

Faculté de philosophie, arts et lettres

Les différents types de masculinité dans les relations
interpersonnelles des pièces de Molière

(Dom Juan, Tartuffe, Le Misanthrope)

Auteur : COUNAERT Marie

Promotrice : GUIDERDONI Agnès

Année académique 2023 - 2024 — Session de septembre

Master en langues et lettres anciennes et modernes, spécialisation sciences et métiers du livre

Remerciements

À travers ces quelques mots, je souhaite exprimer ma profonde reconnaissance envers toutes les personnes qui, de près ou de loin, m'ont offert leur soutien, leur bienveillance, et leur écoute attentive tout au long de mon parcours universitaire.

Merci à Madame Guiderdoni, dont les conseils avisés et la gentillesse ont été des piliers indispensables pour la réalisation de ce mémoire. Merci d'avoir cru en mon sujet et de m'avoir aidée à révéler le meilleur de moi-même.

Un grand merci à Robin pour avoir pris le temps de relire ce mémoire, ainsi que pour son amitié fidèle et précieuse.

Merci à ma famille et à mes amis dont les encouragements ont souvent dissipé mes doutes et m'ont permis de surmonter mes craintes. Je tiens à remercier en particulier ma petite maman pour ses nombreuses relectures mais surtout pour son amour inconditionnel et son soutien inébranlable.

Enfin, je remercie toutes mes étoiles qui, je n'en doute pas, n'ont cessé de m'encourager de là-haut.

Table des matières

Remerciements	1
Table des matières	2
Introduction	3
Chapitre liminaire.....	5
Molière et la critique de son temps	6
Sélection des personnages masculins	8
La masculinité à travers le regard de Sabine Chaouche	11
État de l'art	18
I. <i>Dom Juan</i>	22
1.1. Une domination sociale	22
1.2. Une domination genrée	41
II. <i>Tartuffe</i>	49
2.1. Contextualisation.....	49
2.2. Une domination religieuse	51
III. <i>Le Misanthrope</i>	71
3.1. La mondanité.....	71
3.2. <i>Le Misanthrope</i> , un microcosme mondain	75
3.3. Une masculinité questionnée.....	92
Conclusion.....	97
Bibliographie.....	101

Introduction

Dans le cadre de ce mémoire, nous nous proposons d'explorer trois chefs-d'œuvre de Jean-Baptiste Poquelin, plus connu sous le pseudonyme de Molière. Les pièces choisies, *Dom Juan* (1665), *Tartuffe* (1669)¹ et *Le Misanthrope* (1666), serviront de terrain d'étude pour examiner les personnages masculins dominants et leurs interactions avec le reste de la distribution. Notre principal objectif est de décrypter comment ces derniers sont élevés au rang de figures hiérarchiquement supérieures aux autres. À cette fin, nous baserons nos analyses sur des extraits littéraires concrets, directement tirés de ces œuvres.

La sélection de ces pièces parmi l'œuvre monumentale de Molière n'est nullement fortuite, mais repose sur la finesse avec laquelle le dramaturge analyse les grands modèles sociologiques valorisés à son époque. En effet, la littérature du XVII^e siècle regorge de figures idéologiques, notamment masculines, promues par la société. À travers ce mémoire, nous découvrirons comment Molière, par le truchement de ses personnages, condamne ou soutient certains de ces modèles.

Dans quel but étudier ces personnages sous l'angle de la masculinité, notion développée par les sociologues au XX^e siècle ?

Tout d'abord, associer cette notion contemporaine à des personnages de la comédie classique permet de révéler les traits typiquement masculins des personnalités que Molière dépeint, ce qui nous aide à comprendre comment un homme de lettres du XVII^e siècle percevait ses semblables dans une société encore profondément misogyne et machiste. En effet, nous constaterons que Molière tend à développer des stéréotypes masculins plutôt que des individualités distinctes, utilisant ses personnages comme des outils pour présenter et critiquer divers modèles sociologiques.

¹ La première représentation de *Tartuffe* a eu lieu lors des fêtes des Plaisirs de l'Île enchantée, organisées en l'honneur du roi Louis XIV au château de Versailles en 1664. À cause de sa condamnation par le parti dévot, les représentations publiques de la pièce n'ont pu avoir lieu qu'en 1669. La version que nous lisons aujourd'hui, et qui a servi de base pour ce travail, en est la seconde version retravaillée et censurée. Par conséquent, nous avons choisi d'indiquer cette date dans notre introduction.

Ensuite, analyser ces personnages à travers le prisme de la masculinité est pertinent pour comprendre la perception de l'homme sur l'homme, au-delà du simple divertissement théâtral. Il sera intéressant d'analyser comment le théâtre, en retravaillant la réalité, expose les failles des modèles valorisés par la monarchie absolutiste de Louis XIV.

Enfin, la question de la masculinité dans le théâtre du XVII^e siècle, et plus particulièrement dans les comédies de Molière, a été peu abordée dans les études littéraires. Un seul article contemporain, « La construction de la masculinité au XVII^e siècle. Le rôle de l'irrévérence et de l'offense verbale chez Molière et Regnard »², de Sabine Chaouche, a établi un lien significatif entre la littérature dramatique et les théories de la masculinité. Appréciant son approche originale, ce mémoire s'inscrit dans sa continuité, en abordant le sujet non seulement sous l'angle lexical, mais en tenant compte de l'impact de la classe sociale, du genre et du contexte sociohistorique dans lesquels s'inscrivent les personnages moliéresques.

Pour ce faire, nous analyserons plusieurs figures emblématiques à travers des scènes clés, avant de les associer subtilement à un type de masculinité. Il est néanmoins crucial de se rappeler que ces notions seront examinées sous l'angle de l'écriture et de la reconstruction littéraire. Cela nous permettra de voir comment le théâtre du XVII^e siècle construit différents types de masculinités et ce que les études sociologiques peuvent en tirer quant à la perception de l'homme sur l'homme, à travers un médium écrit et fictionnel.

En résumé, ce mémoire vise à dévoiler comment Molière, à travers divers procédés littéraires et théâtraux, construit et déconstruit les idéaux masculins du XVII^e siècle. Par une critique subtile et parfois acerbe des normes sociales de son temps, nous développerons une réflexion enrichissante sur la perception de la masculinité au sein des relations interpersonnelles développées dans trois de ses œuvres majeures, en établissant un pont entre la comédie classique et la sociologie contemporaine.

² CHAOUCHE, S. (2020). « La construction de la masculinité au XVII^e siècle. Le rôle de l'irrévérence et de l'offense verbale chez Molière et Regnard », in : *Studi Francesi. Rivista quadrimestrale fondata da Franco Simone*, 1 (190), pp.23-39.

Chapitre liminaire

Afin de donner à notre analyse une structure solide et cohérente, il est essentiel de développer quatre points préliminaires qui serviront de fondement à notre étude des comédies de Molière.

En premier lieu, avant de plonger dans une analyse détaillée des dynamiques interpersonnelles présentes dans ses pièces, il est crucial de comprendre la réception de ces œuvres par la critique et la société du XVII^e siècle. À une époque où l'égalité des sexes n'était ni envisageable, ni envisagée, cette perspective historique nous permettra de mieux cerner le contexte socioculturel et les enjeux que Molière abordait à travers ses comédies³.

Ensuite, nous introduirons notre corpus d'étude en mettant en lumière les personnages masculins centraux de ces pièces. Le choix de *Dom Juan*, *Tartuffe* et *Le Misanthrope* s'impose non seulement en raison de l'impact considérable qu'elles ont eu à leur époque, mais aussi parce qu'elles offrent une exploration profonde de différentes formes de masculinité. *Dom Juan* et *Tartuffe*, par leurs personnages éponymes, incarnent deux archétypes masculins puissants et contrastés. Quant au *Misanthrope*, la richesse de son microcosme mondain et la diversité de ses personnages offrent un tableau représentatif de la société du XVII^e siècle, faisant de cette pièce un choix incontournable pour notre analyse⁴.

Par la suite, nous nous attacherons à décortiquer l'article de S. Chaouche, intitulé « La construction de la masculinité au XVII^e siècle. Le rôle de l'irrévérence et de l'offense verbale chez Molière et Regnard ». Cet article constitue une étape clé pour notre recherche, car il propose une continuation et une expansion des études sur la masculinité au sein des œuvres de Molière. Comprendre les apports de S. Chaouche est indispensable pour baliser notre propre démarche analytique et pour situer notre étude dans le prolongement de ses travaux⁵.

Enfin, nous présenterons l'état des connaissances actuelles dans le domaine de la littérature moliéresque, en particulier l'analyse des pièces sélectionnées, ainsi que les

³ cf. infra Molière et la critique de son temps, pp.6-8.

⁴ cf. infra Sélection des personnages masculins, pp.8-11.

⁵ cf. infra La masculinité à travers le regard de Sabine Chaouche, pp.11-17.

recherches sociologiques sur la masculinité⁶. Il est frappant de constater que, bien que ces deux domaines aient été abondamment étudiés, ils ont rarement été mis en relation, exception faite de l'article de S. Chaouche. Cette observation souligne l'originalité de notre approche, qui vise à combler ce fossé en croisant les perspectives littéraires et sociologiques pour offrir une compréhension plus complète des œuvres de Molière.

Molière et la critique de son temps

Bien que les œuvres de Molière soient aujourd'hui considérées comme des chefs-d'œuvre de la littérature dramatique française, elles ont également suscité de nombreuses réactions passionnées et controversées à l'époque, témoignant de l'impact artistique et social majeur qu'elles représentaient. Parmi les voix discordantes, celle du Sieur de Rochemont, pseudonyme attribué à Jean Barbier d'Aucour, avocat et auteur satirique français, se fait particulièrement entendre⁷. Dans son pamphlet, datant de 1665, *Observations sur une comédie de Molière intitulée Le festin de Pierre*, il établit une critique incisive et intransigeante, notamment des pièces *Dom Juan* et *Tartuffe*⁸. Son regard, empreint d'une piété fervente et d'une défense farouche des valeurs morales traditionnelles, s'inscrit dans le contexte d'une France profondément marquée par la religion catholique et les normes sociales rigides du XVII^e siècle.

Dans sa critique, Rochemont est virulent en ce qui concerne *Tartuffe*, dénonçant vivement la manière dont Molière expose et tourne en dérision la religiosité hypocrite. Pour lui, l'œuvre constitue une offense directe de la religion catholique, risquant de semer le doute et de susciter le mépris envers celle-ci, et par là même, de miner les fondements moraux de la société. Dans un contexte où cette religion était omniprésente et où toute atteinte à son égard était perçue comme une menace pour l'ordre établi, les accusations de Rochemont résonnaient avec force.

Cette pièce [*Tartuffe*] a fait tant de bruit dans Paris, elle a causé un scandale si public et tous les gens de bien en ont ressenti une si juste douleur, que c'est trahir visiblement la cause de Dieu, de se taire dans une

⁶ cf. infra État de l'art, pp.18-21.

⁷ NICOLE, P. (1998). *Traité de la comédie : et autres pièces d'un procès du théâtre* (L. THIROUIN, Éd.), Paris, Honoré Champion.

⁸ BARBIER D'AUCOUR, J. (1665), cité dans NICOLE, P. (1998). *Op. cit.*, pp.152-166.

occasion où sa gloire est ouvertement attaquée, où la foi est exposée aux insultes d'un bouffon qui fait commerce de ses mystères, et qui en prostitue la sainteté⁹.

Pour ce qui est de *Dom Juan*, Rochemont condamne sans équivoque la représentation du protagoniste en tant que libertin impie. Il y voit une apologie de l'immoralité et de la débauche, une menace pour l'ordre moral et social. Le portrait d'un homme dépourvu de toute foi ébranlait les fondements mêmes de la société de l'époque, où la hiérarchie sociale et les valeurs religieuses dictaient les comportements acceptables. Pour Rochemont, l'exaltation de la figure du libertin risquait de corrompre la jeunesse et de mettre à mal les bases de la morale publique¹⁰.

Toute la France a l'obligation à feu Monsieur le Cardinal de Richelieu d'avoir purifié la Comédie, et d'en avoir retranché ce qui pouvait choquer la pudeur, et blesser la chasteté des oreilles¹¹.

Pour rappel, le roi Louis XIII, sous l'impulsion du Cardinal de Richelieu, avait établi par décret royal en 1641 :

La crainte que nous avons que les Comédies qui se représentent utilement pour le divertissement des peuples, soient quelquefois accompagnées de représentations peu honnêtes, qui laissent de mauvaises impressions dans les esprits, fait que nous nous sommes résolus de donner les ordres requis pour éviter tels inconvénients. À ces causes nous avons fait [sic], et faisons très expresses inhibitions et défenses à tous Comédiens, de représenter aucune action malhonnête, ni d'user d'aucune parole lascive, ni à double entente, qui puissent blesser l'honnêteté publique¹² [...]

Ainsi, Rochemont exprime les tensions et les peurs d'une époque traversée par des bouleversements culturels, religieux et sociaux. Alors que Molière cherchait à divertir et à éclairer le public sur les travers de l'humanité, ses détracteurs voyaient en lui un perturbateur de l'ordre établi. Les critiques de Rochemont ainsi que les débats politiques et religieux révèlent alors les enjeux idéologiques et culturels qui ont marqué le théâtre français du XVII^e siècle,

⁹ BARBIER D'AUCOUR, J. (1665), *Op.cit.*, p.154.

¹⁰ *Ibidem.*, p.148.

¹¹ *Ibidem.*, p.155.

¹² LECERCLE, F. (Éd.). (1641, 16 avril). *Déclaration du Roy Louis XIII, au sujet des comédiens, du 16 avril 1641*. Obvil. Consulté le 3 mars 2024, à l'adresse https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/haine-theatre/louis-xiii_declaration_1641

offrant une fenêtre précieuse sur les controverses qui ont animé cette célèbre période de l'histoire culturelle et littéraire.

En résumé, la réception critique des œuvres de Molière au XVII^e siècle se concentrait principalement sur des questions religieuses et morales, comme en témoignent les réactions virulentes à l'égard de *Dom Juan* et *Tartuffe*. La domination masculine ne faisait alors pas l'objet de critiques littéraires. Cependant, la lecture des pièces de Molière révèle qu'il explorait et satirisait souvent ces dynamiques de pouvoir, dont la normalisation explique en partie le manque de critiques. Il est donc pertinent de mettre en lumière cet aspect essentiel des pièces de Molière, à savoir la satire d'une société profondément inégalitaire. Examinons maintenant de plus près les personnages que nous analyserons en détail.

Sélection des personnages masculins

Premièrement, nous commencerons par une analyse approfondie du personnage de Dom Juan, un séducteur invétéré et libertin. Le Dom Juan de Molière partage de nombreux points communs avec son ancêtre espagnol, créé par Tirso de Molina en 1630¹³. Dans les deux versions, nous retrouvons un personnage ambitieux, obsédé par la conquête féminine, au mépris de toutes les normes sociales, morales et religieuses.

Nous explorerons en détail comment Molière façonne la masculinité de ce personnage complexe. Sa position sociale élevée¹⁴ et son attitude méprisante envers le sexe féminin¹⁵ sont des éléments clés dans la construction de son identité de séducteur et d'hypocrite.

Pour comprendre pleinement cette construction, nous examinerons deux personnages essentiels : Sganarelle et Done Elvire. Sganarelle, le valet de Dom Juan, joue un rôle crucial en incarnant la voix de la conscience morale, offrant un contraste frappant avec le cynisme de son maître. Done Elvire, quant à elle, représente une victime de la duplicité de Dom Juan, apportant une profondeur psychologique significative à la pièce. Ceux-ci enrichissent la complexité du personnage principal et mettent en lumière les tensions entre le comportement déviant de Dom

¹³ Tirso de Molina (1579-1648) est l'auteur de *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* (1630), la première œuvre littéraire à introduire le personnage de Don Juan (Dom avec un « m » étant propre à l'œuvre de Molière). Molière s'est inspiré de ce modèle pour créer son propre Dom Juan.

¹⁴ cf. infra 1.1. Une domination sociale, pp.22-40.

¹⁵ cf. infra 1.2. Une domination genrée, pp.41-48.

Juan et les normes sociales de l'époque. En scrutant leurs interactions avec Dom Juan, nous découvrirons comment Molière utilise ces figures pour accentuer et critiquer les traits de son personnage principal, tout en dévoilant les aspects les plus sombres de la masculinité et de la séduction¹⁶.

Deuxièmement, nous analyserons *Tartuffe*¹⁷, pièce sujette à de nombreux débats. Nous essaierons d'abord de comprendre dans quel contexte politique et religieux la pièce a vu le jour¹⁸. En effet, véritable miroir des bouleversements de l'époque, *Tartuffe* interroge la dévotion à travers un personnage foncièrement hypocrite. Ce portrait du faux dévot nous permettra d'explorer un type de masculinité tout à fait particulier : la masculinité sacerdotale¹⁹.

À l'époque de Molière, la société est traversée par des tensions entre l'autorité religieuse et les valeurs séculières. Dans ce contexte, Tartuffe incarne une figure de dévot hypocrite dont la fausse dévotion est une critique acerbe des abus de pouvoir et de la corruption au sein du clergé. Ce directeur de conscience prétendument vertueux mais en réalité manipulateur, offre un prisme pour analyser comment la masculinité sacerdotale se met en place au sein de la littérature moliéresque.

Nous examinerons ensuite comment ce type de masculinité s'éloigne ou se rapproche des catégories référentielles de R. Connell, qui propose une typologie des formes de masculinité dominantes dans les sociétés modernes. R. Connell distingue notamment la masculinité hégémonique, qui incarne le modèle dominant et valorisé, et d'autres formes moins dominantes mais tout aussi significatives. En scrutant Tartuffe, nous chercherons à comprendre comment ce personnage s'inscrit dans ces catégories et comment il les remet en question.

Par ailleurs, Orgon, le père de famille, sera lui aussi scruté en particulier pour la dévotion aveugle qu'il porte à Tartuffe. Orgon représente la victime idéale et son comportement nous aidera à cerner les dynamiques de pouvoir et les attentes sociétales en matière de masculinité, de foi et de famille. Son admiration excessive pour Tartuffe, malgré les signes évidents de fraude,

¹⁶ MOLIÈRE. (2013a). *Dom Juan ou le Festin de Pierre* (G. COUTON, Éd.), Paris, Éditions Gallimard.

¹⁷ MOLIÈRE. (2013b). *Tartuffe* (J. SERROY, Éd.), Paris, Éditions Gallimard.

¹⁸ cf. infra 2.1. Contextualisation, pp.48-51.

¹⁹ cf. infra 2.2. Une domination religieuse, pp.51-69.

nous permettra d'explorer la manière dont les structures familiales et sociales influencent la perception et l'expression de la masculinité.

Ainsi, à travers l'analyse de *Tartuffe* et des personnages qui l'entourent, nous pourrions dégager des perspectives éclairantes sur la construction et la critique de la masculinité sacerdotale.

Troisièmement, nous concluons notre exploration avec *Le Misanthrope*²⁰ et son véritable « portrait du siècle »²¹. De fait, cette pièce nous offre une occasion précieuse d'analyser non pas un, mais une série de modèles sociologiques qui ont évolué en figures idéologiques littéraires emblématiques, telles que l'honnête homme, le courtisan, et la coquette²². Nous aurons l'opportunité de décortiquer comment, au sein de ce microcosme mondain, les relations se font et se défont, révélant ainsi les subtilités des interactions sociales²³.

L'amitié entre Alceste et Philinte constitue un cas d'étude fascinant, car elle met en lumière deux individus de même statut social mais aux perspectives diamétralement opposées sur la mondanité et ses codes. Alceste, avec son mépris pour les hypocrisies sociales, contraste vivement avec Philinte, qui incarne la tolérance et la perspicacité face aux conventions. Cette dynamique offre une réflexion profonde sur les attitudes envers la société et les relations interpersonnelles.

Oronte, Clitandre et Acaste seront examinés, quant à eux, sous l'angle de la figure du courtisan et de la duplicité qui entoure cette notion. Oronte, avec ses ambitions et son arrogance, Clitandre, avec ses tentatives de séduction, et Acaste, avec ses manœuvres pour se faire valoir, illustrent diverses facettes de la politique de cour et des faux-semblants qui caractérisent cette sphère sociale.

Enfin, Célimène, archétype de la coquette, se distingue par sa capacité à manipuler et ridiculiser ses prétendants, ce qui met en lumière les subtilités du charme et de la séduction dans

²⁰ MOLIÈRE. (2013c). *Le Misanthrope* (J. CHUPPEAU, Éd.), Paris, Éditions Gallimard.

