide qu'il a mené dans la maison d'Orgon : « je l'ai mis au point de voir tout sans rien croire »[177] et révèle le manque de scrupules du personnage :

« Selon divers besoin il y a une science
D'étendre les liens de notre conscience
Et de rectifier le mal de l'action
Avec la pureté de notre intention »[178]

Les contradictions définissent le personnage de Tartuffe et le rendent vulnérable. Tartuffe prêche l'humilité, mais veut avoir tout, il donne des leçons de moralité à Dorine, mais pose la main sur le genou d'Elmire, il condamne le désir mais trouve ces avances amoureuses innocentes. Le double jeu qu'il mène dévoile finalement le vrai visage devant le personnage qui représente le pouvoir familial (Orgon) et politique (le roi).

4.4 Le portrait d'Orgon

Le jeu de Tartuffe est facilité par la naïveté d'Orgon, le chef de famille qui s'est laissé impressionner par l'excès de dévotion religieuse de son directeur de conscience. En Orgon, Molière dépeint un dévot qui, par l'outrance de sa croyance perd la mesure et le contrôle sur sa maison. L'hypocrisie de Tartuffe et la naïveté d'Orgon détruisent ce qu'il y a de plus naturel dans les relations de cette famille bourgeoise. Aveugle au plus fort degré aux actions de Tartuffe dans lequel il voit « un saint », Orgon représente dans la pièce une figure ridicule, « un fou », « un homme hébété ». Complètement transformé par Tartuffe, Orgon n'est plus maître de ses

[177] Ibid. v.1526
[178] Ibid. v.1489-92

sentiments : « oui, je deviens tout autre avec son entretien ».[179] Les leçons de Tartuffe trouvent en Orgon le seul personnage qui soit prêt à suivre ses modèles de conduite. On voit les résultats de cette démarche de Tartuffe lorsqu'Orgon essaie de convaincre Cléante de l'effet positif de la présence de Tartuffe dans la maison : « Qui suit bien ses leçons goûte une paix profonde, / Et comme du fumier regarde tout le monde. »[180] Lorsqu'il se conforme aux leçons de Tartuffe, Orgon jouit d'un sentiment de supériorité qui l'isole et le détache de tout ce qui se passe autour de lui : « De toutes amitiés il détache mon âme ; / Et je verrais mourir frère, enfants, mère et femme, /Que je m'en soucierais autant que de cela. »[181]

Mais le ridicule d'Orgon apparaît dès la première fois qu'il entre en scène. Le comique des répétitions avec l'alternance de l'interrogation « et Tartuffe ? » et de l'exclamation « Pauvre homme ! » renvoie à son obsession avec l'hypocrite, et fait d'Orgon « une caricature à travers la stylisation de l'écriture, où toute l'affection d'Orgon est mécanisée. »[182]. Le critique Ramon Fernandez montre que cette répétition « fait l'effet d'un verre grossissant qui le (le caractère d'Orgon) rend complètement, indéniablement visible »[183]. Orgon apparaît d'autant plus ridicule et pitoyable lorsqu'il est désarmé par le franc parler et l'ironie d'une simple servante. Ce qui devrait être le maître, n'est au fond qu'un homme faible avec une passion qui met en danger la vie de famille. La violence qu'il montre envers Dorine n'est chez Orgon qu'un moyen de dissimuler son embarras. Rien ne compte plus pour lui, sauf la présence de Tartuffe : « Non, vous demeurerez, il y va de ma vie ».[184] Faire le portrait de Tartuffe s'avère une tache très difficile pour Orgon. Quand il fait le portrait de Tartuffe à l'église, il est aveugle. Quant il fait le