²¹ DONNEAU DE VISÉ, J. (1667), cité dans MOLIÈRE. (2010). *Œuvres complètes* (Par G., FORESTIER. & al. ; Bibliothèque de la Pléiade, Vol. 9), tome II, Paris, Éditions Gallimard, pp.635-644.

²² cf. infra 3.1. La mondanité, pp.71-74.

²³ cf. infra 3.2. *Le Misanthrope*, un microcosme mondain, pp.74-92.

la société de l'époque. Sa relation tumultueuse avec Alceste est particulièrement révélatrice : leur dynamique souligne non seulement les jeux de pouvoir et les contradictions entre sincérité et apparence, mais aussi les attentes et les tensions entourant le rôle des femmes dans ce microcosme mondain. Célimène, en exploitant les failles et les désirs d'Alceste, illustre les conflits entre désir personnel et conformité sociale qui dictent la haute société²⁴.

Pour conclure, en explorant les divers aspects de la masculinité à travers les œuvres de Molière, nous mettrons en lumière la complexité et les contradictions inhérentes à ses personnages. De Dom Juan, avec son mélange de bravoure et de désinvolture, aux nuances de la piété et de la manipulation dans *Tartuffe*, jusqu'à Alceste et Philinte, incarnant deux avis tranchés quant à la mondanité, chaque analyse nous révélera comment Molière déconstruit et critique les normes sociales et morales de son époque. Ces études nous permettront non seulement de mieux comprendre les dynamiques de pouvoir et les relations interpersonnelles dans ses comédies, mais aussi de développer une réflexion sur la masculinité.

La masculinité à travers le regard de Sabine Chaouche²⁵

Comme mentionné précédemment, ce mémoire a pour point de départ l'étude de S. Chaouche, s'intéressant à l'importance du juron dans la construction de la masculinité du personnage de la comédie classique. Il est vrai que l'offense verbale n'a été que très peu étudiée dans cette visée et les chercheurs à ce sujet se sont davantage intéressés à l'aspect stylistique de l'usage de mots injurieux qu'à la résonance sociale qui pouvait en découler. Par exemple, l'article de Jean Emelina, « Insultes, injures et jurons dans les comédies de Molière »²⁶, est passionnant par la diversité des jurons analysés mais ne fait aucun cas de l'injure comme marqueur de masculinité. Toutefois, il semble capital pour S. Chaouche d'établir un lien entre « le statut de l'offense verbale, son usage dans la société et notamment son rôle dans la formation de l'identité masculine »²⁷.

²⁴ cf. infra 3.3. Une masculinité questionnée, pp.92-96.

²⁵ CHAOUCHE, S. (2020). *Op. cit.*, pp. 23-39.

²⁶ EMELINA, J. (1994), pp.135-151, cité dans CHAOUCHE, S. (2020). *Op. cit.*, p.23.

²⁷ *Ibidem.*, p.24.

Afin de comprendre ce rapport entre injure et masculinité, il est essentiel d'appréhender cette dernière notion. De fait, les théories de la masculinité sont diverses et la chercheuse nous les expose en soulignant les particularismes de chacune.

Tout d'abord, R. Connell, sociologue australienne reconnue, pionnière dans l'étude des différentes formes de masculinité, observe que :

L'étude de la masculinité est toujours liée à un contexte social et culturel dans la mesure où elle est le produit d'une classe sociale, de mentalités et de mœurs propres à une époque²⁸.

Ainsi, nous pouvons comprendre que la construction de la masculinité ne peut se faire sans prendre conscience des structures sociales dans lesquelles elle prend place. Dans l'étude de S. Chaouche, c'est l'ère classique du XVII^e siècle qui est étudiée avec pour point d'appui la comédie classique. Nous sommes alors dans un monde régi par l'hégémonie masculine, caractéristique propre aux sociétés fondamentalement patriarcales, comme le souligne le sociologue français Pierre Bourdieu. Il y a donc une corrélation forte entre structure de pensée de la société française et masculinité²⁹.

Si Antoine Furetière avait établi un lien entre injure et domination sociale, il serait anachronique de prétendre qu'il définissait les contours d'un type de masculinité. En effet, l'auteur du célèbre *Dictionnaire universel* affirme qu'« il n'y a que les gens de basse condition qui se disent des injures »³⁰. La domination qu'il décrit est une question de rang social, et non de genre. L'ascendance des hommes sur les femmes est sans doute reconnue, mais elle est rarement abordée dans les écrits de l'époque, ce qui témoigne de la normalisation de ces relations inégalitaires homme-femme.

La philosophe Judith Butler³¹ ajoute alors que la masculinité est quelque chose qui s'acquiert par la répétition de certaines actions, mots et discours jusqu'à intégrer les codes qui définissent le type de masculinité promu dans l'environnement social de l'individu. En énonçant cela, J. Butler insiste sur l'importance de la codification de la masculinité qui peut

²⁸ CONNELL, R. (1995), p.27, cité dans CHAUCHE, S. (2020). *Op. cit.*, p.24.

²⁹ BOURDIEU, P. (1998), cité dans CHAUCHE, S. (2020). *Op. cit.*, p.24.

³⁰ FURETIÈRE, A. (1690), p.350, cité dans CHAUCHE, S. (2020). *Op. cit.*, p.27.

³¹ BUTLER, J. (2006), cité dans CHAUCHE, S. (2020). *Op. cit.*, p.24.

donc être différente selon le microcosme. Les traits définitoires d'un être masculin ne seraient alors que partiellement acquis au départ avant de devenir des mécanismes conscients ou inconscients construits sur le principe de la répétition voire de l'imitation³².

Dans le cadre de sa recherche, S. Chaouche se concentre sur un seul aspect énoncé par J. Butler à savoir le rapport entre langage et masculinité, en particulier dans le milieu théâtral. En effet, sa recherche ne s'intéresse qu'au rôle de l'offense verbale en termes de construction du genre et interroge plusieurs points comme la conscience ou non du dramaturge de construire des personnages genrés selon leur vocabulaire.

Elle souligne ensuite que lorsque la masculinité devient le point d'ancrage d'une hégémonie masculine, nous pouvons qualifier cette masculinité de « rude », selon les termes de David Gilmore, anthropologue américain. Cette forme de masculinité se caractérise « par le désir d'accomplir des exploits, par un comportement rustre, farouche et belliqueux, voire insensible »³³.

La contradiction de cette société du XVII^e siècle réside dès lors dans la valorisation de grandes valeurs comme la galanterie, l'honnêteté, la courtoisie et la bienséance. Ces notions, diamétralement opposées à la masculinité dite rude, deviennent alors synonymes d'une masculinité dite « soft » ou « douce », en français. En principe, cette dernière est préconisée au sein de ce XVII^e siècle bourgeois et mondain, qui ne cesse de créer des modèles sociologiques masculins de vertu dont l'honnête homme est l'aboutissement le plus parfait. Nous verrons, toutefois, que Molière a eu le génie de présenter des personnages masculins toujours ambivalents et représentatifs des hommes et des femmes dans leur humanité la plus imparfaite.

Après avoir développé ces deux notions dichotomiques, S. Chaouche interroge la réception de ces jurons par le public de théâtre. Les hommes étaient-ils réceptifs à ce genre de propos ? Étonnamment, il ne faut pas croire que la totalité du public masculin voyait en ces injures une marque de masculinité. Jean Frain du Tremblay, auteur d'ouvrages de réflexion sur la langue et ses usages, préconise de « s'éloigner toujours de ces termes [injures], qui sont

³² BUTLER, J. (2006), cité dans CHAOUCHE, S. (2020). *Op. cit.*, p.24.

³³ GILMORE, D. (1990), cité dans CHAOUCHE, S. (2020). *Op. cit.*, p.24.

devenus comme dissolus eux-même [sic], par l'alliance qu'ils ont contractée avec la dissolution »³⁴.

L'auteur va même plus loin en pointant que ce vocabulaire, volontairement insultant, se retrouve davantage dans des lieux de mauvaise réputation, fréquentés majoritairement par les hommes, comme les cabarets³⁵. Ainsi, un premier lien s'établit entre vulgarité et pratiques typiquement masculines. En raison de cela, de nombreux traités moraux de l'époque préconisent aux femmes d'éviter ces lieux au langage ordurier. La féminité se voit alors attribuer des caractéristiques diamétralement opposées à celles de la masculinité. Loin d'en imposer par le langage et la force des actions entreprises, les femmes sont plutôt invitées à être polies, douces et obéissantes³⁶. Hugh Roberts, historien de l'art, soulève d'ailleurs que le retour d'une culture du scandaleux fait de l'obscénité un trait comique faisant presque systématiquement référence à la sexualité féminine³⁷. La femme est donc sujette à énonciation vulgaire et à comportement trivial.

Pascale Molinier va mener plus loin la réflexion en associant virilité et sexe masculin à proprement parler. De fait, elle nous dit dans son article « Virilité défensive, masculinité créatrice »³⁸ :

La virilité revêt un double sens : premièrement, les attributs sociaux associés aux hommes et au masculin : la force, le courage, la capacité à se battre, le droit à la violence et aux privilèges associés à la domination de celles, et ceux, qui ne sont pas, et ne peuvent être virils, c'est-à-dire les femmes, enfants... Deuxièmement, la forme érectile de la sexualité masculine³⁹.

De cette façon, la virilité et les valeurs qui en découlent sont exclusivement associées à l'homme, sexuellement genré comme tel. Caractérisée par sa puissance dominatrice, l'injure ne fait que conférer à l'homme qui en use des traits d'autant plus virils. En effet, l'usage de mots offensants s'accompagne souvent de gestes déplacés, voire violents qui ne font que renforcer la prétendue virilité de celui qui en use et en abuse. Pour ce qui est de cette violence verbale et

³⁴ DU TREMBLAY, J. -F. (1691), p. 241, cité dans CHAUCHE, S. (2020). *Op. cit.*, p.25.

³⁵ *Idem.*

³⁶ CHAUCHE, S. (2020). *Op. cit.*, p.25.

³⁷ ROBERTS, H. (2013), pp. 535-542, cité dans CHAUCHE, S. (2020). *Op. cit.*, p.26.

³⁸ MOLINIER, P. (2000). « Virilité défensive, masculinité créatrice », in : *Travail, genre et sociétés, 1*, pp.25-44.

³⁹ *Ibidem.*, p.26.

physique sur scène, à mesure que sont préconisés les valeurs mondaines et les préceptes d'honnêteté, la domination physique devient de moins en moins tolérée lors des représentations. S. Chaouche souligne la conséquence de cette censure :

La masculinité passe ainsi, sur scène, par une utilisation spécifique de la langue qui vient remplacer la brutalité et la rudesse des gestes propres à de « mauvais » genres théâtraux comme peut l'être la farce, jugée beaucoup trop grossière par les théoriciens du théâtre classique⁴⁰.

Par cela, l'usage de mots injurieux semble rester la seule porte d'entrée à l'expression de la masculinité, quelle que soit sa forme. Toutefois, qu'en est-il de l'offense verbale dans les comédies du XVII^e siècle ? Est-elle considérée comme une marque de domination ou, au contraire, de ridicule ? Généralement, les insultes qui prennent place dans les comédies symbolisent « une forme de virilité frustrée »⁴¹. La relation la plus récurrente est celle du maître tentant de dominer son valet en multipliant les insultes et autres menaces, relation que nous aurons l'occasion de développer plus en détail au cours de ce mémoire⁴². Les paroles injurieuses sont également souvent adressées, directement ou indirectement, à la gent féminine, preuve de la misogynie ambiante à cette époque.

Dans ce cadre où se mêlent le modèle de l'honnête homme et une virilité exacerbée, notamment envers les femmes, nous pouvons nous interroger sur la réception de ce vocabulaire auprès du public masculin. Le rire provenait-il de la sottise de ces personnages masculins proférant des insultes les rendant ridicules ou de l'impuissance de la femme à réagir face à une virilité écrasante ? Si cette deuxième option est avérée, alors elle incarne pleinement « une masculinité hégémonique cherchant à dominer la femme et à la rabaisser en la dévalorisant »⁴³. Ou bien plus, riaient-ils réellement ?

D'une part, l'exposition sur scène de diverses formes de masculinité, allant parfois jusqu'à des manifestations violentes, pouvait inciter certains hommes moins galants dans le public à légitimer des comportements inappropriés et des paroles injurieuses. En effet, en

⁴⁰ CHAOUCHE S. (2020). *Op. cit.*, p.26.

⁴¹ *Ibidem.*, p.28.

⁴² cf. infra I.1 Une domination sociale, pp.24-26.

⁴³CONNELL, R. (1995), cité dans CHAOUCHE, S. (2020). *Op. cit.*, p.30.

voyant ces attitudes représentées au théâtre, ils pouvaient percevoir ces conduites comme socialement acceptables ou justifiées simplement parce qu'elles étaient mises en scène.

D'autre part, la comédie étant souvent critiquée pour sa manière de refléter et de se moquer des travers humains, ces mêmes spectateurs pouvaient également se sentir personnellement visés. Confrontés à une représentation qui expose les défauts et les hypocrisies de leur propre comportement, ils pouvaient être amenés à une réflexion introspective. Le théâtre, en tant que miroir des vices humains, les invitait alors à remettre en question leurs propres attitudes et comportements, ressentant la comédie non pas comme une simple représentation, mais comme une critique directe de leurs propres failles et imperfections.

Et le public féminin, qu'en pensait-il ? Selon P. Bourdieu⁴⁴, il faut garder en tête que les femmes, inconsciemment, pouvaient participer à cette construction de la masculinité par le rire. De fait, nous devons regarder cette situation en nous plaçant dans la situation d'une femme du XVII^e siècle et non pas avec notre vision progressiste de l'égalité des genres. Ainsi, une femme pouvait rire, au même titre qu'un homme, des démonstrations de force de certains personnages masculins tout simplement, car tous partagent le même *habitus*, c'est-à-dire les mêmes codes propres à la société dans laquelle ils évoluent⁴⁵.

Il est alors essentiel de mettre les choses en perspective et de se rappeler que la comédie est une forme d'art principalement destinée à divertir. Le théâtre ne se contente pas de refléter la réalité sociologique du XVII^e siècle, mais la reconstitue pour captiver et amuser son public. La critique des normes est adressée à ceux qui sont prêts à la recevoir et à en prendre conscience. En se moquant des manifestations les plus excessives de la virilité, la représentation théâtrale cherche à relativiser la masculinité, tout en mettant en avant des formes plus équilibrées de galanterie et d'honnêteté. Ces valeurs, lorsqu'elles sont poussées à l'extrême, deviennent

⁴⁴ BOURDIEU, P. (1998), cité dans CHAOUICHE, S. (2020). *Op. cit.*, p.30.

⁴⁵ « Le concept d'*habitus* est utilisé par Pierre Bourdieu pour rendre compte de l'ajustement qui s'opère le plus souvent "spontanément", c'est-à-dire sans calcul ni intention expresse, entre les contraintes qui s'imposent objectivement aux agents, et leurs espérances ou aspirations subjectives. Il s'agit d'expliquer "cette sorte de soumission immédiate à l'ordre qui incline à faire de nécessité vertu, c'est-à-dire à refuser le refusé et à vouloir l'inévitable", à percevoir le monde social et ses hiérarchies comme allant de soi. » cf. WAGNER, A-C. (2012). *Habitus*. In *Les 100 mots de la sociologie*. Consulté le 22 avril 2024, à l'adresse <http://journals.openedition.org/sociologie/1200>

également objets de ridicule et de rire. Comme l'observe avec justesse Jean Donneau de Visé⁴⁶, dans son compte-rendu sur *Le Misanthrope* :

[...] il faut beaucoup pour obtenir quelque chose, et pour obliger les hommes à se corriger un peu de leurs défauts, il est nécessaire de leur faire paraître bien grands⁴⁷.

Le dramaturge n'était alors pas tant complice de l'hégémonie masculine que ce que l'on pourrait penser. S. Chaouche résume cette dualité :

On perçoit ainsi au théâtre une mise en scène de la masculinité à travers certains comportements ou paroles qui reflètent des tensions entre deux modèles opposés de celle-ci : l'un dur et l'autre plus « tempéré » pourrait-on dire, mis à la mode par ceux que l'on a nommés les « doucereux »⁴⁸.

Dans le cadre de ce mémoire, nous nous intéresserons donc à la pluralité des formes de masculinité mises en œuvre dans certaines pièces de Molière. En confrontant la théorie des modèles idéologiques promus et la masculinité effectivement mise en œuvre, nous tenterons de bâtir des ponts entre les études sociologiques récentes et certains personnages masculins construits par le dramaturge du XVII^e siècle. Nous aurons alors l'occasion d'explorer un panel de personnalités varié qui permettra de mettre en lumière la diversité même du concept de masculinité. Car, comme le souligne R. Connell si justement :

Il n'y a jamais une seule forme de masculinité à l'œuvre à un moment donné, il y a toujours d'autres formes de masculinité également⁴⁹.

Notre objectif sera d'examiner les particularités de chaque personnage sans les enfermer dans un modèle sociologique rigide, mais plutôt d'analyser dans quelle mesure ils y adhèrent ou s'en éloignent. Pour l'étude des masculinités, nous baserons principalement nos recherches sur la théorie de R. Connell, qui constitue une référence majeure dans ce domaine.

⁴⁶ Jean Donneau de Visé : Écrivain français (1638-1710). Fondateur du *Mercure galant* (1672), il inventa le journalisme moderne. Il critiqua *l'École des femmes* de Molière, dont il devint l'ami, et écrivit, en collaboration avec Thomas Corneille, des pièces à succès. cf. LAROUSSE. (s.d.). Jean Donneau de Visé. In *Larousse*. Consulté le 15 mars 2024, à l'adresse https://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Jean_Donneau_de_Vis%C3%A9/116892

⁴⁷ DONNEAU DE VISÉ, J. (1667), cité dans MOLIÈRE. (2010). *Op. cit.*, p.639.

⁴⁸ CHAOUCHE, S. (2020). *Op. cit.*, p.31.

⁴⁹ INSTITUT INCAL UCLouvain. (2017, 14 juin). *Interview avec Raewyn Connell, Masculinités non hégémoniques* [Vidéo]. YouTube. Consulté le 22 mars 2024, à l'adresse <https://www.youtube.com/watch?v=xmqV3m79jvk>

État de l'art

Pour ce mémoire, nous avons souhaité élaborer une thèse originale en nous appuyant sur l'œuvre théâtrale populaire et universellement reconnue de Molière. Cela a nécessité de nombreuses recherches, car les études littéraires, linguistiques et contextuelles sur le célèbre dramaturge français ne cessent d'apporter de nouvelles perspectives sur ses pièces. De même, les recherches sociologiques sur la dichotomie entre masculinité et féminité se sont considérablement enrichies au fil des ans. Notre objectif a donc été de fusionner ces deux domaines de recherche largement étudiés, en établissant un lien qui n'avait été exploré auparavant que dans un seul article de S. Chaouche⁵⁰.

En ce qui concerne le théâtre de Molière, la quantité de documents et d'articles analysant chacune de ses pièces est considérable. Dans ce vaste ensemble, il convient de souligner les recherches de Georges Forestier. Récemment décédé, G. Forestier était professeur à l'Université de la Sorbonne à Paris et un spécialiste renommé de la dramaturgie du XVII^e siècle. Parmi ses nombreux travaux, on trouve les éditions critiques des œuvres de Molière, publiées dans la prestigieuse collection de la Bibliothèque de la Pléiade⁵¹. Ces ouvrages, enrichis de notices pertinentes et détaillées, permettent une compréhension plus approfondie des pièces et des théories développées au cours des dernières décennies. En plus de ces ouvrages de référence, G. Forestier a également publié des livres plus spécifiques sur l'œuvre de Molière, dont nous reparlerons plus en détail dans ce travail.

Gabriel Conesa et son ouvrage *Le dialogue moliéresque, étude stylistique et dramaturgique*⁵², a également été une source précieuse pour comprendre en profondeur les interactions verbales entre les personnages de Molière. À travers des exemples concrets, il examine les caractéristiques linguistiques et révèle l'importance du dialogue comme fonction dramaturgique. Ainsi, il établit des liens significatifs entre les personnages, leur langage et l'intrigue théâtrale. Cet ouvrage offre donc une analyse détaillée et nuancée du dialogue dans les œuvres de Molière, révélant comment ces éléments stylistiques et dramaturgiques contribuent à la richesse et à la complexité de son théâtre.

⁵⁰ CHAUCHE, S. (2020). *Op. cit.*

⁵¹ MOLIÈRE. (2010). *Op. cit.*

⁵² CONESA, G. (1983). *Le dialogue moliéresque : étude stylistique et dramaturgique*, Paris, PUF.

Nous soulignerons également les études de Georges Zaragoza, de Patrick Dandrey, de Jacques Guicharnaud et de bien d'autres. Chacun d'entre eux a contribué, par ces ouvrages spécifiques, à l'élaboration de ce mémoire. Le livre de G. Zaragoza a été particulièrement utile pour comprendre les mécanismes de construction des relations entre les personnages de théâtre. Il met en lumière la notion de distribution et l'influence de celle-ci sur la construction de l'identité personnelle de chaque actant⁵³.

Patrick Dandrey analyse dans son ouvrage *Molière ou l'esthétique du ridicule*⁵⁴, l'importance de cette notion dans la construction de l'esthétique comique chez Molière. En mettant en avant l'importance du contexte socioculturel dans lequel se déroulent les pièces, Patrick Dandrey développe une analyse profonde qui nous aide à mettre en perspective nos modes de pensée contemporains et la vision de la comédie au XVII^e siècle.

Enfin, l'ouvrage *Molière, une aventure théâtrale*⁵⁵ de Jacques Guicharnaud s'est révélé être une ressource inestimable pour la compréhension des trois pièces que nous avons explorées. Grâce à ses éclairages pertinents et à ses analyses détaillées, cet ouvrage a enrichi notre perspective sur les œuvres de Molière, offrant des clés de lecture précieuses et éclairantes pour mieux saisir les subtilités et les enjeux dramatiques de chaque pièce.

Ainsi, les travaux de ces chercheurs offrent des points de vue variés et complémentaires qui ont enrichi notre compréhension de l'œuvre de Molière et ont fourni une base solide pour l'élaboration de ce mémoire.

Pour ce qui est des études sur la société et le théâtre du XVII^e siècle, nous retiendrons principalement quatre auteurs, à savoir Georges Forestier, Gabriel Conesa, déjà précédemment cités, François Bluche et Emmanuel Bury.

L'ouvrage collectif *La littérature française : dynamique et histoire*⁵⁶, explore l'évolution des genres littéraires en les situant dans leur contexte sociopolitique et culturel. Les auteurs offrent des analyses approfondies des principaux écrivains et de leurs œuvres, en examinant également la réception et l'influence durable de celles-ci. Ils mettent en lumière

⁵³ ZARAGOZA, G. (2006). *Le personnage de théâtre*, Paris, Armand Colin.

⁵⁴ DANDREY, P. (1992). *Molière, ou, L'esthétique du ridicule*, Paris, Klincksieck.

⁵⁵ GUICHARNAUD, J. (1963). *Molière, une aventure théâtrale : Tartuffe, Dom Juan, Le Misanthrope*, Paris, Éditions Gallimard.

⁵⁶ TADIÉ, J-Y. & al. (2007). *La littérature française : dynamique & histoire*, Paris, Gallimard Éducation.

l'impact des changements historiques et culturels sur le développement du théâtre. Nous avons consulté cet ouvrage avant la rédaction de ce mémoire afin d'avoir une vision globale du contexte littéraire dans lequel s'inscrivait Molière. Contrairement à *La Dramaturgie classique en France* de Jacques Scherer, que nous avons précédemment consulté, cet ouvrage adopte une approche plus moderne dans son analyse de la société du XVII^e siècle.

Pour ce qui est de François Bluche, nous retiendrons son *Dictionnaire du Grand Siècle*⁵⁷. Ce dernier a été une source d'informations nécessaire, notamment dans la recherche des différents modèles idéologiques masculins valorisés au XVII^e siècle. Enfin Emmanuel Bury a également écrit des articles sur certains de ces modèles, entre autres sur l'honnête homme, qui nous ont aidée à mieux cerner les particularismes de chacun.

Concernant les sources contemporaines à Molière, les dictionnaires d'Antoine Furetière⁵⁸ et de l'Académie française⁵⁹ ont été indispensables pour comprendre les caractéristiques de certaines notions de l'époque et ainsi mieux appréhender des expressions dont le sens a parfois évolué. Toutes les définitions utilisées dans ce travail ont été volontairement traduites en français contemporain pour rendre la lecture plus fluide et compréhensible.

Pour les études sociologiques, la typologie des masculinités de R. Connell a été le pilier de cette recherche. Son ouvrage *Masculinités : Enjeux sociaux de l'hégémonie*⁶⁰, traduit en français par A. Vuattoux, a constitué la base de notre étude. Son interview réalisée par l'UCLouvain en 2017 sur l'ambiguïté des masculinités non hégémoniques a également été cruciale pour mieux comprendre les enjeux de cette théorie sociologique⁶¹.

Enfin, l'ouvrage collectif *Masculinités sacerdotales*⁶², dirigé par Jean-Pascal Gay et Sylvia Mostaccio, a été essentiel pour élaborer le chapitre consacré à *Tartuffe*. Les auteurs ont exploré la construction de la masculinité sacerdotale en établissant de nombreux liens avec la théorie de R. Connell. Cela nous a permis d'illustrer, à travers *Tartuffe*, comment cette nouvelle

⁵⁷ BLUCHE, F. (1990), *Dictionnaire du Grand Siècle*, Paris, Fayard.

⁵⁸ FURETIÈRE, A. (1690). *Dictionnaire universel*, consulté à l'adresse <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50614b>

⁵⁹ ACADEMIE FRANÇAISE. (1^{re}, 2^e & 9^e éd.). *Dictionnaire de l'Académie française*, consulté à l'adresse <https://www.dictionnaire-academie.fr/>

⁶⁰ CONNELL, R. (2022). *Masculinités : Enjeux sociaux de l'hégémonie* (VUATTOUX, A. & HAGÈGE, M., Trad.), Paris, Éditions Amsterdam.

⁶¹ INSTITUT INCAL UCLOUVAIN. (2017, 14 juin). *Op. cit.*

⁶² GAY, J. P., MOSTACCIO, S., & TRICOU, J. (2022). *Masculinités sacerdotales*, Turnhout, Brepols Publishers.

perspective enrichit la théorie de la chercheuse australienne et comment ces deux approches peuvent être mises en lumière dans les œuvres de Molière.

I. Dom Juan

1.1. Une domination sociale

Le personnage de Dom Juan, tel que représenté par Molière, est un sujet particulièrement pertinent pour notre analyse des différentes formes de masculinité, représentées dans la comédie du XVII^e siècle. En tant que noble qui allie honneur et hypocrisie, Dom Juan est tout à fait intéressant en raison de la complexité de son caractère. Plutôt que d'examiner toute la pièce, nous ciblerons notre étude sur quelques scènes clés, qui nous permettront d'explorer comment ce personnage incarne tour à tour un séducteur, un homme d'honneur, un libertin et un hypocrite.

Avant toute chose, il est crucial de comprendre que le personnage de Dom Juan occupe une place unique en littérature. Créé par Tirso de Molina dans son œuvre *Le trompeur de Séville*, Dom Juan est rapidement devenu une figure littéraire et artistique emblématique. À l'instar des héros mythologiques ou des personnages historiques, il ne peut être représenté sur scène sans respecter certains codes qui lui sont spécifiques. En effet, des traits caractéristiques lui sont presque toujours attribués, tels que celui de séducteur, de libre-penseur ou encore de trompeur⁶³.

Juan en soi n'est pas une référence suffisante, étant un prénom fort courant en langue espagnole, l'équivalent de Jean. En revanche, les caractères attachés à ce personnage sont devenus si référentiels que le nom est devenu antonomase⁶⁴.

Ainsi, le Dom Juan de Molière n'est pas une création originale de l'auteur, mais une adaptation littéraire d'un modèle type avec lequel il a dû composer. Toutefois, réduire chaque Dom Juan à une pâle copie du précédent reviendrait à ignorer la richesse littéraire du personnage et la coloration spécifique que chaque auteur lui a données. Que ce soient les Dom Juan d'A. Dumas⁶⁵ ou de J. Zorilla⁶⁶, chaque version offre une interprétation unique, influencée par l'époque et le contexte sociopolitique dans lesquels elle se déroule⁶⁷.

⁶³ ZARAGOZA, G. (2006). *Op. cit.*, p.22.

⁶⁴ *Idem*.

⁶⁵ Dont le titre est le *Don Juan de Marana*, pièce jouée pour la première fois à Paris en 1836.

⁶⁶ Dont le titre est le *Don Juan Tenorio*, pièce jouée pour la première fois à Madrid en 1844.

⁶⁷ ZARAGOZA, G. (2006). *Op. cit.*, p.22.

S. Chaouche, dans son article, mettait en avant le rôle crucial de l'insulte dans la construction de la masculinité de certains personnages théâtraux. En ce qui concerne le Dom Juan de Molière, le langage joue également un rôle central dans sa démonstration de virilité, mais d'une manière fort différente : davantage par ses prises de position affirmées que par des jurons. En effet, loin d'être vulgaire, ce séducteur est noble, et son éloquence reflète son statut social élevé. Il est fort probable que l'autorité qu'il exerce sur les femmes et sur son valet, Sganarelle, découle d'ailleurs en grande partie de ses qualités oratoires et du charisme qui en émane.

La première scène qui nous intéresse est la scène introductive. Nous y retrouvons Sganarelle, valet de Dom Juan, en pleine discussion avec Gusman, l'écuyer d'Elvire.

SGANARELLE : [...]

— [...] par précaution, je t'apprends [Gusman], inter nos, que tu vois en Dom Juan, mon maitre, le plus grand scélérat que la terre ait jamais porté, un enragé, un chien, un diable, un Turc, un hérétique, qui ne croit ni Ciel, ni Enfer, ni loup-garou, qui passe cette vie en véritable bête brute, un pourceau d'Épicure, un vrai Sardanapale, qui ferme l'oreille à toutes les remontrances [chrétiennes] qu'on lui peut faire, et traite de billevesées tout ce que nous croyons⁶⁸.

Avant même que le spectateur ne rencontre Dom Juan, son caractère libertin est clairement évoqué. Au-delà de son portrait de séducteur, joueur et manipulateur, Sganarelle met surtout en avant le mépris de son maitre envers la religion. Cette caractéristique inscrit Dom Juan dans le cadre du libertinage tel que défini par l'Académie française.

Libertinage. s. m. : — L'état d'une personne qui témoigne peu de respect pour les choses de la Religion. [...]. Il se prend quelquefois pour débauche & mauvaise conduite⁶⁹.

Cette définition, bien que partielle, regroupe deux aspects clés du libertinage au XVII^e siècle : la liberté de pensée et d'expression associée à la liberté de mœurs. Ces traits sont manifestement présents chez Dom Juan, selon Sganarelle, mais le valet utilise un langage particulièrement incisif pour décrire le libertinage, ce qui met en lumière les exagérations et les stéréotypes souvent attachés à ce terme.

⁶⁸ MOLIÈRE. (2013a). *Op. cit.*, pp.32-33.

⁶⁹ ACADÉMIE FRANÇAISE. (1^{re} éd.). Libertinage. In *Dictionnaire de L'Académie française*. Consulté le 22 février 2024, à l'adresse <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A1L0104-05>

En effet, le libertinage comme moyen d'émancipation religieuse a souvent été victime d'accusations fausses ou erronées. À la sortie des guerres de religion qui ont secoué la France (1562-1598), le libertinage est associé à une hétérodoxie extrême alors qu'il correspondait souvent à une simple indifférence envers le dogme⁷⁰. Bien que certains individus qualifiés de « libertins » aient pu être réactionnaires, le libertinage consistait fréquemment en une raillerie de la religion plutôt qu'en une véritable opposition.

Ainsi, le libertinage est avant tout associé à une liberté de mœurs et d'expression, souvent perçue comme une effronterie envers les institutions religieuses et politiques, le plus souvent sur un ton railleur. Cette attitude s'inscrit dans un mouvement plus large de remise en question de la religion, impulsé par la redécouverte d'Aristote et l'essor du rationalisme⁷¹. Comme le souligne F. Bluche, le terme « libertinage » évoque les fractures d'une société chrétienne en déclin. Le libertinage couvre ainsi des réalités diverses, incluant un mode de vie, un courant littéraire, et surtout une position idéologique et morale forte⁷².

Dans ce contexte, Dom Juan se révèle être l'incarnation parfaite du libertin du XVII^e siècle. Son comportement va au-delà des simples transgressions pour devenir une sorte de spectacle où la désinvolture et la raillerie se mêlent à une virulente critique des institutions établies. Par son attitude provocatrice, Dom Juan incarne non seulement les libertés personnelles et les désinhibitions des libertins, mais aussi les stéréotypes et les exagérations associés à ce mouvement. En effet, il devient un symbole de la rupture entre les anciennes valeurs religieuses et les nouvelles orientations philosophiques et sociales de son temps. Sa figure reflète ainsi les tensions culturelles et idéologiques qui ont marqué cette période de transformation, faisant de lui à la fois un produit et un miroir des bouleversements qui ont secoué la société chrétienne de son époque.

En outre, cette première exposition dévoile un aspect essentiel de la construction de la masculinité de Dom Juan, à savoir la domination sur son valet. En effet, la description de la relation qu'il entretient avec son maître est donnée en termes vassaliques. Dom Juan étant le « seigneur » tandis que son valet lui est « fidèle » et « bride ses sentiments » :

⁷⁰ DELON, M. (2021). *Le XVIII^e siècle libertin, de Marivaux à Sade*, Paris, Éditions Citadelles & Mazenod, p.10.

⁷¹ *Idem*.

⁷² BLUCHE, F. (1990). Libertinage. In *Dictionnaire du Grand Siècle*, p.873.

SGANARELLE :

— Mais un grand seigneur méchant homme est une terrible chose ; il faut que je lui sois fidèle, en dépit que j'en aie : la crainte en moi fait l'office du zèle, bride mes sentiments, et me réduit d'applaudir bien souvent à ce que mon âme déteste⁷³.

Nous assistons alors à l'émergence d'un type de relation fondamentale de la comédie : celle du maître et de son valet. Comme le souligne G. Zaragoza dans *Le personnage de théâtre*⁷⁴, il est capital d'étudier la distribution d'une pièce pour en saisir le sens. En d'autres termes, une compréhension approfondie des relations qui unissent les personnages permet de les envisager non pas comme des entités individuelles et autonomes, mais comme faisant partie d'un ensemble plus vaste⁷⁵.

On peut observer que chacun d'entre eux se définit par rapport à la relation qu'il entretient avec un ou plusieurs autres. [...] Ces personnages sont à considérer comme des forces, au sens où l'on entend ce mot en sciences physiques ; chaque couple, par leur antagonisme, mais aussi par leur convergence possible, détermine l'épicentre d'une relation qui fonde l'identité des deux forces mises en œuvre⁷⁶.

C'est grâce à l'étude de ces interactions que nous pouvons saisir les différentes dynamiques relationnelles et notamment celles du couple maître-valet, ici représenté par Dom Juan et Sganarelle. Le chercheur aborde deux aspects fondateurs de cette relation hiérarchique, à savoir la sujétion et l'accès à la parole⁷⁷. La soumission de Sganarelle à Dom Juan est notable, car, contrairement à de nombreuses comédies où la domination s'exprime au travers de la violence physique, Dom Juan accroît son pouvoir principalement par le biais de sa capacité oratoire. Comme mentionné précédemment, Dom Juan n'utilise jamais la vulgarité envers son valet, mais exerce une pression psychologique sur lui au moyen de la parole, une forme de violence tout aussi efficace que les coups. Cela nous ramène à la théorie de S. Chaouche, soulignant la censure de la violence sur scène au profit de paroles, dans ce cas-ci menaçantes mais rarement injurieuses⁷⁸.

⁷³ MOLIÈRE. (2013a). *Op. cit.*, p.34.

⁷⁴ ZARAGOZA, G. (2006). *Op. cit.*

⁷⁵ *Ibidem.*, p.44.

⁷⁶ *Ibidem.*, pp.44-45.

⁷⁷ *Ibidem.*, pp.76-81.

⁷⁸ CHAOUCHE, S. (2020). *Op. cit.*, p.26.

Pour illustrer notre propos, la deuxième scène de l'acte premier est intéressante. De fait, après avoir introduit Dom Juan à Gusman, Sganarelle se retrouve seul avec son maître, qui lui demande immédiatement des explications quant à cette discussion. Sur ses gardes après avoir tenu des propos peu flatteurs à l'égard de Dom Juan, le valet évite habilement de fournir une réponse directe. Dom Juan prend alors l'initiative en anticipant chaque réponse de Sganarelle.

DOM JUAN : — Et quel sujet l'amène ?

SGANARELLE : — Je crois que vous jugez assez ce qui peut l'inquiéter.

DOM JUAN : — Notre départ sans doute⁷⁹ ?

Nous ressentons alors une gêne de la part de Sganarelle qui n'ose pleinement assumer ses dires par crainte du courroux de son maître. Dans la suite de cette scène, le deuxième pilier de la relation maître-valet sera mis en lumière, à savoir l'accès hiérarchique à la parole. Nous pouvons constater que ces deux caractéristiques sont en réalité liées, car dans ce cas, la soumission de Sganarelle découle de la puissance verbale de Dom Juan qui rythme les prises de parole à sa guise⁸⁰. Si nous voulons analyser davantage cette suprématie liée à l'accès à la parole, la suite de la scène est révélatrice.

De fait, la comparaison de G. Zaragoza, associant la liberté d'expression à une corde placée autour du cou du personnage dominé, est particulièrement éloquente⁸¹. À de nombreuses reprises, Dom Juan laisse du lest en demandant à Sganarelle d'exprimer son opinion sincère sur son comportement, ce que ne se prive pas de faire le valet. Cependant, à peine Sganarelle commence-t-il à exprimer plus librement le fond de sa pensée que Dom Juan reprend la parole en réaffirmant son autorité, resserrant alors la corde autour de son cou.

DOM JUAN : — Eh bien ! je te donne la liberté de parler et de me dire tes sentiments.

⁷⁹ MOLIÈRE. (2013a). *Op. cit.*, pp.35-36.

⁸⁰ ZARAGOZA, G. (2006). *Op. cit.*, pp.78-79.

⁸¹ *Idem.*

SGANARELLE :

— En ce cas, Monsieur, je vous dirai franchement que je n'approuve point votre méthode, et que je trouve fort vilain d'aimer de tous côtés comme vous faites. [...]

DOM JUAN :

— Holà ! maitre sot, vous savez que je vous ai dit que je n'aime pas les faiseurs de remontrances⁸².

Nous constatons alors que le personnage de Sganarelle, à travers ses prises de paroles peu affirmées, se fait bien souvent allié du spectateur. Comme le souligne J. Emelina, dans son ouvrage *Les valets et les servantes dans le théâtre comique en France de 1610 à 1700*⁸³, il incarne les valeurs morales traditionnelles, et ses tentatives infructueuses de ramener Dom Juan à la raison devaient certainement le rendre sympathique et attachant aux yeux du public. Sganarelle représente une voix morale distincte qui contraste sans cesse avec le cynisme et l'amoralité de Dom Juan.

Bien plus, ce binôme fictionnel offre l'occasion à Molière d'interroger les valeurs morales, sociales et religieuses de son époque⁸⁴. La première de ces critiques émises concerne l'hypocrisie morale, dont Dom Juan est l'incarnation parfaite. Bien qu'il se présente comme un homme de noble condition, il mène une vie corrompue, revendiquant une liberté absolue de mœurs sans se soucier des conséquences de ses actes. Sganarelle, de son côté, est superstitieux et incarne la morale populaire, craignant constamment la punition divine pour Dom Juan.

La deuxième critique qui se dégage dans Dom Juan concerne les inégalités sociales. En raison de sa noblesse, Dom Juan se considère au-dessus des conventions qu'il méprise ouvertement. Dom Louis, son père, lui rappelle d'ailleurs que posséder un sang noble ne fait pas de lui un véritable gentilhomme, au sens vertueux du terme.

DOM LOUIS :

— Et qu'avez-vous fait dans le monde pour être gentilhomme ? Croyez-vous qu'il suffise d'en porter le nom et les armes, et que ce nous soit une gloire d'être sorti d'un sang noble lorsque nous vivons en infâmes ? Non, non, la naissance n'est rien où la vertu n'est pas. [...] Apprenez enfin qu'un gentilhomme qui vit mal est un monstre dans la nature, que la vertu est le premier titre de noblesse, que je regarde bien

⁸² MOLIÈRE. (2013a). *Op. cit.*, pp.36-41.

⁸³ EMELINA, J. (1974). *Les valets et les servantes dans le théâtre comique en France de 1610 à 1700*, Grenoble, P.U.G.

⁸⁴ MOLIÈRE. (2013a). *Op. cit.*, p.21. [Préface]

moins au nom qu'on signe qu'aux actions qu'on fait, et que je ferais plus d'état du fils d'un crocheteur qui serait honnête homme, que du fils d'un monarque qui vivrait comme vous⁸⁵.