[179] Ibid. v.275
[180] Ibid. v.273-4
[181] Ibid. v.277-9
[182] Ferreyrolles, p. 59
[183] Fernandez, p. 229
[184] Molière, Le Tartuffe, v.1165

portrait de Tartuffe à Cléante, il est muet : « C'est un homme … qui … ha ! un homme… un homme.»[185]Ici comme là, c'est le peintre qui se révèle, plutôt que le modèle dont il cherche à faire un portrait. Orgon n'est qu'un objet dans les mains de Tartuffe, il a perdu le sens de la réalité et les idées de Tartuffe ont annihilé ses propres opinions. Cela explique cette impossibilité de la part d'Orgon d'articuler dans des mots cohérents le portrait de Tartuffe. Le portrait qui se dégage d'Orgon est celui de quelqu'un qui se croit ce qu'il ne l'est pas et cette conscience erronée le rend ridicule. Confronté avec la réalité des faits, à la fin de la pièce, lorsque l'imposteur est démasqué, Orgon parvient finalement à faire le portrait de Tartuffe. Tout comme ceux brossés par Dorine, Damis ou Elmire, le portrait qu'Orgon fait de Taruffe est fragmenté, interrompu, désorganisé. En écoutant le discours passionné de Tartuffe, Orgon le qualifie d' « abominable homme »[186] et l'hyperbole « rien de plus méchant n'est sorti de l'enfer »[187] met en relief le changement radical d'Orgon vis-à-vis de Tartuffe. Les termes négatifs abondent et, pour la plupart, ils connotent l'hypocrisie du personnage : « sous un beau semblant de ferveur si touchante / Cacher un cœur si double, une âme si méchante ! »[188] Il y a toute une variété de mots qui reprennent en fait ce que les autres personnages ont essayé en vain d'exposer : « le perfide, l'infâme »,[189] « traître »,[190] « méchant animal »,[191] « scélérat »,[192] « ingrat ».[193] Mais tout comme

[185] Ibid. v.272
[186] Ibid. v.1529
[187] Ibid. v.1535
[188] Ibid. v.1601-2
[189] Ibid. v.1649
[190] Ibid. v.1709
[191] Ibid. v.1877
[192] Ibid. v.1866
[193] Ibid. v.1878

les portraits que les autres ont fait de Tartuffe et qui n'ont pu convaincre Orgon, cette fois-ci, le portrait qu'Orgon fait de Tartuffe ne convainc pas sa mère et c'est Dorine qui le fait remarquer : « Vous ne vouliez pas croire, et l'on ne vous croit pas. »[194]

4.5 Le portrait du roi

A ces portraits de Tartuffe qui sont une constante dans la pièce, Molière oppose dans le dénouement deux portraits différents. Il s'agit des portraits du roi et de l'hypocrite que dresse l'Exempt. Ces portraits se révèlent par l'opposition des personnages. L'Exempt fait un portrait flatteur du roi Louis XIV et ce portrait a une fonction argumentative. Il souligne les qualités du roi : «fin discernement, » « grande âme »,[195] « droite vue »,[196] « ferme raison. »[197] On note que les qualités que l'Exempt veut mettre en valeur portent sur l'idée de justice et de clairvoyance. A l'opposé d'Orgon qui a abusé de son autorité de père de famille, le roi exerce son autorité avec justice : « sa ferme raison ne tombe en nul excès ».[198] Le portrait du roi, ainsi que tout le discours de l'Exempt a aussi une fonction informative. On apprend que c'est le roi qui a ordonné à l'Exempt de surveiller Tartuffe, que le Prince est « ennemi de la fraude»[199] et on nous fait savoir le rôle que Orgon a joué pendant la Fronde. Ce roi juste récompense ceux qui le méritent : « Il donne aux gens de bien une gloire immortelle, / Mais sans aveuglement il fait briller ce zèle ».[200] Et il n'oublie pas ceux qui lui ont rendu des services : « Et c'est le prix qu'il donne au zèle

[194] Ibid. v.1696
[195] Ibid. v.1909
[196] Ibid. v.1910
[197] Ibid. v. 1912
[198] Ibid. v. 1912
[199] Ibid. v.1906
[200] Ibid. v.1913-14

qu'autrefois / On vous vit témoigner en appuyant ses droits ».[201] Le portrait du roi vise à montrer une autorité juste, digne de respect et d'admiration. Le portrait « officiel » de Tartuffe, encore une fois fragmenté, est mis en opposition avec l'image du roi et ce contraste renforce encore davantage les qualités du Prince. De toute façon, on est renseigné sur la carrière d'escroc notoire de Tartuffe : «un fourbe renommé / Dont sous un autre nom il était informé. »[202] Pour la première fois, tout le monde partage la même opinion, car le discours de l'Exempt a fini par convaincre Mme Pernelle. « Le passage du plan familial au plan politique, qui universalise le thème selon une méthode déjà esquissée dans les portraits de la première scène de la comédie, n'est satisfaisant que dans la mesure où il permet une reprise, à un niveau infiniment supérieur, de la totalité du thème.»[203] Au portrait d'Orgon, « le père absolu »[204] qui veut imposer ses idées à tout prix sans tenir compte des sentiments de sa fille, et le maître de la maison qui tyrannise sa famille par le fanatisme qu'il montre envers Tartuffe sans se rendre compte qu'il a perdu toute son autorité, Molière fait correspondre dans le dénouement de la pièce le portrait du Roi dans le but de restaurer l'ordre. Le critique Gérard Ferreyrolles fait remarquer que « le dénouement s'inscrit parfaitement dans l'idéologie politique de l'époque, qui ne cesse d'associer les deux fonctions d'autorité paternelle et royale : le père est roi dans sa famille, le roi est père de son peuple ; l'aveuglement d'Orgon trouve ainsi sa naturelle compensation dans la clairvoyance du prince. »[205] Le Prince est le sauveur « in extremis » de la famille d'Orgon. Le père de famille échappe à la ruine grâce à l'intervention du Prince qui, en tant que roi absolu est l'image de Dieu sur terre. L'ordre et l'harmonie que la folie d'Orgon avait détruits sont de nouveau en place dans cette famille.

---

[201] Ibid. v.1939-40
[202] Ibid. v.1822-3
[203] Guicharnaud, p. 145
[204] Molière, Le Tartuffe, v. 589
[205] Ferreyrolles, p. 73

4.6 Les portraits et Le Tartuffe

Tartuffe est le personnage dont on fait constamment le portrait à travers la pièce. Il y a toute une diversité de portraits, diversité de points de vue, plusieurs personnages qui s'essaient à brosser le portrait, et plusieurs personnages auxquels on s'adresse lorsqu'on fait le portrait de Tartuffe. Le but des portraits pour le groupe anti-Tartuffe est de convaincre surtout Orgon, mais aussi Mme Pernelle, de l'hypocrisie de Tartuffe. Pour les « tartuffiés, » il s'agit surtout de défendre leur héro. Mais tous ces efforts de démasquer ou de défendre le personnage de Tartuffe échouent. Les causent en sont multiples. Il y a d'un côté un excès de portraits car Tartuffe est décrit en 28 scènes sur le total de 31 scènes qui constituent la pièce. Cet excès et la diversité de portraits en est une cause. D'autre part, le fait que les portraits sont toujours fragmentés, et que les discours des portraitistes sont souvent interrompus par le dialogue ou l'action de la pièce, contribue aussi à cet échec. Souvent, et c'est surtout le cas d'Orgon et de Mme Pernelle qui, par leur langage et comportement sont rendus ridicules, leur manque d'objectivité en tant que portraitistes ne parvient pas à convaincre.

Les portraits des membres de la famille d'Orgon que Mme Pernelle dresse dans la première scène de la pièce parviennent à répondre aux exigences d'une scène d'exposition. Mais leur fonction ne se résume pas seulement à introduire les personnages sous un jugement défavorable, car en faisant ces portraits malveillants, Mme Pernelle fait indirectement son autoportrait. Et le personnage qui se présente au spectateur est celui d'une femme autoritaire, agressive et bavarde qui se croit supérieure aux autres. L'autoportrait de Mme Pernelle révèle

aussi une vision inversée de la réalité et met les spectateurs en garde vis-à-vis de ce personnage. Mme Pernelle, par son attitude, prépare l'apparition de son fils et annonce « la confusion entre l'être et le paraître. »[206]