Que signifie réellement être gentilhomme au dix-septième siècle ? Pour répondre à cette question, regardons de plus près la définition qu'en donne le dictionnaire de A. Furetière :

Gentilhomme. s. m : — Homme noble d'extraction, qui ne doit point la Noblesse, ni à la charge, ni aux Lettres du Prince. — Un vray *Gentilhomme* ne doit point manquer de parole, ne doit faire que des actions d'honneur⁸⁶.

Cette définition comporte deux volets que nous pouvons appliquer à Dom Juan et à la critique de son père. Premièrement, un gentilhomme est un noble par naissance, ce qui signifie que Dom Juan a obtenu son titre par héritage plutôt que par des actions méritoires. Deuxièmement, un gentilhomme devait, par ses comportements, incarner l'honnêteté. C'est précisément ce point que lui reproche son père : il ne respecte aucune des règles de bienséance⁸⁷ et aucune des valeurs d'honnêteté⁸⁸ attendues au vu de son statut social. En effet, l'honnête homme, tel que décrit par Nicolas Faret⁸⁹, dans son ouvrage théorique *L'honnête-homme ou L'art de plaire à la cour* [sic]⁹⁰, incarne un modèle d'équilibre entre valeurs morales et mondaines. Il doit se distinguer par son appartenance au beau monde et par sa capacité à s'y comporter avec élégance, modestie et intelligence, tout en étant ancré dans les principes de vertu et de dévotion religieuse. Nous reconnaissons alors en Dom Juan une figure tout à fait antinomique à l'honnête homme et aux valeurs qui lui sont attachées.

⁸⁵ MOLIÈRE. (2013a). *Op. cit.*, pp.129-130.

⁸⁶ FURETIÈRE, A. (1690). Gentilhomme. In *Dictionnaire universel*. Consulté le 14 mars 2024, à l'adresse <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50614b/f951.item>

⁸⁷ *Bienséance*, s. f. : Convenance de ce qui se dit, de ce qui se fait par rapport aux personnes, à l'âge, au sexe, aux temps, aux lieux. [...] On dit, qu'une chose est à la *bienséance* de quelqu'un, pour dire, qu'il lui conviendrait de l'avoir à cause de quelque convenance particulière [...], cité dans ACADÉMIE FRANÇAISE. (1^{re} éd.). Bienséance. In *Dictionnaire de L'Académie française*. Consulté le 14 mars 2024, à l'adresse <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A1S0132-07>

⁸⁸ cf. infra 3.1. La mondanité, pp.70-74.

⁸⁹ Nicolas Faret (1600-1646), homme politique et écrivain français du XVII^e siècle, va s'inspirer du manuel le *Cortegiano* de Baldassare Castiglione (1428-1529) pour écrire son œuvre majeure, *L'honnête homme ou l'Art de plaire à la cour* (1630). Il y développe une réflexion sur le comportement à adopter pour s'élever socialement et tenter de plaire aux honnêtes gens de la cour. À l'image de B. Castiglione, N. Faret propose un modèle d'homme individuel, raffiné et qui ose faire preuve d'une désinvolture modérée face aux institutions mises en place. cf. GAXOTTE, P. (1942). « L'honnête homme et l'esprit classique », in : *Revue des deux mondes*, 68, p.114.

⁹⁰ FARET, N. (2007). *L'honnête-homme ou, L'art de plaire à la cour. Par le sieur Faret*, Paris, BnF collection ebooks. Consulté le 22 mars 2024, à l'adresse <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1097398/fl>

De plus, Molière interroge également les valeurs religieuses dans sa pièce. Les différends entre Dom Juan et son valet sont particulièrement criants lorsqu'il s'agit de religion. Dom Juan affiche un mépris pour la piété, tandis que Sganarelle en est un bien piètre défenseur. De fait, les multiples tentatives du valet pour raisonner son maître sont vaines et tournent davantage le personnage en ridicule. À nouveau, le langage joue un rôle crucial à ce sujet : Dom Juan domine généralement la conversation, sauf lorsqu'il s'agit de religion, où il se plaît à laisser Sganarelle se perdre en vaines conjectures.

SGANARELLE :

— La belle croyance et les beaux articles de foi que voilà ! Votre religion, à ce que je vois, est donc l'arithmétique ? Il faut avouer qu'il se met d'étranges folies dans la tête des hommes, et que pour avoir bien étudié on est bien moins sage le plus souvent. [...] Oh ! Dame, interrompez-moi donc si vous voulez : je ne saurais disputer si l'on ne m'interrompt ; vous vous taisez exprès et me laissez parler par belle malice.

DOM JUAN : — J'attends que ton raisonnement soit fini.

SGANARELLE :

— Mon raisonnement est qu'il y a quelque chose d'admirable dans l'homme, quoi que vous puissiez dire, que tous les savants ne sauraient expliquer. [...] Je veux frapper des mains, hausser le bras, lever les yeux au ciel, baisser la tête, remuer les pieds, aller à droit, à gauche, en avant, en arrière, tourner...

Il se laisse tomber en tournant.

DOM JUAN : — Bon ! Voilà ton raisonnement qui a le nez cassé⁹¹.

Ainsi, même lorsqu'il octroie la parole à son valet, c'est pour le confronter à sa propre stupidité. En faisant cela, Dom Juan conserve sa toute-puissance et son autorité absolue, discréditant fortement les propos de Sganarelle.

Au terme de cette première analyse de *Dom Juan*, nous avons donc constaté que le langage modèle la relation archétypale entre le maître et le valet. P. Dandrey met en lumière le paradoxe de ce duo à travers le dialogue qui les unit :

[Une] étrange musique parcourt le *Dom Juan* de Molière, celle d'une conversation étrangement déséquilibrée entre un libertin toujours sur la réserve quand on l'interroge ou qu'on le blâme et son

⁹¹ MOLIÈRE. (2013a). *Op. cit.*, pp.94-95.

serviteur à l'inépuisable faconde, pérorant et questionnant jusqu'à ce qu'un ordre sec ou une menace voilée indique que Dom Juan se lasse d'écouter ou d'éluder⁹².

G. Conesa, dans son ouvrage *Le dialogue moliéresque*⁹³, approfondit ce rapport de force particulier instauré par le dialogue dramatique dans les œuvres de Molière. Nous avons déjà mis en lumière cet aspect avec la théorie de G. Zaragoza, qui soulignait notamment l'accès à la parole comme instrument hiérarchique⁹⁴. G. Conesa introduit, quant à lui, une nouvelle notion distincte de l'autorité : l'initiative. Selon lui, dans chaque situation de communication, il y a toujours « un solliciteur qui se trouve, par là même, en position faible, et un sollicité »⁹⁵. Ainsi, « il [le personnage dominé] cherche à compenser sa position d'infériorité par une suprématie verbale »⁹⁶. En résumé, l'autorité est naturelle et découle directement de la condition de communication, c'est-à-dire qu'elle dépend de la relation entre les personnages, tandis que l'initiative se traduit par la possession de la parole, acquise par la force.

Disposer de l'initiative est donc la capacité d'un interlocuteur à avoir la main mise sur l'orientation de la discussion. Pour déterminer, au sein d'un dialogue, qui possède cet avantage, il faut se concentrer sur plusieurs aspects dont notamment le contenu mais également la forme syntaxique que prennent ces échanges. Pour ce qui est du contenu sémantique, l'initiative sera du côté du personnage qui, au gré de ses envies, a la « possibilité d'infléchir le cours du dialogue en changeant de thème de discussion »⁹⁷.

Examinons la deuxième scène du premier acte pour illustrer notre propos. Dans ce passage, Dom Juan prend immédiatement l'initiative du dialogue en interrogeant Sganarelle sur sa rencontre avec Gusman. Rapidement, le sujet de la discussion se tourne vers la figure du séducteur qu'est Dom Juan et, en particulier, sur la trahison faite à Done Elvire. Alors que Sganarelle tente de raisonner son maître en désapprouvant son comportement, ce dernier conserve sans cesse la suprématie grâce à sa capacité de persuasion. En effet, le valet a beau argumenter en défaveur de son attitude envers les femmes et par cela tenter de prendre

⁹² DANDREY, P. (1992). *Op. cit.*, p.191.

⁹³ CONESA, G. (1983). *Op. cit.*

⁹⁴ cf. supra 1.1 Une domination sociale, pp.24-25.

⁹⁵ CONESA, G. (1983). *Op. cit.*, p.419.

⁹⁶ *Idem.*

⁹⁷ *Idem.*

l'ascendance verbale sur son maître, Dom Juan au moyen d'une longue tirade finit par le déstabiliser.

SGANARELLE :

— En ce cas, Monsieur, je vous dirai franchement que je n'approuve point votre méthode, et que je trouve fort vilain d'aimer de tous côtés comme vous faites.

DOM JUAN :

— Quoi ? Tu veux qu'on se lie à demeurer au premier objet qui nous prend, qu'on renonce au monde pour lui et qu'on n'ait plus d'yeux pour personne ? [...] Non, non : la constance n'est bonne que pour des ridicules. [...]

SGANARELLE : — Vertu de ma vie, comme vous débitez ! [...]

DOM JUAN : — Qu'as-tu à dire là-dessus ?

SGANARELLE :

— Ma foi, j'ai à dire..., je ne sais ; car vous tournez les choses d'une manière, qu'il me semble que vous avez raison ; et cependant il est vrai que vous ne l'avez pas. J'avais les plus belles pensées du monde, et vos discours m'ont brouillé tout cela.⁹⁸ [...]

Ainsi, la tentative de Sganarelle de convaincre Dom Juan de la cruauté de son attitude échoue à tel point que Dom Juan parvient à le faire douter de ses propres valeurs. Sganarelle sort donc perdant de cet échange, car « si l'interlocuteur n'y est pas disposé [au changement de sujet], le sollicitateur se trouve en plus mauvaise posture qu'il ne l'était initialement, puisque sa manœuvre est déjouée »⁹⁹. C'est exactement la situation désagréable dans laquelle se retrouve Sganarelle, voyant son discours moralisateur se transformer en un argumentaire sur les bienfaits de la tromperie.

Pour ce qui est de l'acquisition de l'initiative grâce à la nature syntaxique de l'échange, G. Conesa nous explique :

En premier lieu, on peut considérer que tous les actes de langage qui, d'une manière ou d'une autre, contraignent un interlocuteur à répondre ou simplement à participer au dialogue reflètent l'initiative du

⁹⁸ MOLIÈRE. (2013a). *Op. cit.*, p.40.

⁹⁹ CONESA, G. (1983). *Op. cit.*, p.422.

locuteur, car ils indiquent que ce dernier possède un ascendant verbal sur celui auquel il s'adresse. Ces actes de langage, que nous appellerons contraignants, ont pour effet immédiat de modifier sensiblement la situation de parole. Les actes contraignants correspondent essentiellement à des énoncés interrogatifs, assertifs et jussifs¹⁰⁰.

En ce sens, nous pouvons dire que, dans la majorité de la pièce, Dom Juan utilise des actes de langage contraignants. Que ce soit face aux conseils de Sganarelle, aux remontrances de son père, aux réclamations de M. Dimanche, ou encore aux menaces de Dom Carlos, Dom Juan sait détourner l'attention et orienter chaque conversation selon ses désirs. Seule une personne semble lui tenir tête et résister à ses tentatives de dissuasion : Done Elvire.

Cette femme bafouée se révèle être l'un des rares personnages de la pièce à prendre l'initiative de la conversation et à comprendre le stratagème de Dom Juan. Bien qu'elle n'apparaisse qu'à deux reprises dans la pièce, ces deux apparitions sont remplies d'énoncés contraignants qui mettent en difficulté le séducteur invétéré. Dans la scène III de l'acte premier, nous assistons à une confrontation directe dans laquelle Done Elvire réclame des explications quant à la fuite de Dom Juan. Usant des procédés contraignants, cette scène s'ouvre sur deux interrogations, questions auxquelles l'accusé tente tant bien que mal d'échapper.

DONE ELVIRE :

— Me ferez-vous la grâce, Dom Juan, de vouloir bien me reconnaître ? et puis-je au moins espérer que vous daigniez tourner le visage de ce côté ?

DOM JUAN : — Madame, je vous avoue que je suis surpris, et que je ne vous attendais pas ici¹⁰¹.

En plus d'avoir pris l'initiative de la conversation, Done Elvire illustre parfaitement un autre signe formel de la domination verbale d'un locuteur, à savoir le taux de participation au dialogue, tel que défini par G. Conesa.

Bien qu'il ne s'agisse pas là d'un critère absolu, on peut dire que le fait, pour le locuteur de conserver la parole pendant une longue tirade oblige l'interlocuteur à un effort d'attention¹⁰².

¹⁰⁰ CONESA, G. (1983). *Op. cit.*, p.422.

¹⁰¹ MOLIÈRE. (2013a). *Op. cit.*, p.46.

¹⁰² CONESA, G. (1983). *Op. cit.*, p.433.

Contrairement à Sganarelle, dont les longs monologues affaiblissent la force de son propos, Done Elvire réussit à prendre l'ascendant sur Dom Juan, qui peine à justifier son comportement. Plus encore, Dom Juan en vient à demander à son valet de fournir une explication sur sa fuite. Par sa présence imposante et sa maîtrise du dialogue, Done Elvire fait donc preuve d'une certaine force de caractère.

DONE ELVIRE :

— [...] J'admire ma simplicité et la faiblesse de mon cœur à douter d'une trahison que tant d'apparences me confirmaient. [...] J'ai cherché des raisons pour excuser à ma tendresse le relâchement d'amitié qu'elle voyait en vous ; et je me suis forgé exprès cent sujets légitimes d'un départ si précipité, pour vous justifier du crime dont ma raison vous accusait. [...] Mais enfin cet abord ne me permet plus de douter, et le coup d'œil qui m'a reçue m'apprend bien plus de choses que je ne voudrais en savoir. Je serai bien aise pourtant d'ouïr de votre bouche les raisons de votre départ. Parlez, Dom Juan, je vous prie, et voyons de quel air vous saurez vous justifier !

DOM JUAN : — Madame, voilà Sganarelle qui sait pourquoi je suis parti.

SGANARELLE : — Moi, Monsieur ? Je n'en sais rien, s'il vous plaît¹⁰³.

Cependant, il devient rapidement évident que le mutisme de Dom Juan n'est pas dû à un manque de répartie, mais plutôt à une manifestation de cynisme et d'irrespect total envers cette femme. Ce comportement révèle la puissance locutoire de Dom Juan, qui, par toutes les formes d'expression, y compris le silence absolu, continue de tenir les rênes de la discussion.

Nous pouvons donc en conclure que Dom Juan, à l'instar de tous les autres personnages de la pièce, ne dispose que de la parole pour tenter d'affirmer sa puissance sur les autres. Comme le mentionne Guy Spielmann dans son article « Dom Juan : de la dramaturgie comme jeu d'échecs »¹⁰⁴ :

L'échange de paroles (dans le cadre de la négociation ou de la confrontation) est parfaitement stérile, dans la mesure où chaque personnage, comme une pièce aux échecs, dispose d'un capital de pouvoir bien défini qui lui permet d'exercer sur les autres un effet parfaitement prévisible¹⁰⁵.

¹⁰³ MOLIÈRE. (2013a). *Op. cit.*, pp.46-47.

¹⁰⁴ SPIELMANN, G. (2005). « Dom Juan : De la dramaturgie comme jeu d'échecs. », in : *Molière et le jeu, actes du 2^e colloque international de Pézenas*, Pézenas, Éditions Domens, pp.299- 318.

¹⁰⁵ *Ibidem.*, p. 303

Cette réflexion nous ramène à celle de G. Zaragoza sur la prévisibilité d'une pièce, notamment au travers de la distribution, dont les personnages sont tributaires¹⁰⁶. Ainsi, il suffit de l'examiner pour que se forge déjà une idée de l'importance du personnage et de sa présence ou non au sein de l'intrigue¹⁰⁷. En ce qui concerne la distribution de *Dom Juan*, G. Zaragoza propose d'en faire une analyse sociologique. Selon lui, il est facile de distinguer quatre groupes sociaux simplement en regardant la distribution¹⁰⁸.

Tout d'abord, nous pouvons constater que, sur les dix-neuf personnages qui composent cette pièce, cinq possèdent une particule onomastique à consonance espagnole *Dom* ou *Done*, au féminin. Du latin *dominus*, l'équivalent en français est *Monseigneur*, ce qui fait explicitement référence à la noblesse. Un autre personnage plus étonnant se rattache à ce groupe d'aristocrates : la statue du Commandeur. En effet, être commandeur est un grade honorifique qui donne un indice au lecteur/spectateur de la classe sociale à laquelle appartient ce drôle de personnage¹⁰⁹.

À côté de cette aristocratie espagnole apparaissent des patronymes français populaires que sont Mathurine, Charlotte et Pierrot. Explicitement présentés comme des paysans, nous comprenons vite l'opposition de classes qui se joue. Selon G. Zaragoza, cette division n'est pas anodine et se fait miroir de la dépendance de la société rurale face à la noblesse¹¹⁰. Allant un peu plus loin, le chercheur va même proposer une interprétation de ce choix dramatique :

Mettre en scène les deux classes sociales en question peut être interprété comme la volonté de donner à voir un rapport de classe conflictuel et l'occasion de dénoncer, pour le dramaturge, l'oppression d'une classe sur l'autre¹¹¹.

Cependant, d'autres personnages gravitent autour de ces deux classes sociales. G. Zaragoza tend à distinguer ceux qui sont à la solde de la classe dominante sans appartenir explicitement au monde rural ainsi que deux autres personnages, plus difficilement classables. Le premier groupe comprend Sganarelle, Gusman, La Violette, Ragotin et La Ramée qui ont

¹⁰⁶ ZARAGOZA, G. (2006). *Op. cit.*, p.44.

¹⁰⁷ *Ibidem.*, p.21.

¹⁰⁸ *Ibidem.*, pp.26-27.

¹⁰⁹ *Ibidem.*, p.26.

¹¹⁰ *Idem.*

¹¹¹ *Idem.*

tous pour point commun d'être défini par une fonction se rattachant nécessairement à quelqu'un d'autre. Ils sont valets, écuyers, laquais ou encore spadassins et sont d'autant plus importants par le rôle qu'ils jouent dans la vie d'autres personnages que par leur individualité propre. En cela, ils tendent également à se rapprocher de la classe rurale, assujettie à la noblesse¹¹².

Enfin, parce que la société française du XVII^e siècle n'est pas seulement dichotomique avec d'un côté les paysans et de l'autre la noblesse, nous retrouvons les personnages du pauvre et de M. Dimanche, un marchand, qui viennent nuancer davantage ce découpage social. Le premier fait partie d'une catégorie qui, à la différence des autres, ne peut subvenir à ses besoins, tandis que le second subvient à ses besoins sans dépendre de quiconque. L'auteur souligne ici comment « ces deux personnages se situent dans une relation d'opposition dont le critère est l'avoir »¹¹³.

Pour conclure sur l'importance de la distribution au sein des comédies et en particulier dans le *Dom Juan* de Molière, G. Zaragoza ajoute :

Elle [la pièce *Dom Juan*] serait la peinture d'une société marquée par l'exploitation qu'une classe exercerait sur une autre. [...] Cette analyse est susceptible de dire quelque chose des choix dramaturgiques de l'auteur, autre élément à considérer pour mieux comprendre le fonctionnement des personnages dans leur ensemble¹¹⁴.

En résumé, l'examen de la distribution des personnages permet déjà de saisir les relations de pouvoir qui les lient les uns aux autres. C'est pourquoi, à la lumière de cette première analyse, nous pouvons affirmer que la personnalité complexe de Dom Juan expose une forme de masculinité considérée comme hégémonique, comme le définit R. Connell :

[...] la configuration des pratiques de genre qui incarne la solution socialement acceptée au problème de la légitimité du patriarcat, et qui garantit (ou qui est utilisée pour garantir) la position dominante des hommes et la subordination des femmes¹¹⁵.

¹¹² ZARAGOZA, G. (2006). *Op. cit.*, p.26.

¹¹³ *Ibidem.*, p.27

¹¹⁴ *Idem.*

¹¹⁵ CONNELL, R. (1995), p.77, cité dans VUATTOUX, A. (2013). « Penser les masculinités », in : *Les cahiers Dynamiques*, 58, pp.84-88.

Il est surprenant de constater que cette toute-puissance ne se limite pas uniquement aux relations entre hommes et groupes considérés comme inférieurs, tels que les femmes, les enfants, les valets et toute personne en dehors des normes valorisées. En réalité, cette domination s'applique également aux interactions entre hommes eux-mêmes. Dans ce contexte, il est clair que Sganarelle est soumis à une masculinité hégémonique interne, concept détaillé par D. Z. Demetriou comme suit :

L'hégémonie engendrée par la masculinité du même nom n'est pas seulement externe, mais également interne, en ce qu'elle s'exerce sur d'autres masculinités. Dans cette seconde acception, la masculinité hégémonique désigne une ascendance sociale d'un groupe d'hommes sur d'autres hommes¹¹⁶.

Cependant, comme nous l'explorerons plus en détail dans ce mémoire, la masculinité n'est pas une constante figée. Sganarelle évolue en passant de l'état de soumis à la masculinité hégémonique de Dom Juan à une forme de masculinité complice à celle de son maître. À ce propos, R. Connell définit la masculinité complice de la manière suivante :

On peut considérer que les masculinités dont la construction permet la perception de dividendes patriarcaux, tout en évitant les tensions et les risques qu'implique le fait de tenir la ligne de front du patriarcat, se trouvent dans un tel rapport de complicité¹¹⁷.

Néanmoins, cette masculinité complice se révèle davantage être un moyen de prouver sa virilité à son maître qu'une véritable volonté de soumettre les autres, en particulier les femmes. De fait, lors de l'épisode où les deux paysannes se disputent les faveurs de Dom Juan, Sganarelle semble se faire l'allié de son maître, en se gaussant de celles-ci.

CHARLOTTE : — Aussi vrai, Monsieur, je ne sais comment faire quand vous parlez. Ce que vous dites me fait aise, et j'aurais toutes les envies du monde de vous croire ; mais on m'a toujou dit qu'il ne faut jamais croire les Monsieux, et que vous autres courtisans êtes des enjoleus, qui ne songez qu'à abuser les filles¹¹⁸.

DOM JUAN : — Je ne suis pas de ces gens-là.

SGANARELLE : — Il n'a garde.

¹¹⁶ DEMETRIOU, D. Z. (2015). « Connell's concept of hegemonic masculinity : A critique » (BOUVARD H., Trad.), in : *Genre Sexualité & Société*, 13, pp.340.

¹¹⁷ CONNELL, R. (2022). *Op. cit.*, p.85.

¹¹⁸ Pour rappel, Charlotte est paysanne, ce qui explique son langage familier et patoisant.

CHARLOTTE : — Voyez-vous, Monsieur, il n'y a pas plaisir à se laisser abuser. Je suis une pauvre paysanne ; mais j'ai l'honneur en recommandation, et j'aimerais mieux me voir morte, que de me voir déshonorée.

DOM JUAN : — Moi, j'aurais l'âme assez méchante pour abuser une personne comme vous ? Je serais assez lâche pour vous déshonorer ? Non, non : j'ai trop de conscience pour cela. Je vous aime, Charlotte, en tout bien et en tout honneur ; et pour vous montrer que je vous dis vrai, sachez que je n'ai point d'autre dessein que de vous épouser : en voulez-vous un plus grand témoignage ? M'y voilà prêt quand vous voudrez ; et je prends à témoin l'homme que voilà de la parole que je vous donne.

SGANARELLE :

— Non, non, ne craignez point : il se mariera avec vous tant que vous voudrez¹¹⁹.

Cependant, dès qu'il se retrouve seul avec les deux femmes, Sganarelle révèle la véritable nature de Dom Juan, démontrant que la virilité affichée n'était en réalité qu'un moyen de se faire valider par son maître.

SGANARELLE : — Ah ! Pauvres filles que vous êtes, j'ai pitié de votre innocence, et je ne puis souffrir de vous voir courir à votre malheur. Croyez-moi l'une et l'autre : ne vous amusez point à tous les contes qu'on vous fait, et demeurez dans votre village.

DOM JUAN, *revenant* : — Je voudrais bien savoir pourquoi Sganarelle ne me suit pas.

SGANARELLE : — Mon maître est un fourbe ; il n'a dessein que de vous abuser, et en a bien abusé d'autres ; c'est l'épouseur du genre humain, et...

Il aperçoit Don Juan.

Cela est faux ; et quiconque vous dira cela, vous lui devez dire qu'il en a menti. Mon maître n'est point l'épouseur du genre humain, il n'est point fourbe, il n'a pas dessein de vous tromper, et n'en a point abusé d'autres. Ah ! Tenez, le voilà ; demandez le plutôt à lui-même¹²⁰.

Ainsi, il devient évident que la virilité que Sganarelle a affichée était essentiellement une tentative d'attirer l'approbation de son maître, plutôt qu'une véritable conviction ou un désir de domination. Son attitude révèle une profonde ambivalence, où l'aspiration à se conformer aux attentes masculines du pouvoir et de l'autorité l'amène à se comporter de manière contradictoire et opportuniste. L'analyse de P. Molinier sur la virilité dans son sens

¹¹⁹ MOLIÈRE. (2013a). *Op. cit.*, pp.68-69.

¹²⁰ *Ibidem.*, pp.83-84.

moderne offre un éclairage précieux pour interpréter le comportement du valet dans la comédie classique, en montrant comment des notions contemporaines de virilité peuvent être appliquées à des personnages issus de cette époque.

Il suffit qu'une conduite soit connotée virilement pour que cette conduite soit valorisée, même s'il s'agit de se faire du mal. C'est pour ne pas risquer leur identité sexuelle, par crainte de perdre leur virilité en passant aux yeux des autres pour lâche ou poltron, que les hommes consentent souvent à participer au « sale boulot »¹²¹.

En ce sens, Sganarelle incarne une forme de masculinité marginalisée, définie comme « composée d'individus asservis à la domination hégémonique, ou socialement privés de ce pouvoir de domination »¹²². En raison de son statut social inférieur, le valet ne pourra jamais dominer Dom Juan ni rivaliser avec la masculinité hégémonique qui l'entoure. Comme le souligne R. Connell :

[...] à savoir que les masculinités subordonnées et marginalisées sont perçues comme n'ayant aucun impact sur la construction de la masculinité hégémonique. Les masculinités non hégémoniques sont en tension avec la masculinité hégémonique, mais ne la traversent ou ne l'influencent jamais¹²³.

Comme le souligne G. Dotoli, dans son article *Le jeu de Dom Juan*¹²⁴, ce dernier est véritablement le « directeur de la scène »¹²⁵. En effet, toute la pièce ne semble tourner qu'autour de ses prises de position et de ses actions, transformant les autres personnages en marionnettes dont il tire à sa guise les ficelles. Même le spectateur, au départ, pourrait être séduit par cet homme éloquent et charismatique dont la personnalité se révèle peu à peu au fil de la pièce. De fait, G. Couton écrit dans sa préface du *Dom Juan* :

Le spectateur, qui aurait gardé quelque secrète indulgence pour un athée aux négations feutrées, est scandalisé lorsque se révèle enfin un troisième visage : celui de l'hypocrite. Il faut observer qu'à chacun de ces visages un acte est spécialement consacré : la profession de foi du séducteur se fait au premier acte ; celle du libertin au troisième ; celle de l'hypocrite au cinquième¹²⁶.

¹²¹ MOLINIER, P. (2000). *Op. cit.* p.31.

¹²² VUATTOUX, A. (2013). *Op. cit.*, p.86.

¹²³ CONNELL, R. & MESSERSCHMIDT, J. (2015). « Faut-il repenser le concept de masculinité hégémonique ? » (BÉTHOUX, E. & VINCENSINI, C., Trad.), in : *Terrains & Travaux*, 27, pp.151 - 192.

¹²⁴ DOTOLI, G. (2005). « Le jeu de Dom Juan », in : *Molière et le jeu, actes du 2^e colloque international de Pézenas*, Pézenas, Éditions Domens, pp.125- 166.

¹²⁵ *Ibidem.*, p.130.

¹²⁶ MOLIÈRE. (2013a). *Op. cit.*, p.13.

Ainsi, Dom Juan change constamment de masque, devenant une figure de plus en plus sombre. Il est à noter que l'acception du mot séducteur au XVII^e siècle est légèrement différente du sens commun que nous lui donnons aujourd'hui. Effectivement, il faut revenir à sa traduction latine pour en comprendre plus précisément la définition à l'époque. « Séduire » vient donc de « seducere » qui signifie « amener à part, à l'écart » en latin classique et « détourner du droit chemin » en latin ecclésiastique¹²⁷. *Le Dictionnaire universel* de Furetière définit alors le mot « séducteur » comme suit :

Séducteur. adj. & s. m. : Qui trompe, qui abuse les peuples, ou les particuliers. L'Écriture appelle le Diable, l'esprit séducteur. [...] On punit les séducteurs des filles, les subornateurs [sic], de même que les ravisseurs¹²⁸.

Il est donc important de nuancer cette image du séducteur. Il ne s'agit pas simplement d'une figure masculine hypersexualisée mais réellement d'un homme qui manipule et trompe, jusqu'à être diabolisé. La dernière partie de la définition est particulièrement intéressante, car elle regroupe trois aspects que nous retrouvons dans la construction du Dom Juan : le séducteur, le subornateur [sic] et enfin, le ravisseur de Done Elvire. Si le terme « subornateur » n'existe plus comme tel aujourd'hui, nous retrouvons sa forme moderne « suborneur » qui désigne « celui, celle qui suborne quelqu'un. S'emploie en particulier, au masculin, pour désigner un homme habile à séduire les femmes, à les débaucher »¹²⁹. Ainsi, Dom Juan séduit, ravit et suborne tant les hommes que les femmes, faisant de Sganarelle sa victime la plus docile. En effet, celui-ci, malgré ses réticences et ses craintes, ne peut s'empêcher de suivre Dom Juan dans toutes ses aventures.

Nous avons précédemment examiné le personnage du libertin ; concentrons-nous maintenant sur celui de l'hypocrite. Selon l'Académie française, un hypocrite est défini comme suit :

Hypocrite. adj. & s. m. : Faux dévot, qui affecte des apparences de piété, de probité¹³⁰.

¹²⁷ GAFFIOT. (2016). Sēducere. In *Gaffiot*. Consulté le 19 juin 2024, à l'adresse <https://gaffiot.fr/#seduco>

¹²⁸ FURETIÈRE, A. (1690). Séducteur. In *Dictionnaire universel*. Consulté le 21 juin 2024, à l'adresse <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50614b/f1890.item>

¹²⁹ ACADÉMIE FRANÇAISE. (9^e éd.). Suborneur. In *Dictionnaire de L'Académie française*. Consulté le 22 juin 2024, à l'adresse <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9S3168>

¹³⁰ ACADÉMIE FRANÇAISE. (1^{re} éd.). Hypocrite. In *Dictionnaire de L'Académie française*. Consulté le 22 juin 2024, à l'adresse <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A1H0178-01>

Être hypocrite constitue l'un des nombreux défauts de Dom Juan. Comme mentionné précédemment, ce trait sonnera le glas de l'affection naissante du public pour ce personnage odieux mais indéniablement charismatique. Cette hypocrisie atteint son paroxysme lorsque Dom Juan, fatigué des reproches incessants, persuade son père de sa conversion. Bien que le public ait pu être momentanément convaincu de ce fait, la scène suivante marque un tournant décisif et la perte définitive de Dom Juan. En effet, lorsque Dom Louis se retire, Sganarelle loue la décision de son maître de revenir sur le droit chemin. Il sera vite désabusé par son discours sans détours :

SGANARELLE :

— Ah ! Monsieur, que j'ai de joie de vous voir converti ! Il y a longtemps que j'attendais cela, et voilà, grâce au Ciel, tous mes souhaits accomplis.

[...]

DOM JUAN :

— Quoi ? Tu prends pour de bon argent ce que je viens de dire, et tu crois que ma bouche était d'accord avec mon cœur ?

[...]

DOM JUAN :

— Il n'y a plus de honte maintenant à cela : l'hypocrisie est un vice à la mode, et tous les vices à la mode passent pour vertus. Le personnage d'homme de bien est le meilleur de tous les personnages qu'on puisse jouer aujourd'hui, et la profession d'hypocrite a de merveilleux avantages. C'est un art de qui l'imposture est toujours respectée ; et quoiqu'on la découvre, on n'ose rien dire contre elle. Tous les autres vices des hommes sont exposés à la censure, et chacun a la liberté de les attaquer hautement ; mais l'hypocrisie est un vice privilégié, qui, de sa main, ferme la bouche à tout le monde, et jouit en repos d'une impunité souveraine. [...] Enfin c'est là le vrai moyen de faire impunément tout ce que je voudrai. Je m'érigerai en censeur des actions d'autrui, jugerai mal de tout le monde, et n'aurai bonne opinion que de moi. Dès qu'une fois on m'aura choqué tant soit peu, je ne pardonnerai jamais et garderai tout doucement une haine irréconciliable. Je ferai le vengeur des intérêts du Ciel, et, sous ce prétexte commode, je pousserai mes ennemis, je les accuserai d'impiété, et saurai déchaîner contre eux des zélés indiscrets, qui, sans connaissance de cause, crieront en public contre eux, qui les accableront d'injures, et les damneront hautement de leur autorité privée. C'est ainsi qu'il faut profiter des faiblesses des hommes, et qu'un sage esprit s'accommode aux vices de son siècle.

SGANARELLE :

— Ô Ciel ! Qu'entends-je ici ? Il ne vous manquait plus que d'être hypocrite pour vous achever de tout point, et voilà le comble des abominations¹³¹.

En conclusion de cette première partie, nous pouvons dire que la masculinité se manifeste à travers la figure du séducteur libertin, incarnée par Dom Juan lui-même. Il symbolise une masculinité marquée par la domination sociale, l'éloquence et la transgression des normes morales et religieuses de son époque. Son pouvoir réside dans sa capacité à manipuler et à séduire par la parole, défiant les conventions sociales et religieuses tout en exerçant une autorité incontestée sur ses subordonnés, comme Sganarelle. Cette représentation critique de la masculinité souligne les contradictions et les hypocrisies de la noblesse, mettant en exergue un modèle masculin basé sur l'audace, la liberté de pensée et le mépris des règles établies. Après ce premier modèle de masculinité, centré sur la domination sociale de Dom Juan sur son valet et la complicité occasionnelle de ce dernier, nous allons examiner la relation complexe qu'il entretient avec Done Elvire, une femme noble. Puisqu'il ne peut exercer son ascendance sur elle par le biais de la hiérarchie sociale, une nouvelle forme de masculinité émerge, fondée sur la différence de genre.

1.2. Une domination genrée

Si Dom Juan transgresse les interdits, Elvire n'est pas en reste. Si Dom Juan est un pécheur, Elvire est aussi pécheresse. Si Dom Juan est orgueilleux, cynique, obstiné, Elvire est hautaine, colérique, acharnée. Si Dom Juan manie le verbe pour circonvenir les autres, Elvire sait le faire aussi. Mais si Dom Juan inspire de l'horreur, du mépris, de l'effroi, Elvire inspire de l'admiration. Car, Dom Juan est dépourvu de ce qui fait la grandeur d'Elvire : l'amour¹³².

Comme le souligne E. Rallo Ditche dans son article « Les deux Elvire »¹³³, cette dernière incarne une figure féminine complexe et fascinante, rivalisant en profondeur et en intensité émotionnelle avec Dom Juan. Son personnage se distingue par une passion ardente, une noblesse indéniable, et une détermination inébranlable à reconquérir son époux, malgré les trahisons et les désillusions.

¹³¹ MOLIÈRE. (2013a). *Op. cit.*, pp.145-149.

¹³² RALLO DITCHE, E. (2013). « Les deux Elvire », in : *Gueux, frondeurs, libertins, utopiens*. Aix-en-Provence, PUP, p.263.

¹³³ *Ibidem.*, pp.263-269.

Dès sa première apparition (scène III, acte I¹³⁴), Elvire fait preuve d'une audace remarquable. Elle abandonne son « équipage de campagne »¹³⁵ pour rejoindre Dom Juan, défiant ainsi les conventions vestimentaires et les attentes sociales. Son amour pour lui transcende ses préoccupations matérielles et mondaines. En le poursuivant, elle illustre une détermination rare et une volonté de fer, guidée par l'espoir de reconquérir son mari. Ses paroles, « Parlez, Dom Juan, je vous prie, et voyons de quel air vous saurez vous justifier ! »¹³⁶, témoignent de son désir intense de comprendre sa fuite et de le récupérer. Car, elle espère toujours, malgré les mensonges, la lâcheté et les faux-semblants, qu'il reviendra à elle.

En effet, Elvire prétend ne plus rien attendre de Dom Juan, affirmant qu'elle a été assez « sottise pour me vouloir tromper moi-même et travailler à démentir mes yeux et mon jugement »¹³⁷. Pourtant, sa persévérance à vouloir entendre des excuses et des justifications montre qu'elle se berce encore d'illusions. Elle désire ardemment que Dom Juan démente ses propos, qu'il invente des raisons pour expliquer sa retraite, qu'il lui montre qu'il l'aime toujours. Cette obstination révèle son profond aveuglement, mais aussi la force de son attachement et de sa passion pour cet homme qui ne cesse de se jouer d'elle. À cet égard, l'auteure de l'article relève :

Il y a de l'acharnement dans sa conduite, dans cette volonté de reprendre ce qui lui appartient, son époux, et avec lui la vie conjugale qu'elle désire de toutes ses forces. Il y a aussi de l'aveuglement, ce qui la rapproche de lui, elle lui ressemble : elle est dans le déni, comme Dom Juan l'est et le sera de plus en plus dans la pièce¹³⁸.

C'est pourquoi, lorsque les réponses tant attendues se dérobent, la colère d'Elvire éclate. Sa passion se transforme en rage, et elle n'hésite pas à menacer et à invectiver Dom Juan. Cet emportement témoigne de la profondeur de sa blessure et de l'intensité de ses sentiments. Dom Juan, en évoquant leur relation comme un acte impie et en se montrant hypocrite sur le repentir, attise d'autant plus sa fureur. Elle est blessée non seulement par sa trahison, mais aussi par son discours mielleux, qui la déshonore et la réduit à une pécheresse.

¹³⁴ MOLIÈRE. (2013a). *Op. cit.*, pp.46-52.

¹³⁵ *Ibidem.*, p.45.

¹³⁶ *Ibidem.*, p.47.

¹³⁷ *Ibidem.*, p.46.

¹³⁸ RALLO DITCHE, E. (2013). *Op. cit.*, p.263.

DONE ELVIRE :

— Ah ! scélérat c'est maintenant que je te connais tout entier ; et pour mon malheur, je te connais lorsqu'il n'en est plus temps, et qu'une telle connaissance ne peut plus me servir qu'à me désespérer. Mais sache que ton crime ne demeurera pas impuni, et que le même ciel dont tu te joues me saura venger de ta perfidie¹³⁹.

Toutefois, Elvire, blessée et déçue, conserve une admirable noblesse d'âme. Lors de sa seconde apparition (scène VI, acte IV¹⁴⁰), elle est vêtue d'un voile, symbolisant son choix de se retirer au couvent. Cette décision montre une volonté de se purifier et d'expier ses fautes. Elle revient une dernière fois pour tenter de sauver Dom Juan, non par amour-propre, mais par amour véritable. Elle le supplie de se repentir, non seulement pour lui-même, mais aussi pour elle, révélant ainsi la profondeur de son attachement et de son désespoir.

DONE ELVIRE :

— C'est ce parfait et pur amour qui me conduit ici pour votre bien, pour vous faire part d'un avis du Ciel, et tâcher de vous retirer du précipice où vous courez. Oui, Dom Juan, je sais tous les dérèglements de votre vie, et ce même Ciel, qui m'a touché le cœur et fait jeter les yeux sur les égarements de ma conduite, m'a inspiré de vous venir trouver, et de vous dire, de sa part, que vos offenses ont épuisé sa miséricorde, que sa colère redoutable est prête de tomber sur vous, qu'il est en vous de l'éviter par un prompt repentir, et que peut-être vous n'avez pas encore un jour à vous pouvoir soustraire au plus grand de tous les malheurs. Pour moi, je ne tiens plus à vous par aucun attachement du monde ; je suis revenue, grâce au Ciel, de toutes mes folles pensées ; ma retraite est résolue, et je ne demande qu'assez de vie pour pouvoir expier la faute que j'ai faite, et mériter, par une austère pénitence, le pardon de l'aveuglement où m'ont plongée les transports d'une passion condamnable [...]¹⁴¹.

Sa persévérance, son amour inébranlable, et son sens du sacrifice la distinguent de Dom Juan. Elle ne cherche pas seulement à reconquérir un mari infidèle, mais à sauver une âme en perdition. Son amour, bien que souvent aveugle et désespéré, est pur et sincère, contrastant avec l'égoïsme et l'indifférence de Dom Juan. En ce sens, Elvire n'est pas seulement une victime, mais une héroïne tragique, dont la grandeur morale transcende la trahison et l'abandon. Ainsi, il serait réducteur de voir en Elvire une femme naïve quant aux intentions réelles de Dom Juan. E. Rallo Ditché conclut sa recherche sur Elvire et son pendant Elvira, issue de l'opéra de W. A. Mozart et L. da Ponte, par une conclusion d'une grande justesse :

¹³⁹ MOLIÈRE. (2013a). *Op. cit.*, p.50.