L'aveuglement d'Orgon, séduit par les marques de dévotion ostentatoire de Tartuffe, se trahit par les erreurs de jugement qui l'amènent à ne retenir de son hôte que la surface d'une personnalité. Naïf, et véritablement obsédé par Tartuffe, Orgon devient progressivement prisonnier d'une vision du monde totalement illusoire, déformée et déformante. Lorsqu'Orgon fait le portrait de Tartuffe, il choisit des gestes extraordinaires de son héros, incapable de se rendre compte que les « signes authentiques de la dévotion » [207]ne sont en fait qu'un spectacle que l'imposteur lui fait voir. Comme tous les exploits de démasquer Tartuffe sont voués à l'échec, celui de Cléante qui essaie d'emmener Orgon sur la bonne piste avec le portrait des faux dévots ne parvient pas à ouvrir les yeux à son beau-frère.

Le portrait de Tartuffe se construit en trois temps. Il y a d'abord le débat sur la vraie nature de Tartuffe par les membres de la famille, puis le portrait hyperbolique dressé par Orgon et, une fois sur scène, Tartuffe se dévoile peu à peu. Son apparition sur scène répond déjà aux attentes que le spectateur s'est fait sur le personnage. Il livre aux autres une image de lui-même savamment construite, mais faite de pose, de stéréotypes trop répétitifs pour ne pas laisser soupçonner la volonté d'imposer une façade, un masque. On assiste à travers la pièce à un effort collectif d'arracher le masque à cet imposteur, effort qui n'atteint pas son but. Seule l'intervention du roi démasquera enfin l'hypocrisie et la fausse dévotion du personnage.

[206] Guicharnaud, p. 26
[207] Ibid., p. 326

5 CONCLUSION

Des portraits à peine esquissés qui relèvent un trait caractéristique des personnages, comme dans la célèbre scène des portraits, jusqu'au portrait dominant de Tartuffe qui est présenté dans presque toutes les scènes de la pièce, Molière déploie dans Le Tartuffe et Le Misanthrope une variété remarquable de portraits. Soit qu'il s'agisse de portraits-caricatures ou de portraits plus complexes, rien n'est laissé au hasard. Tous les portraits ont une fonction qui correspond aux intentions de Molière. Mais souvent le rôle de ces portraits ne se relève pas à une première lecture, et Molière nous donne des pistes pour saisir les particularités significatives des portraits.

Au-delà du thème conventionnel de l'obstination égoïste d'un père possessif qui veut imposer son autorité à sa famille, la fonction du personnage de Tartuffe n'est pas seulement le prétexte d'un portrait caricatural qui stigmatise la silhouette du dévot ; l'intrusion de Tartuffe est l'occasion de briser l'harmonie initiale d'une famille. Alceste, d'autre part, est lui-aussi un intrus dans la société mondaine qu'il déteste. Tartuffe et Alceste brisent tous les deux les milieux qu'ils fréquentent, mais pour des raisons bien différentes. Le thème de l'hypocrisie est au centre des deux pièces ; Alceste la condamne aussi fortement que Tartuffe la représente.

La comédie du Misanthrope est un sombre constat sur la nature humaine, même pour un esprit optimiste comme Molière. Les hommes, tout comme ses personnages, mêlent le meilleur et le pire, le vrai et le faux, le mal et le bien, réfractaire à l'exigence d'authenticité et de sincérité. Les portraits de ses personnages attestent cette prise de conscience de Molière, qui reste toujours fidèle à ses principes de vraisemblance. La société est plus forte que l'individu et le refus de se conformer aux règles de la bienséance marginalise Alceste. En se croyant aimé par Célimène,

Alceste a la conviction de pouvoir la changer. Mais le refus de Célimène de le suivre dans le « désert » devient le symbole de l'échec du personnage dans la lutte contre la société et dans sa quête d'authenticité et de sincérité.