¹⁴⁰ *Ibidem.*, pp.133-137.

¹⁴¹ *Ibidem.*, p.134.

Elles ne sont pas aveugles, mais elles voudraient l'être, encore un peu, revenir à l'état de bonheur fugace qu'elles ont connu grâce à lui, et elles se battent avec toutes les armes qu'elles ont en leur possession pour tenter, si ce n'est de le reconquérir, du moins de lui arracher l'aveu qu'il les a aimées... Elles représentent la réponse, en quelque sorte, à la conduite de Dom Juan : à la froideur, elles opposent l'ardeur, à l'indifférence et au mépris d'autrui, la compassion, au détachement pervers, la ferveur de l'amour¹⁴².

En cela, Elvire illustre une évolution remarquable dans sa façon d'aimer, passant d'un amour éros, passionné et romantique, à un amour agapè, inconditionnel et désintéressé. Cette transformation révèle les profondeurs et la complexité de son personnage, offrant un contraste poignant avec le comportement égoïste et hédoniste de Dom Juan. Nous allons examiner comment cette évolution dans la conception de l'amour offre des indices sur le type de masculinité qui émergera de la relation amoureuse entre Elvire et Dom Juan.

Au début de la pièce, Done Elvire incarne l'amour éros. Elle est passionnément amoureuse de Dom Juan, un amour qui l'a poussée à abandonner son couvent et à s'unir à lui dans une relation qui, à ses yeux, devait être durable et réciproque. Cet amour éros est caractérisé par la passion, le désir et une certaine possessivité. Elle espérait trouver en Dom Juan un compagnon fidèle et aimant, mais cette espérance est rapidement brisée par les infidélités et l'abandon.

Dans un premier temps, la douleur de la trahison a amené Done Elvire à désirer se venger et à proférer des menaces envers Dom Juan. Pourtant, elle transcende cette souffrance pour atteindre un amour plus pur et plus élevé, l'amour agapè. Elle revient vers Dom Juan non pas pour le reconquérir ou pour se venger, mais pour l'avertir des dangers spirituels et moraux de ses actions. Cette transition est significative : elle montre qu'elle s'inquiète davantage pour le salut de l'âme de Dom Juan que pour ses propres sentiments blessés.

L'amour agapè de Done Elvire se manifeste donc par son désintéressement et son caractère inconditionnel. Malgré les offenses de Dom Juan, elle continue de se soucier de lui et cherche à le guider vers la rédemption. Elle agit ainsi non par égoïsme ou par désir de revanche, mais par une véritable préoccupation pour le bien-être de Dom Juan. Cette attitude montre un amour qui ne dépend pas des actions ou des mérites de l'autre, mais qui est offert librement et sans attente de retour.

¹⁴² RALLO DITCHE, E. (2013). *Op. cit.*, p.269.

En outre, Done Elvire met en jeu sa propre réputation et fait face à de nouvelles humiliations pour tenter de sauver Dom Juan. Son amour devient alors un acte de sacrifice, où elle privilégie le bien-être et le salut de l'autre au détriment de ses propres intérêts. Cette dimension sacrificielle est une caractéristique essentielle de l'amour agapè, souvent associée à un amour profond et spirituel, comme le souligne l'introduction de *L'amour des autres : care, compassion et humanitarisme*.

L'agapè, calquée sur l'amour de Dieu, foncièrement inégale, asymétrique et immotivée envers des créatures humaines imparfaites et pour tout dire méprisables, voire révulsantes, est un amour inconditionnel, inconditionné, sans espoir de gratification¹⁴³.

Face à cette définition, la relation entre Dom Juan et Elvire ne peut être que tumultueuse. Dom Juan incarne l'éros par excellence, une force impétueuse et avide de plaisirs. Son caractère insatiable le pousse à rechercher constamment de nouvelles conquêtes amoureuses, attiré par la beauté et le charme des femmes qu'il rencontre. Pour lui, l'amour est souvent un jeu de séduction, une quête éphémère de satisfaction personnelle.

SGANARELLE : — Moi, je crois, sans vous faire tort, que vous avez quelque nouvel amour en tête.

DOM JUAN : — Tu le crois ?

SGANARELLE : — Oui.

DOM JUAN : — Ma foi ! Tu ne te trompes pas, et je dois t'avouer qu'un autre objet a chassé Elvire de ma pensée¹⁴⁴.

Le conflit entre Dom Juan et Elvire soulève des questions éthiques et philosophiques profondes, illustrant la tension entre l'amour égoïste et l'amour désintéressé. Dom Juan incarne la rébellion contre les normes établies, une quête de liberté personnelle qui le conduit à défier les conventions morales et religieuses. En revanche, Elvire symbolise la constance et la foi, une force morale qui persiste malgré l'adversité. Son amour pour Dom Juan n'est, au fil de la pièce, plus conditionné par des attentes de réciprocité ou de gratification personnelle, mais par une conviction profonde en la possibilité de transformation et de rédemption.

¹⁴³CAILLÉ, A. & CHANIAL, P. (2008). « L'amour des autres : care, compassion et humanitarisme », in : *Revue de MAUSS*, 32, pp.5-31.

¹⁴⁴MOLIÈRE. (2013a). *Op. cit.*, p.36.

Ainsi, la relation entre Dom Juan et Elvire dans l'œuvre de Molière résonne comme un microcosme des dilemmes humains universels : la lutte entre la passion éphémère et l'engagement durable, entre l'égoïsme personnel et le désintéressement altruiste. Elle invite à réfléchir sur la nature complexe de l'amour et sur ses implications morales et spirituelles, interrogeant ce qui motive véritablement nos relations et nos actions, gouvernées par les pulsions individuelles et les désirs fugaces.

À la lumière de cette analyse de la relation entre Dom Juan et Elvire, il est clair que le comportement dédaigneux de Dom Juan envers les femmes illustre parfaitement les traits de l'hégémonie masculine tels que décrits par R. Connell :

Un des aspects fondamentaux de la masculinité hégémonique est que l'un des sexes (les femmes) existe en tant qu'objet sexuel potentiel, tandis que la possibilité pour l'autre sexe (les hommes) de constituer un objet sexuel est niée¹⁴⁵.

Le séducteur incarne une masculinité dominatrice et égocentrique qui utilise les femmes comme des objets de désir et de conquête. Sa relation avec Elvire, tout en étant complexe, reflète un schéma où il se montre indifférent à ses sentiments profonds, ne voyant en elle qu'un instrument pour satisfaire ses propres désirs égoïstes. Cette représentation s'aligne parfaitement avec la théorie de R. Connell sur l'hégémonie masculine, où les hommes sont conditionnés à percevoir les femmes principalement comme des objets sexuels potentiellement disponibles.

La sociologue explique que l'hégémonie masculine impose une vision de la femme comme un être dont la valeur est souvent déterminée par sa capacité à satisfaire les désirs masculins¹⁴⁶. Dans Dom Juan, cette dynamique est manifeste à travers les actions du protagoniste qui, malgré ses déclarations d'amour, manipule et abandonne Elvire dès que ses intérêts personnels entrent en conflit avec son engagement envers elle. Cette attitude reflète non seulement l'égoïsme individuel de Dom Juan, mais aussi une norme sociale plus large qui valorise la domination masculine et l'exploitation des femmes.

La sociologue dans son ouvrage *Masculinities* expose que cette construction d'une science sociale de la masculinité qui serait basée sur la sexualité a été établie de nombreuses

¹⁴⁵ CARRIGAN, T., CONNELL, R. & LEE, J. (1987), p.173, cité dans DEMETRIOU, D. Z. (2015). *Op. cit.*, p.339.

¹⁴⁶ *Idem*.

fois. En effet, plusieurs chercheurs ont tenté de prouver que la différence sexuelle avait pour conséquence une différence de quotient intellectuel, de gestion des émotions ou encore du développement de la personnalité, encourageant ainsi l'ascendance des hommes sur les femmes tout en résistant à la volonté d'émancipation croissante de celles-ci. Évidemment, ces études, datant du XIX^e siècle, ont été infructueuses et seuls d'insignifiants changements, dans les paramètres évalués, sont apparus¹⁴⁷.

Pour comprendre l'importance de la sexualité dans la domination masculine, il faut alors revenir aux années 1930 avec la notion de rôle social. Cette dernière n'a cessé d'être étoffée, notamment au travers des études d'Erving Goffman sur la construction des interactions sociales. Il utilise, entre autres, la métaphore théâtrale pour illustrer comment les apparences protègent les individus et organisent la société. Les individus jouent des rôles en utilisant des façades sociales pour maintenir une apparence normale, essentielle à la coopération dans l'interaction¹⁴⁸. Il appelle cela la « maîtrise des impressions »¹⁴⁹.

Avec le langage du théâtre, le propos *habilite* la contrainte éthologique et semble se faire davantage sociologique. La contrainte sociale renvoie cette fois à la nécessité pour l'acteur de tenir un « rôle » ou « routine », c'est-à-dire « le modèle d'action préétabli que l'on développe durant une représentation et que l'on peut présenter ou utiliser en d'autres occasions » [*La mise en scène de la vie quotidienne*, p. 23]. Ce rôle peut s'avancer derrière l'« appareillage symbolique » de différentes « façades » [*ibid.*, p. 31], et notamment de la « façade sociale » — distinguée de la « façade personnelle » — qui se profile à travers un certain nombre de traits généraux et abstraits aisément reconnaissables¹⁵⁰.

Ces différentes façades qui composent le rôle social peuvent être étendues à la notion de rôle sexuel¹⁵¹. Apparaît alors la distinction entre masculinité et féminité, notions construites sur des caractéristiques tant physiques que comportementales propres et attendues d'un individu, se réclamant de l'un ou l'autre sexe. Ainsi, la domination majoritairement masculine représentée dans les comédies de Molière n'est que la représentation exacerbée de la dichotomie homme-femme. Dom Juan est l'archétype parfait de la virilité excessive et de la domination genrée, s'éloignant du modèle promu par la société de l'honnête homme. Ce modèle, bien que

¹⁴⁷ CONNELL, R. (2022). *Op. cit.*, pp.22-23.

¹⁴⁸ En ce sens, la métaphore théâtrale d'Erving Goffman et la théorie de l'honnêteté que nous développerons dans le chapitre sur *Le Misanthrope* semblent se répondre. cf. infra 3.1. La mondanité, p.70-74.

¹⁴⁹ PASQUIER, S. (2003). « Erving Goffman : de la contrainte au jeu des apparences », in : *Revue du MAUSS*, 22, p. 391.

¹⁵⁰ *Idem.*

¹⁵¹ CONNELL, R. (2022). *Op. cit.*, p.23.

toujours dominant vis-à-vis de la femme, présentait une forme de masculinité plus adoucie et tolérante.

Pourtant, une résistance féminine émerge au XVII^e siècle dans le milieu littéraire et culturel français. Madeleine de Scudéry¹⁵² et le mouvement précieux¹⁵³ contrastent alors avec la représentation de Dom Juan. Même si leur nombre est faible, certaines femmes ont tenté de s'affirmer dans un milieu culturel largement dominé par les hommes, remettant en question les stéréotypes et les rôles assignés au sexe féminin à l'époque¹⁵⁴. Molière, en critiquant à travers sa pièce les comportements misogynes et égocentriques de Dom Juan, engage donc un dialogue sur la condition des femmes et sur les luttes pour l'égalité au sein d'une société patriarcale.

¹⁵² Nous développerons qui est Madeleine de Scudéry dans le chapitre consacré à la pièce *Le Misanthrope*. cf. infra 3.1. La mondanité, p.70-74.

¹⁵³ « La préciosité est une catégorie tardive, construite par l'histoire littéraire du 19^e siècle en négatif du classicisme : à l'avant-bras brillant des grands auteurs du Grand Siècle, presque tous masculins, correspondrait le revers ridicule des "égarés et attardés" (Gustave Lanson), pour l'essentiel des femmes ou des auteurs jugés efféminés, fades, obscurs et d'importance mineure. » cf. DUFOUR-MAÎTRE, M. (2022). *L'invention de la Préciosité*. BnF. Consulté le 9 juin 2024, à l'adresse <https://essentiels.bnf.fr/fr/article/47904be5-24e3-4748-ae7f-f073fd4bc50c-invention-la-preciosite>

¹⁵⁴ cf. MICHEL, A. (2010). « La situation des femmes au XVII^e et XVIII^e siècle », in : *Le Féminisme*. pp.43-56, PUF.

II. Tartuffe

2.1. Contextualisation¹⁵⁵

Avant d'entamer l'analyse textuelle de la pièce *Tartuffe* de Molière et de la masculinité originale qui y est représentée, il est essentiel de comprendre le contexte historique, culturel, politique et religieux de la France du XVII^e siècle. Cela nous permettra de situer les enjeux de l'œuvre dans leur cadre d'origine et de mieux appréhender la manière dont Molière critique et met en scène la société de son époque.

Au XVII^e siècle, la société transite d'une vision médiévale centrée sur Dieu vers une réflexion plus humaniste. Cette évolution soulève des questions sur la place de Dieu et sur le rôle de l'homme sur Terre. La question du Salut devient centrale : les hommes sont confrontés à deux destinées possibles, le paradis ou l'enfer. C'est dans ce contexte spirituel tendu qu'émerge, dans les années 1640, un nouveau mouvement religieux, le jansénisme. Ce dernier naît d'une préoccupation théologique ancienne dans le christianisme concernant l'implication de Dieu dans le Salut. Les jansénistes soutiennent que seul Dieu peut sauver les hommes, tandis que les jésuites défendent l'idée que les hommes participent activement à leur Salut. Peu à peu, ces querelles théologiques engendrent de nombreux conflits, influençant non seulement la sphère religieuse, mais aussi les domaines politiques et littéraires, comme nous le verrons avec *Tartuffe* de Molière.

À côté de ces deux groupes religieux, nous retrouvons les dévots. Suite au Concile de Trente (1545-1563)¹⁵⁶, l'Église se revitalise, favorisant l'émergence d'un milieu dévot, composé à la fois de clercs et de laïcs. Les dévots cherchent à vivre leur chrétienté au sein de

¹⁵⁵ Cette partie a été rédigée avec la précieuse aide du podcast : COLLIN, P. (Animateur). (2024, 18 février). Au nom de Dieu (n° 7/10) [Épisode d'un podcast audio]. In *Molière, le chien et le loup*. France Inter. Écoulé le 10 juin 2024, à l'adresse <https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/face-a-l-histoire/au-nom-de-dieu-6508770>

¹⁵⁶ « Le Concile de Trente rassemble des évêques et des théologiens, et se réunit pour réagir à la Réforme protestante. Initié par le pape Paul III en 1545, ce concile s'étend sur 18 ans et se réunit à trois reprises jusqu'en 1563. Il propose une révision en profondeur de l'Église catholique romaine, de la formation des prêtres à la façon d'officier la messe. Les évêques s'accordent sur la nécessité de modifier la formation des prêtres en créant des séminaires, mais ne remettent pas en cause les points du dogme critiqués par les protestants. Ainsi, l'interprétation des Saintes Écritures reste-t-elle réservée aux hommes d'Église et interdite aux simples croyants. Le culte de la Vierge et des Saints, qui fait polémique, est maintenu. Au final, le Concile de Trente permet une rénovation de certaines composantes de l'Église romaine, mais il échoue à réconcilier les catholiques et les protestants. » cf. *Concile de Trente* (s.d.). BnF. Consulté le 17 juin 2024, à l'adresse [Concile de Trente | Passerelles \(bnf.fr\)](#)

la société, sous la protection de Dieu, sans se retirer dans la vie monastique. Comme le souligne François de Sales, ils souhaitent intégrer leur dévotion dans la vie quotidienne :

Le reste de leur corps est couvert, mais d'une belle et légère robe, parce qu'ils usent voirement de ce monde et des choses mondaines, mais d'une façon toute pure et sincère, n'en prenant que légèrement ce qui est requis pour leur condition : telles sont les personnes dévotes¹⁵⁷.

Regroupés sous la faction de la Compagnie du Saint-Sacrement¹⁵⁸, les dévots se répandent sur tout le territoire. G. Forestier souligne que « les dévots ont un programme de réforme morale de la société : s'efforcer de faire vivre la France entière sur le chemin de la dévotion »¹⁵⁹. Louis XIV et sa vie sentimentale, souvent jugée dissolue, n'échapperont alors pas aux critiques virulentes de ceux-ci.

En résumé, l'Église catholique au XVII^e siècle oppose d'un côté les jansénistes et les dévots, dont les pratiques religieuses sont rigoureuses, et de l'autre leurs ennemis, les galants et les libertins, qui aspirent à un catholicisme plus raisonnable, tolérant certaines entorses aux dogmes. Ceux-ci participent alors au Salut de leurs âmes en priant et en faisant des actions de charité. Ainsi, être libertin ne signifie pas être contre la religion mais vivre sa dévotion de manière plus indulgente¹⁶⁰.

C'est dans ce contexte que *Tartuffe*, comédie en cinq actes en vers, est représentée pour la première fois au château de Versailles en 1664, lors des fêtes des Plaisirs de l'Île enchantée¹⁶¹. La représentation devant le roi et la Cour est un véritable succès. Louis XIV, ravi de voir ridiculisés ceux qui critiquent son libertinage, applaudit la pièce. Cependant, l'archevêque de Paris, apprenant que le roi a apprécié une satire de la dévotion, lui conseille vivement d'interdire la pièce. Pour des raisons de politique religieuse, Molière et sa troupe sont donc contraints d'annuler les représentations publiques du *Tartuffe*. Dans ce contexte de querelles religieuses,

¹⁵⁷ DE SALES, F. (1969). *Œuvres* (A. RAVIER, Éd.), Paris, Éditions Gallimard, pp.35-36.

¹⁵⁸ Organisation religieuse mise en place en France vers 1630, qui voulait « promouvoir la gloire de Dieu par toutes sortes de moyens ». À ses activités de charité, la Compagnie, que protégeait la Couronne, joignait la dénonciation de toutes les manifestations publiques de l'incrédulité, de l'hérésie, de l'immoralité. Ses excès de zèle provoquèrent sa suppression en 1665. cf. LAROUSSE. (s.d.). Compagnie du Saint-Sacrement. In *Larousse*. Consulté le 9 juillet 2024, à l'adresse [Compagnie du Saint-Sacrement - LAROUSSE](#)

¹⁵⁹ COLLIN, P. (2024, 18 février). *Op. cit.*, de 20'01 à 20'06.

¹⁶⁰ cf. supra 1.1. Une domination sociale, pp.22-24.

¹⁶¹ cf. supra note de bas de page n° 1, p.3.

la pièce est perçue comme une attaque contre le monde dévot et, plus largement, contre le christianisme, ce qui justifie sa condamnation.

Il est à noter que Molière avait conservé le droit de jouer *Tartuffe*, en privé, chez les princes de la Cour. Grâce à l'influence du grand Condé¹⁶², cousin du roi, Molière a pu contourner la censure en transformant Tartuffe en un faux dévot qui trompe aussi bien ses disciples que l'Église elle-même. Ainsi, le *Tartuffe* que nous lisons aujourd'hui n'est pas la première version de l'œuvre, initialement composée de trois actes, mais une version révisée et censurée. Cette seconde version a été autorisée à être jouée dès le 5 février 1669, après que Louis XIV a trouvé un accord d'apaisement avec les évêques jansénistes, illustrant comment Molière a su adapter son œuvre aux contraintes politiques et religieuses de l'époque.

En situant *Tartuffe* dans le contexte de la querelle entre dévots, jansénistes, galants et libertins, Molière critique non seulement les excès et l'hypocrisie religieuse, mais aussi une certaine conception de la masculinité sacerdotale¹⁶³, qui se veut autoritaire et manipulatrice sous couvert de vertu religieuse. Cette représentation critique de la masculinité dans *Tartuffe* permet à Molière de dénoncer les dangers d'une piété ostentatoire et d'une moralité faussement rigide, tout en soulignant la nécessité d'une foi sincère et d'une moralité authentique.

2.2. Une domination religieuse

Tartuffe est le personnage éponyme de la deuxième pièce de Molière que nous allons analyser dans le cadre de ce travail. Par ce choix de titre, le dramaturge prépare déjà le spectateur à l'importance que celui-ci aura au sein de l'intrigue. Pourtant, tel son collègue espagnol¹⁶⁴, Tartuffe apparaît tardivement sur scène (scène II, acte III¹⁶⁵), laissant tout le loisir aux autres personnages de le décrire. Ce procédé est pertinent, car cela permet à Molière de

¹⁶² Louis II de Bourbon-Condé dit le grand Condé, d'abord désigné par le titre de duc d'Enghien, né le 8 septembre 1621 à Paris et mort le 11 décembre 1686 à Fontainebleau, est un prince du sang français, cousin de Louis XIV, et un des généraux du Grand Siècle. Engagé à la fin de la guerre de Trente Ans comme général de l'armée française, il devient célèbre dans toute l'Europe dès l'âge de 22 ans à l'issue de la bataille de Rocroi (1643), au cours de laquelle il inflige une sévère défaite à l'armée espagnole. Il devient ensuite un des principaux meneurs de la Fronde des princes contre le cardinal Mazarin au début des années 1650, et se met ensuite un moment au service de l'Espagne, avant de rentrer en France, gracié par Louis XIV. cf. WIKIPÉDIA. (s.d.). Louis II de Bourbon-Condé. Consulté le 9 juillet 2024, à l'adresse https://fr.wikipedia.org/wiki/Louis_II_de_Bourbon-Cond%C3%A9

¹⁶³ Nous développerons davantage cette notion de masculinité sacerdotale dans l'analyse de cette pièce. cf. infra 2.2. Une domination religieuse, pp.51-69.

¹⁶⁴ Nous faisons ici une référence au personnage de Dom Juan.

¹⁶⁵ MOLIÈRE. (2013b). *Op. cit.*, pp.101-102.

dresser le portrait de Tartuffe au travers des voix internes à la pièce, ce qui laisse entrapercevoir les avis de chacun sur l'homme d'Église. Cette subjectivité qu'impose le théâtre est soulignée par G. Zaragoza :

Le personnage de théâtre a donc ceci de particulier par rapport au personnage de récit que tout ce qui constitue son être est donné à voir ou à entendre [...] Aucune voix médiatrice, celle d'un narrateur, ne peut faire entendre la « vérité » de ce qu'il est, en dépit des apparences¹⁶⁶.

La scène d'exposition de *Tartuffe* nous paraît, dans ce cadre-là, un exemple parfait. De fait, parmi les douze personnages de la distribution, sept d'entre eux apparaissent dès la première scène. Le public comprend rapidement qu'il est question d'un conflit familial en entendant les premiers échanges entre Madame Pernelle, mère d'Orgon et la femme de ce dernier, Elmire :

MADAME PERNELLE : — Allons, Flipote, allons, que d'eux je me délivre.

ELMIRE : — Vous marchez d'un tel pas qu'on a peine à vous suivre.

MADAME PERNELLE :

— Laissez, ma bru, laissez, ne venez pas plus loin :

Ce sont toutes façons dont je n'ai besoin.

ELMIRE :

— De ce que l'on vous doit envers vous on s'acquitte.

Mais, ma mère, d'où vient que vous sortez si vite ?

MADAME PERNELLE :

— C'est que je ne puis voir tout ce ménage-ci,

Et que de me complaire on ne prend nul souci.

Oui, je sors de chez vous fort mal édifiée :

Dans toutes mes leçons j'y suis contrariée,

On n'y respecte rien, chacun y parle haut,

Et c'est tout justement la cour du roi Pétaut¹⁶⁷.

¹⁶⁶ ZARAGOZA, G. (2006). *Op. cit.*, p.8.

¹⁶⁷ MOLIÈRE. (2013b). *Op. cit.*, pp.51-52. N.B. L'expression « La cour du roi Pétaud/Pétaut » ne s'emploie que dans l'expression familière pour désigner un lieu où règne la confusion, où chacun veut commander et où tout le monde parle à la fois. ACADÉMIE FRANÇAISE. (1^{re} éd.). Pétaud. In *Dictionnaire de L'Académie française*. Consulté le 28 juin 2024, à l'adresse <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9P1787>

Ainsi, alors que *Dom Juan* s'ouvre sur une scène descriptive du personnage principal par la discussion entre son valet et l'écuyer d'Elvire, *Tartuffe* s'entame sur un conflit, procédé grandement utilisé par Molière pour poser le cadre de ses intrigues. G. Conesa cite alors J. Guicharnaud, auteur de *Molière, une aventure théâtrale*¹⁶⁸ :

De toute façon, la pièce commence presque toujours avec un mouvement tandis qu'un « problème » ou une situation sont immédiatement offerts : les personnages sont agités et ils le sont parce qu'ils sont en face d'un fait accompli, d'une tension déjà établie¹⁶⁹.

Même si le spectateur ne comprend pas directement le cœur du débat, cela le prépare déjà à la suite des événements et donne le tempo dramatique de la pièce qu'il va découvrir. Ce procédé donne également une sensation quelque peu voyeuriste au public qui, sans participer directement à la scène, observe minutieusement tout ce qui s'y déroule.

En outre, user du conflit dans la scène d'exposition permet à Molière, dans ce cas-ci, de présenter la majorité des personnages sans devoir recourir à de longues descriptions. En effet, les mots tranchants de Madame Pernelle pour chaque membre de sa famille permettent de situer les personnages les uns par rapport aux autres mais également de saisir plus finement le caractère psychologique de chacun. La distribution du *Tartuffe* étant conséquente, la vivacité des échanges permet alors de dynamiser la pièce et de capter l'attention du public¹⁷⁰.

DORINE : — Si...

MADAME PERNELLE :

— Vous êtes, mamie, une fille suivante
Un peu trop forte en gueule, et fort impertinente
Vous vous mêlez sur tout de dire votre avis.

DAMIS : — Mais...

MADAME PERNELLE :

— Vous êtes un sot ; en trois lettres, mon fils.
C'est moi qui vous le dis, qui suis votre grand'mère ; [...]

¹⁶⁸ GUICHARNAUD, J. (1963). *Op. cit.*

¹⁶⁹ *Ibidem.*, p.22.

¹⁷⁰ CONESA, G. (1983). *Op. cit.*, pp.178-179.

MARIANE : — Je crois...

MADAME PERNELLE : — Mon Dieu, sa sœur, vous faites la discrète, [...]

ELMIRE : — Mais, ma mère, ...

MADAME PERNELLE :

— Ma bru, qu'il ne vous en déplaie,
Votre conduite en tout est tout à fait mauvaise ;
Vous devriez leur mettre un bon exemple aux yeux,
Et leur défunte mère en usait beaucoup mieux. [...]

CLÉANTE : — Mais, Madame, après tout...

MADAME PERNELLE :

— Pour vous, Monsieur son frère,
Je vous estime fort, vous aime, et vous révère ;
Mais enfin, si j'étais de mon fils, son époux,
Je vous prierais bien fort de n'entrer point chez nous.¹⁷¹ [...]

Molière, par ce désordre, se prépare à fournir une information capitale qui va mettre fin au discours de la matriarche, à savoir la mention de Tartuffe. De fait, Madame Pernelle semble dominer tous les autres personnages de la scène jusqu'à ce que l'intervention de Damis, son petit-fils, vienne renverser la situation, transformant son discours critique envers chacun en un plaidoyer en faveur de Tartuffe¹⁷².

DAMIS : — Votre Monsieur Tartuffe est bien heureux sans doute...

MADAME PERNELLE :

— C'est un homme de bien, qu'il faut que l'on écoute ;
Et je ne puis souffrir sans me mettre en courroux
De le voir querellé par un fou comme vous.¹⁷³ [...]

Comme le souligne pertinemment G. Conesa, cette interruption dans le discours de Madame Pernelle rééquilibre la longueur des répliques, soulignant ainsi son échec face à une

¹⁷¹ MOLIÈRE. (2013b). *Op. cit.*, pp.52-53.

¹⁷² CONESA, G. (1983). *Op. cit.*, p.180.

¹⁷³ MOLIÈRE. (2013b). *Op. cit.*, p.53.

réflexion qu'elle n'avait probablement pas anticipée. Alors qu'elle contrôlait la discussion depuis le début, il lui est maintenant impossible de continuer à la monopoliser¹⁷⁴. La parole, bien qu'elle soit mieux répartie, ne laisse aucune chance à Madame Pernelle, notamment lorsque Dorine, suivante effrontée de Mariane, se mêle à la discussion. De fait, la dame se retrouve alors à défendre Tartuffe qui ne cesse de recevoir les critiques acerbes des autres personnages présents dans cette scène, créant une situation conflictuelle hautement rythmée.

MADAME PERNELLE :

— Et tout ce qu'il [Tartuffe] contrôle est fort bien contrôlé.
C'est au chemin du Ciel qu'il prétend vous conduire,
Et mon fils à l'aimer vous devrait tous induire.

DAMIS :

— Non, voyez-vous, ma mère, il n'est père ni rien
Qui me puisse obliger à lui vouloir du bien. [...]

DORINE :

— Certes c'est une chose aussi qui scandalise,
De voir qu'un inconnu céans s'impatronise,
Qu'un gueux qui, quand il vint, n'avait pas de souliers
Et dont l'habit entier valait bien six deniers,
En vienne jusque-là que de se méconnaître,
De contrarier tout, et de faire le maître.

MADAME PERNELLE :

— Hé ! merci de ma vie ! il en irait bien mieux,
Si tout se gouvernait par ses ordres pieux.

DORINE :

— Il passe pour un saint dans votre fantaisie :
Tout son fait, croyez-moi, n'est rien qu'hypocrisie.

MADAME PERNELLE : — Voyez la langue ¹⁷⁵!

¹⁷⁴ CONESA, G. (1983). *Op. cit.*, p.180.

¹⁷⁵ MOLIÈRE. (2013b). *Op. cit.*, pp.54-55.

La scène se clôture finalement sur un long monologue de Madame Pernelle qui tente, une fois de plus, d'obtenir le dernier mot dans cette polémique autour de Tartuffe. Molière use alors de deux procédés langagiers pour redonner à cette femme, grandement déterminée, l'initiative de la discussion. D'abord, comme nous l'avons analysé avec *Dom Juan*, faire un long monologue permet au personnage sollicité, dans ce cas-ci Madame Pernelle, de reprendre le contrôle de la discussion en ne laissant aucune place à l'autre. Ensuite, G. Conesa relève un autre aspect langagier dont fait souvent usage Molière lorsqu'un personnage veut reprendre le contrôle de la discussion :

Molière utilise fréquemment un type de phrase assertive particulier, commençant par un verbe d'opinion à la première personne du singulier, ce qui, bien entendu, engage le locuteur. Ce type d'énoncé se rencontre dans les cas où un personnage tient à affirmer vigoureusement quelque chose, de manière à modifier la situation de parole en sa faveur¹⁷⁶.

Les dernières paroles de Madame Pernelle en sont un parfait exemple : critiques et longues, elles culminent en une insulte suivie d'une giflle, un geste violent envers sa suivante, soulignant ainsi sa toute-puissance sur la discussion.

MADAME PERNELLE : [...]
— *Je vous dis que* mon fils n'a rien fait de plus sage
Qu'en recueillant chez soi ce dévot personnage ;
Que le Ciel au besoin l'a céans envoyé
Pour redresser à tous votre esprit fourvoyé ;
Que pour votre salut vous le devez entendre,
Et qu'il ne reprend rien qui ne soit à reprendre. [...]
Donnant un soufflet à Flipote.
Allons, vous, vous rêvez, et bayez aux corneilles.
Jour de Dieu ! je saurai vous frotter les oreilles.
Marchons, gaupe¹⁷⁷, marchons¹⁷⁸.

¹⁷⁶ CONESA, G. (1983). *Op. cit.*, p.425.

¹⁷⁷ Gaupe. s. f. : « Femme mal propre & sale ». cf. ACADÉMIE FRANÇAISE. (1^{re} éd.). Gaupe. In *Dictionnaire de L'Académie française*. Consulté le 12 juin 2024, à l'adresse <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A1G0061>

¹⁷⁸ MOLIÈRE. (2013b). *Op. cit.*, pp.57-58.

Dès lors, nous pouvons dire que la domination de Tartuffe, bien qu'il n'apparaisse pas encore sur scène, est déjà bien implantée. Madame Pernelle, qui jusque-là domine le discours et impose ses points de vue, voit son autorité contestée lorsqu'il est question de Tartuffe. L'intervention de Damis, de Dorine et des autres personnages crée un déséquilibre, révélant l'influence latente de Tartuffe. Ce procédé dramatique met en lumière l'impact de ce dernier sur la dynamique familiale et souligne sa puissance avant même son entrée en scène. La défense obstinée de Madame Pernelle, seule contre tous, accentue cette tension et prépare le public à l'importance centrale de Tartuffe dans la suite de l'intrigue. Ainsi, Molière utilise habilement ce conflit pour introduire l'homme de foi comme une figure omniprésente et menaçante, dont l'ombre plane sur tous les personnages, amplifiant l'attente et la tension dramatiques.

Ce passage est également pertinent, car nous assistons à la première occurrence du mot « dévot », qualificatif associé à Tartuffe. Nous avons déjà pu observer quelques caractéristiques du dévot, notamment au travers de l'*Introduction à la vie dévote* de Saint François de Sales¹⁷⁹. Regardons de plus près la définition qu'en donne le dictionnaire de Furetière et les réflexions établies par le *Dictionnaire du Grand Siècle* de F. Bluche. Cela nous permettra de mieux saisir les attentes du public face à ce personnage, présenté comme tel par Madame Pernelle.

Dévot, ote. adj. & s. m./f. : Qui se plaît à servir Dieu, ardent à le prier, et qui est assidu aux Églises¹⁸⁰.

Le dévot doit se faire violence pour purifier sa vie en l'unifiant par un incessant combat contre les péchés d'habitude, les inclinations mauvaises, les occasions dangereuses et les choses inutiles¹⁸¹.

À cet égard, la première description physique de Tartuffe, faite par Dorine, ne donne pas vraiment l'impression qu'il est un véritable dévot, modèle de retenue et de rigueur.

ORGON : — Et Tartuffe ?

DORINE :

— Tartuffe ? Il se porte à merveille,

Gros et gras, le teint frais, et la bouche vermeille¹⁸².

¹⁷⁹ Nous avons déjà eu l'occasion de voir que le dévot est séculier. cf. supra 2.1. Contextualisation, p.50.

¹⁸⁰ FURETIÈRE, A. (1690). Dévot. In *Dictionnaire universel*. Consulté le 3 juillet 2024, à l'adresse <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50614b/f638.item>

¹⁸¹ BLUCHE, F. (1990). Dévot. In *Dictionnaire du Grand Siècle*, p.472.

¹⁸² MOLIÈRE. (2013b). *Op. cit.*, p.61

Selon G. Forestier, Molière reprend ici l’image du moine traditionnel, souvent sujet de satires au Moyen Âge. Ce personnage, qui respecte tous les offices de la journée, tout en étant gourmand et en se laissant aller à diverses passions, correspond bien à Tartuffe¹⁸³. Cette description exagérée par Molière a sans doute été motivée par les critiques adressées à la première version de la pièce. En grossissant les traits et en faisant de Tartuffe un personnage bedonnant et manifestement malhonnête, le dramaturge souligne qu’il vise à dénoncer la fausse dévotion, non la dévotion authentique et sincère. Comme pour renforcer cette distinction, Molière se justifie, dans sa préface, en ces termes :

Si l’on prend la peine d’examiner de bonne foi ma comédie, on verra sans aucun doute que mes intentions y sont partout innocentes, et qu’elle ne tend nullement à jouer les choses que l’on doit révéler ; que je l’ai traitée avec toutes les précautions que me demandait la délicatesse de la matière ; et que j’ai mis tout l’art, et tous les soins qu’il m’a été possible pour bien distinguer le personnage de l’hypocrite d’avec celui du vrai dévot. J’ai employé pour cela deux actes entiers à préparer la venue de mon scélérat. Il ne tient pas un seul moment l’auditeur en balance, on le connaît d’abord aux marques que je lui donne, et d’un bout à l’autre il ne dit pas un mot, il ne fait pas une action qui ne peigne aux spectateurs le caractère d’un méchant homme, et ne fasse éclater celui d’un véritable homme de bien que je lui oppose¹⁸⁴.

Ces deux positions, incarnées par les personnages d’Orgon et de Tartuffe, serviront de base pour notre analyse d’une forme de domination à connotation religieuse.

Pour approfondir notre analyse, examinons plus en détail Orgon, ce père de famille qui n’apparaît qu’à la quatrième scène du premier acte, lorsqu’il apprend par Dorine que sa femme est malade. Nous découvrons alors un mari distant, manifestement peu concerné par la maladie d’Elmire, et davantage préoccupé par l’état de Tartuffe.

DORINE :

— Madame eut avant-hier la fièvre jusqu’au soir,
Avec un mal de tête étrange à concevoir.

ORGON : — Et Tartuffe¹⁸⁵ ?

¹⁸³ COLLIN, P. (2024, 18 février). *Op. cit.*, 25’30 à 25’50.

¹⁸⁴ MOLIÈRE. (2013b). *Op. cit.*, pp.36-37.

¹⁸⁵ *Ibidem.*, pp.61-62.

De plus, lorsque Cléante tente de raisonner son beau-frère sur sa cécité face à Tartuffe et la domination insidieuse qu'il exerce sur toute la famille, Orgon défend Tartuffe avec une ardente conviction. Cette défense aveugle d'Orgon suscite la consternation des autres personnages, qui observent avec inquiétude la manière dont Tartuffe impose progressivement son contrôle sur leur vie quotidienne.

ORGON :

— Ha ! si vous aviez vu comme j'en fis rencontre,
Vous auriez pris pour lui l'amitié que je montre.
Chaque jour à l'église il venait, d'un air doux,
Tout vis-à-vis de moi se mettre à deux genoux.
Il attirait les yeux de l'assemblée entière
Par l'ardeur dont au Ciel il poussait sa prière ;
Il faisait des soupirs, de grands élancements,
Et baisait humblement la terre à tous moments ;
Et lorsque je sortais, il me devançait vite,
Pour m'aller à la porte offrir de l'eau bénite.
Instruit par son garçon, qui dans tout l'imitait,
Et de son indigence, et de ce qu'il était,
Je lui faisais des dons ; mais avec modestie
Il me voulait toujours en rendre une partie [...]
Je vois qu'il reprend tout, et qu'à ma femme même
Il prend, pour mon honneur, un intérêt extrême ;
Il m'avertit des gens qui lui font les yeux doux,
Et plus que moi six fois il s'en montre jaloux.
[...]

CLÉANTE :

— Voilà de vos pareils le discours ordinaire :
Ils veulent que chacun soit aveugle comme eux.
C'est être libertin que d'avoir de bons yeux,
Et qui n'adore pas de vaines simagrées,
N'a ni respect ni foi pour les choses sacrées.
Allez, tous vos discours ne me font point de peur :
Je sais comme je parle, et le Ciel voit mon cœur.
De tous vos façonniers on n'est point les esclaves.
Il est de faux dévots ainsi que de faux braves ;
Et comme on ne voit pas qu'ou l'honneur les conduit

Les vrais braves soient ceux qui font beaucoup de bruit,
Les bons et vrais dévots, qu'on doit suivre à la trace,
Ne sont pas ceux aussi qui font tant de grimace.
Hé quoi ? vous ne ferez nulle distinction
Entre l'hypocrisie et la dévotion ?
Vous les voulez traiter d'un semblable langage,
Et rendre même honneur au masque qu'au visage,
Égaler l'artifice à la sincérité,
Confondre l'apparence avec la vérité,
Estimer le fantôme autant que la personne,
Et la fausse monnaie à l'égal de la bonne ¹⁸⁶ ?

Le père de famille semble entièrement endoctriné par cet homme, au point de refuser de voir le moindre défaut en lui. Cette vague de louanges illustre parfaitement le concept de « directeur de conscience », tel que défini par Michel Jeanneret, historien de la littérature¹⁸⁷ :

Celui qu'on appelle le directeur de conscience est alors une figure clé, et chargée d'un pouvoir considérable. C'est lui qui contrôle vos actions et vos pensées. Vous devez lui avouer toutes vos fautes, jusqu'à vos désirs les plus intimes. Il vous menace ou vous pardonne, il vous envoie en enfer ou au paradis. C'est vous dire à quel chantage, à quelles angoisses, étaient soumis les fidèles, dont le bonheur ou le malheur, la félicité éternelle ou la damnation dépendaient du confesseur¹⁸⁸.

Tartuffe, en s'immisçant dans chaque aspect de la vie quotidienne du bourgeois, s'est imposé comme le guide spirituel et moral d'Orgon, créant ainsi un lien direct entre lui et Dieu. Cette situation n'est pas surprenante, car le dévot se présente souvent comme le « conducteur pour entrer et faire progrès en la dévotion »¹⁸⁹, comme l'a préconisé François de Sales.