Dans Le Tartuffe, Molière a mobilisé tous les membres de la famille d'Orgon pour traquer les vices que l'imposteur dissimulait sous son masque. Non plus sous l'influence de Tartuffe, Orgon ne devient pas plus sage et l'impression qu'on a en tant que spectateurs est qu'il n'a pas changé. Ses mots en fait indiquent clairement qu'une autre idée fixe vient de remplacer son obstination avec Tartuffe :

«Et moi, qui l'ai reçu gueusant et n'ayant rien…
C'en est fait, je renonce à tous les gens de bien.
J'en aurai désormais une horreur effroyable
Et m'en vais devenir pour eux pire qu'un diable. »[208]

L'heureux dénouement du Tartuffe ne change pas trop à l'impression générale que cette comédie laisse sur le lecteur. Sans l'intervention si peu vraisemblable du roi, le dénouement comique n'aurait pas été possible. Dans Le Misanthrope, le final heureux est tout simplement nié. Mais, comme le fait observer le critique Pierre Voltz, « *La pièce reste une comèdie,* et c'est bien la marque du tempérament de Molière d'avoir vu, dans un personnage déchiré, moins les tortures d'une âme que les possibilités comiques de son comportement. »[209] On constate que sur le plan moral nous avons chez Molière une vision essentiellement pessimiste qui ferait verser ses pièces dans le drame (drame d'Alceste, drame du père qui tyrannise la famille), mais qui est atténuée par les aspects comiques de ses pièces. Le critique Jacques Guicharnaud remarque chez Molière ce caractère nouveau qu'il a attaché à la comédie: « A force d'enquêter sur la notion de

[208] Molière, Le Tartuffe, v. 1603-1606
[209] Voltz, p. 81

caractère par les moyens de confrontations, la Comédie a changé de nature et s'est transformée en un drame très particulier dont le sujet n'est plus l'analyse du caractère indépendamment d'une base universelle, mais l'affirmation de l'identité du caractère de l'être. »[210]

[210] Guicharnaud, p. 533

BIBLIOGRAPHY

Ferreyroles, Gérard, Molière, Tartuffe, coll. « Études littéraires », Paris : PUF, 1987

Guicharnaud, Jacques, Molière, une aventure théâtrale, Paris : Gallimard, « Bibliothèque des Idées », 1963

La Bruyère, Jean de, Les caractères ou les mœurs de ce siècle, par Pierre Kuentz, Paris : éd. Bordas, 1969

Lanson, Gustave, L'Art de la prose, Paris : A. Fayard

La Rochefoucauld, François de, Maximes, éd. Truchet, Paris: Classiques Garnier, 1967

Le portrait dans la littérature, présenté par Franz de Voghel; Bruxelles : 1978

Le portrait. Anthologie, sous la direction d'Hélène Bernard, Paris : Flammarion, 2005

Molière, Le Misanthrope, sous la direction de Marie-Hélène Prat, Paris : Bordas, 2003

Molière, Le Tartuffe, Paris : Larousse-Bordas, 1998

Molière, Œuvres complètes, édition de M Georges Couton, Bibl. de la Pléiade, Paris : Galimard, 1971, tome 1

Montaigne, Michel de, Les Essais, Paris : Club français du livre, 1952

Pintard, René, « Pour le tricentenaire des Précieuses ridicules : Préciosité et classicisme ». XVIIe siècle, numéro spécial pour la commémoration de l'année 1660, n 50-51, année 1961, p. 8-20

Plantié, Jacqueline, La mode du portrait littéraire en France 1640-1681, Paris : Éditions Champion, 1994

Richelet, Pierre, Dictionnaire de la langue française, ancienne et moderne […]. Lyon, chez les frères Bruyset, 1728

Richelet, Pierre, Nouveau Dictionnaire français, Rouen : Vaultier, 1719

Scudéry, Madeleine de, Clélie, histoire romaine, Paris : A. Courbé, 1656-1660

Stapfer, Paul, Molière et Shakespeare, Paris : Hachette, 1905

Voltz, Pierre, La Comédie, Paris : A. Collin, « coll. U », 1964