Cherchez quelque homme de bien qui vous guide et vous conduise ; c'est ici l'avertissement des avertissements. [...] Ne le considérez pas comme un simple homme, et ne vous confiez point en icelui ni en son savoir humain, mais en Dieu, lequel vous favorisera et parlera par l'entremise de cet homme [...] vous le devez écouter comme un Ange qui descend du ciel pour vous y mener. Traitez avec lui à cœur

¹⁸⁶ MOLIÈRE. (2013b). *Op. cit.*, pp.65-66.

¹⁸⁷ JEANNERET, M. (2002). « L'érotisme au XVII^e siècle : Littérature et dissidence », in : *Études de Langue et Littérature françaises*, 33. pp.131-152.

¹⁸⁸ *Ibidem.*, p.133.

¹⁸⁹ DE SALES, F. (1969). *Op. cit.*, p.38.

ouvert, en toute sincérité et fidélité [...] et par ce moyen, votre bien sera examiné et plus assuré, et votre mal sera corrigé et remédié¹⁹⁰. [...]

Nous pouvons remarquer que Tartuffe remplit effectivement ces fonctions mais avec perversité et intérêt, ce que semblent ignorer Orgon et sa mère. Toutefois, à ce stade, le public ne peut se forger une opinion que sur base des portraits brossés par les autres personnages. De fait, tour à tour critiqué par la famille d'Orgon et loué par Madame Pernelle et son fils, Tartuffe, à ce stade, peut susciter des questionnements : est-il un hypocrite ou un véritable dévot ? Cette ambiguïté, que Molière prétend dissiper au cours des deux premiers actes, maintient le public en haleine, impatient de découvrir le véritable Tartuffe en personne.

La première apparition de Tartuffe ne va alors pas réellement aider le spectateur à y voir plus clair dans son jeu. Cette scène s'ouvre sur sa rencontre avec Dorine. La jeune femme le scandalise en dévoilant par inadvertance une partie de sa poitrine, ce qui choque profondément Tartuffe. La suivante, ne supportant pas l'hypocrisie et la prétendue sagesse du faux dévot, décide de quitter la scène avec une indignation palpable (scène II, Acte III¹⁹¹). À ce stade, le jeu de Tartuffe est encore irréprochable.

Elmire, l'épouse d'Orgon, fait alors son entrée. Face à elle, Tartuffe laisse tomber le masque du dévot prude et révèle une facette bien différente de sa personnalité¹⁹². Abandonnant toute prétention à la vertu, il entreprend de séduire Elmire de manière audacieuse et sans équivoque. Il lui avoue avec une sincérité troublante que, malgré ses apparences de piété, il peut éprouver des désirs charnels, comme en témoigne sa déclaration sans détour : « Ah, pour être dévot, je n'en suis pas moins homme »¹⁹³.

Ainsi, la scène met en lumière le contraste frappant entre l'image que Tartuffe souhaite projeter et sa véritable nature, dévoilant sa duplicité et ses intentions réelles sous le vernis de la piété feinte.

¹⁹⁰ DE SALES, F. (1969). *Op. cit.*, p.38-39.

¹⁹¹ MOLIÈRE. (2013b). *Op. cit.*, pp.101-102.

¹⁹² Ce changement de comportement peut être relié à la théorie du rôle social d'Erving Goffman, comme nous l'avons exploré dans le chapitre dédié à *Dom Juan*. En modifiant radicalement son attitude, Tartuffe abandonne le rôle social du dévot ainsi que les comportements associés.

¹⁹³ MOLIÈRE. (2013b). *Op. cit.*, p.107.

ELMIRE :

— Je vous écoute dire, et votre rhétorique
En termes assez forts à mon âme s'explique.
N'appréhendez-vous point que je ne sois d'humeur
À dire à mon mari cette galante ardeur,
Et que le prompt avis d'un amour de la sorte
Ne pût bien altérer l'amitié qu'il vous porte ?

TARTUFFE :

— Je sais que vous avez trop de bénignité,
Et que vous ferez grâce à ma témérité
Que vous m'excuserez sur l'humaine faiblesse
Des violents transports d'un amour qui vous blesse,
Et considérerez, en regardant votre air,
Que l'on est pas aveugle, et qu'un homme est de chair.

ELMIRE :

— D'autres prendraient cela d'autre façon peut-être ;
Mais ma discrétion se veut faire paraître.
Je ne redirai point l'affaire à mon époux ;
Mais je veux en revanche une chose de vous :
C'est de presser tout franc et sans nulle chicane
L'union de Valère avecque Mariane,
De renoncer vous-même à l'injuste pouvoir
Qui veut du bien d'un autre enrichir votre espoir,¹⁹⁴ [...]

Cet extrait et d'autres encore serviront de base à l'élaboration de notre réflexion sur la masculinité sacerdotale et les rapprochements ou non que nous pouvons établir entre ce type de masculinité et ceux développés par R. Connell dans *Masculinities*.

La notion de directeur de conscience développée, cette fois-ci, dans l'ouvrage *Masculinities sacerdotales*, et plus précisément dans l'article « Pères spirituels contre pères de famille ? »¹⁹⁵ s'applique parfaitement à Tartuffe. Selon Caroline Muller, un directeur de conscience utilise son autorité religieuse pour dominer et manipuler les esprits féminins¹⁹⁶. Bien que Molière expose une épouse qui n'est pas dupe, il ne manque pas de faire référence à

¹⁹⁴ MOLIÈRE. (2013b). *Op. cit.*, p.108.

¹⁹⁵ MULLER, C. (2022). « Pères spirituels contre pères de famille ? », in : *Masculinities sacerdotales*, Turnhout, Brepols Publishers, pp.321-335.

¹⁹⁶ *Ibidem.*, p.321.

cette masculinité sacerdotale abusive et dangereuse envers les femmes. En effet, sous couvert d'être confesseur et donc d'être une personne de confiance, les dévots et autres hommes d'Église ont souvent abusé de leur position, normalisant des comportements sexuels qui ne l'étaient en aucun cas¹⁹⁷.

La direction de conscience repose en effet sur un échange individuel protégé par le secret, ce qui alimente les conjectures. Polémistes et pamphlétaires sont alors prompts à voir dans le lien qui unit directeur et femme dirigé un « commerce hétérosexuel » déguisé en relation spirituelle¹⁹⁸.

Un premier lien peut alors s'établir entre la masculinité sacerdotale développée par le directeur de conscience et la masculinité hégémonique : ils se définissent, en partie, selon leur rapport à la femme.

Nous pouvons dire qu'une conséquence très générale de la forme de la masculinité hégémonique dans les relations de genre, dans l'ordre de genre de la société dans son ensemble, c'est la concentration relative du pouvoir, de l'autorité et des ressources dans les mains des hommes et la diminution du pouvoir, des ressources et de l'autorité du côté des femmes¹⁹⁹.

Nous avons observé, avec le cas *Dom Juan*, que la masculinité du personnage s'exprimait, entre autres, par la subordination qu'il fait des femmes et la sexualisation constante de celles-ci. Tartuffe semble, lui aussi, être sensible à la gent féminine. Pourtant, la domination religieuse émerge justement de la chasteté de ses représentants. En effet, la masculinité sacerdotale a pour point de différenciation principal l'accès à la sexualité. Cet aspect est souligné par Ruth Mazo Karras, historienne de la masculinité et de la sexualité dans la société chrétienne :

Les membres du clergé ne sont pas devenus des non-hommes, mais des hommes d'une espèce différente où la force toute masculine du clergé consiste justement dans sa maîtrise, maîtrise qui s'exprime par la prouesse de résister à toute tentation sexuelle ou violente²⁰⁰.

Cette maîtrise de soi confère aux directeurs de conscience une aura presque surhumaine, entraînant ainsi une confiance, parfois aveugle, des femmes envers ces hommes. Par ailleurs,

¹⁹⁷ MULLER, C. (2022). *Op. cit.* p.321.

¹⁹⁸ *Ibidem.*, p.322.

¹⁹⁹ INSTITUT INCAL UCLouvain. (2017, 14 juin). *Op. cit.*, de 9'01 à 9'26.

²⁰⁰ MAZO KARRAS, R. (2014), pp.109-120, cité dans GAY, J. P., MOSTACCIO, S., & TRICOU, J. (2022). *Op. cit.*, p.27.

les hommes ne les voient pas comme des rivaux potentiels, leur statut sexuel reléguant les hommes d'Église à une forme de masculinité sacerdotale, en ce qu'elle entretient un rapport tout à fait particulier à la sexualité²⁰¹. Nous préférons le terme de masculinité sacerdotale au terme réducteur d' « émasculinité » du chercheur anglais Robert N. Swanson. En effet, comme le mentionne Josselin Tricou, sociologue du genre et de la sexualité :

Parler d' « émasculinité », de masculinité « neutre », de « non-hommes » parce que des individus hommes ne performeraient pas certains attendus de genre situés constitue un déficit de conceptualisation qui expose à essentialiser la normalité²⁰². Au contraire, la théorisation critique des masculinités chez Connell permet de penser à nouveau frais l'énigme de la masculinité sacerdotale, sans avoir à imaginer le prêtre comme un non-homme, un homme neutre ou un homme émasculé, soit un autre exotique face à une masculinité synonyme de virilité qui irait de soi et serait anhistorique²⁰³.

C'est pourquoi l'incompatibilité apparente entre le célibat des prêtres et la puissance érectile de la masculinité traditionnelle, centrés sur les rôles de mari et de père, devient un thème récurrent dans les discours anticléricaux. La masculinité sacerdotale est ainsi construite comme une forme de masculinité distincte et souvent opposée à celle des hommes laïcs.

Pourtant, ce n'est pas dans sa relation avec Elmire que la masculinité sacerdotale de Tartuffe se révèle être la plus destructrice. En réalité, sa domination s'étend à toute la famille en raison de l'emprise qu'il exerce sur le patriarche, Orgon. Deux types de masculinité entrent alors en jeu : la masculinité hégémonique, représentée par l'époux et père de famille, et la masculinité sacerdotale, incarnée par Tartuffe.

En effet, Orgon, en tant que père, se montre sans cœur, notamment lorsqu'il refuse à Mariane le mariage avec Valère et lui impose d'épouser Tartuffe, ou lorsqu'il déshérite Damis. De même, il n'a aucune pitié pour les autres membres de sa famille depuis qu'il a rencontré le dévot, comme il l'assume ouvertement.

ORGON : [...]

— Oui, je deviens tout autre avec son entretien ;

²⁰¹ TRICOU, J. (2022). « Masculinités sacerdotales. Approches historiques et apports sociologiques. », in : *Masculinités sacerdotales*, Turnhout, Brepols Publishers, p.27.

²⁰² En effet, les prêtres ne sont pas les seuls hommes à adopter une forme d'asexualité. Ainsi, utiliser leur vœu de chasteté comme critère discriminant est réducteur, car cela ne prend pas en compte d'autres personnes qui peuvent être asexuelles sans adhérer aux exigences d'un mouvement religieux.

²⁰³ TRICOU, J. (2022). *Op. cit.*, p.27.

Il m'enseigne à n'avoir affection pour rien,
De toutes amitiés il détache mon âme ;
Et je verrais mourir frère, enfants, mère et femme,
Que je m'en soucierais autant que de cela²⁰⁴.

Toutefois, lorsqu'il s'agit de Tartuffe, Orgon se transforme en un personnage docile et soumis, prêt à satisfaire les moindres exigences de son mentor, même les plus déraisonnables. De dominant, il devient dominé, acceptant de donner sa fille en mariage à Tartuffe, de lui céder ses biens et de tolérer ses avances envers Elmire, tout cela au mépris des sentiments et des objections des autres membres de la famille. Cette soumission totale contraste fortement avec son attitude autoritaire et impitoyable envers ses proches, révélant l'étendue de l'influence destructrice du faux dévot sur lui. Orgon, aveuglé par sa foi en Tartuffe, sacrifie les intérêts et le bonheur de sa propre famille, démontrant ainsi la puissance de la manipulation exercée par une figure religieuse sur un individu vulnérable.

TARTUFFE :

— Soit : n'en parlons plus.
Mais je sais comme il faut en user là-dessus.
L'honneur est délicat, et l'amitié m'engage
À prévenir les bruits et les sujets d'ombrage.
Je fuirai votre épouse, et vous ne me verrez....

ORGON :

— Non, en dépit de tous vous la fréquenterez.
Faire enrager le monde est ma plus grande joie,
Et je veux qu'avec elle à toute heure on vous voie.
Ce n'est pas tout encor : pour les mieux braver tous,
Je ne veux point avoir d'autre héritier que vous,
Et je vais de ce pas, en fort bonne manière,
Vous faire de mon bien donation entière.
Un bon et franc ami, que pour gendre je prends,
M'est bien plus cher que fils, que femme, et que parents.
N'accepterez-vous pas ce que je vous propose ?

TARTUFFE :

— La volonté du Ciel soit faite en toute chose²⁰⁵.

²⁰⁴ MOLIÈRE. (2013b). *Op. cit.*, p.64.

²⁰⁵ MOLIÈRE. (2013b). *Op. cit.*, pp.117-118.

Alors, comment situer la masculinité sacerdotale par rapport aux autres catégories de masculinités telles que développées par R. Connell ? J. Tricou pose très justement les questions suivantes :

Cette masculinité numériquement minoritaire occupe-t-elle une position subordonnée mais subversive face aux formes hégémoniques de masculinités les plus stabilisées, notamment au regard de la résistance qu'elle oppose de fait au sens commun hétéronormatif dans lequel circule une injonction à la sexualité active majoritairement à deux sexes ? Ou bien n'est-elle qu'une masculinité complice de cette hégémonie, surtout au regard du discours familialiste et différentialiste porté par la hiérarchie de l'Église, aujourd'hui en décalage et souvent pour contrer d'autres discours séculiers émergents²⁰⁶ ?

A. Vuattoux rappelle les quatre grands types de masculinité, développés par R. Connell :

Aux côtés de cette masculinité « dominante »²⁰⁷, on trouve la complice (composée d'individus qui relaient les valeurs de la domination, sans y avoir un intérêt direct)²⁰⁸, la subordonnée (composée d'individus relégués et considérés comme inférieurs en termes de masculinité) et la marginalisée (composée d'individus asservis à la domination hégémonique, ou socialement privés de ce pouvoir de domination)²⁰⁹.

Il est donc difficile de répondre précisément aux questions ci-dessus en raison du statut particulier des figures cléricales. Par conséquent, nous préférons éviter un rapprochement trop étroit avec la théorie de R. Connell, de peur de tomber dans une analyse superficielle, étant donné que la masculinité sacerdotale constitue un sujet d'étude à part entière. Cependant, il est indéniable que le personnage de Tartuffe, tout comme Dom Juan, incarne une masculinité forte et manipulatrice, usant de l'hypocrisie pour asseoir son pouvoir.

Molière critique ainsi la figure du directeur de conscience, dénoncée par des auteurs comme J. Michelet pour son hypocrisie et son immoralité²¹⁰. En tentant de mener Orgon vers la vertu absolue tout en étant lui-même faillible, Tartuffe incarne un directeur de conscience

²⁰⁶ TRICOU, J. (2022). *Op. cit.*, p.32.

²⁰⁷ A. Vuattoux fait ici référence à la masculinité dite « hégémonique », dont nous avons déjà esquissé les contours.

²⁰⁸ Pour rappel, les masculinités complices et marginalisées correspondaient à certains égards à Sganarelle dans *Dom Juan*. cf. supra 1.1. Une domination sociale, pp.36-37.

²⁰⁹ VUATTOUX, A. (2013). *Op. cit.*, p.86.

²¹⁰ MULLER, C. (2022). *Op. cit.*, p.329.

chrétienne, pétri de tentations, véritable fantôme de vertu, un faux dévot qui manipule ses fidèles²¹¹.

Ah ! si vous reprochez au seizième son violent fanatisme, si le dix-huitième vous paraît cynique et sans respect humain, avouez donc aussi que le mensonge, le faux, l'hypocrisie est le trait dominant du dix-septième ; le grand historien, Molière, a fait le portrait du siècle, et trouvé son nom : Tartufe [sic]²¹².

Toutefois, Molière ne se limite pas à critiquer Tartuffe dans sa pièce, mais s'en prend également à la figure du patriarche rigide et sévère qu'est Orgon. Ce personnage est lui aussi double : d'un côté, il exerce une masculinité autoritaire envers tous les membres de sa famille, et de l'autre, il se montre naïf et aveugle lorsqu'il s'agit de Tartuffe. Ainsi, il semble que Molière, au-delà de dénoncer les faux dévots, met également en lumière la crédulité et la simplicité d'esprit du père de famille.

L'opposition catégorique d'Orgon au mariage de Mariane et Valère semble le seul domaine où il parvient à imposer sa supériorité, étant lui-même complètement dominé par Tartuffe. Cependant, ce refus n'est pas motivé par un véritable désir de contrôler ou de protéger sa fille, mais plutôt par son aveugle volonté de plaire au faux dévot. En promettant la main de Mariane à Tartuffe, Orgon démontre à quel point son jugement est altéré et à quel point il est prêt à sacrifier le bonheur de sa famille pour satisfaire les exigences de celui-ci.

Ce comportement révèle la profondeur de la manipulation exercée par Tartuffe. Orgon, qui devrait être le protecteur et le chef de sa famille, devient un instrument au service des ambitions de Tartuffe. Son autorité paternelle est ainsi pervertie et détournée, servant non pas les intérêts de sa famille, mais ceux d'un imposteur. Cette situation met en lumière la complexité de la masculinité sacerdotale, qui, sous une apparence de piété et de vertu, peut exercer un contrôle tyrannique et destructeur.

L'attitude d'Orgon envers Mariane et Valère illustre également la façon dont les figures d'autorité religieuse peuvent exploiter leur pouvoir pour manipuler et dominer, non seulement les individus, mais aussi les structures familiales et sociales. Tartuffe, par son hypocrisie et sa

²¹¹ COLLIN, P. (2024, 18 février). *Op. cit.*, de 47'22 à 47'53.

²¹² MICHELET, J. (2007). *Le Prêtre, la Femme et la Famille*, Paris, BnF collection ebooks. Consulté le 9 juillet 2024, à l'adresse [Le prêtre, la femme et la famille \(Nouv. éd.\) / J. Michelet | Gallica \(bnf.fr\)](#)

fausse dévotion, incarne une forme de masculinité qui, bien que secondaire en apparence, exerce une influence pernicieuse et totale sur ceux qui tombent sous son emprise.

[...] la paternité est comme détruite : ils [les pères de famille] déclarent utiliser le mariage de leur fille pour combler leur passion à eux. « Mortifiez vos sens avec ce mariage »²¹³, ose dire Orgon à sa fille qu'il donne à Tartuffe pour s'attacher davantage le saint homme²¹⁴.

Molière met alors en scène une vision typique du mariage au XVII^e siècle dans laquelle la validation paternelle est bien différente de ce qui adviendra les siècles suivants, notamment par l'établissement du Code civil français en 1804. Le début du XIX^e siècle marque une période de progrès, comme le rappelle C. Muller :

Cette question de l'autorité des pères a beaucoup occupé les rédacteurs du Code civil. Là aussi, ce texte est un point de bascule fondamental puisqu'il entérine la fin de la puissance paternelle illimitée, qui permettait au père d'exercer une autorité arbitraire sur ses enfants. Le père ne peut plus marier ses enfants de force, les priver de leur héritage ou de leur liberté²¹⁵.

Ce bref excursus permet de rappeler un point essentiel de la théorie des masculinités : sa variabilité dans le temps, l'espace et au sein même des configurations sociales. Comme le souligne R. Connell dans son ouvrage, les formes de masculinité évoluent et s'adaptent aux contextes historiques et sociaux, reflétant les dynamiques de pouvoir et les relations de genre de chaque époque²¹⁶. De même, le théâtre construit un univers paradoxal, présentant des personnages qui ne sont que le reflet de la société. Charles Mazouer, dans son ouvrage *Théâtre et christianisme*, souligne :

Non qu'on puisse faire de lui [Molière] tout uniment un dangereux subversif, ni un libertin militant ; les conditions du temps, le détour par des personnages fictifs qui doivent satisfaire à un équilibre esthétique dans l'œuvre théâtrale comique, et probablement sa propre pensée sur l'ordre de l'Église aboutissent à une certaine ambiguïté²¹⁷.

²¹³ MOLIÈRE. (2013 b). *Op. cit.*, p.124.

²¹⁴ MAZOUER, C. (2015). *Théâtre et christianisme : études sur l'ancien théâtre français*, Paris, Honoré Champion, p.477.

²¹⁵ MULLER, C. (2022). *Op. cit.*, p.333.

²¹⁶ CONNELL, R. (2022). *Op. cit.*, p.83.

²¹⁷ MAZOUER, C. (2015). *Op. cit.*, p.484.

Ainsi, l'étude des masculinités révèle leur caractère changeant et adaptable, influencé par les époques et les contextes sociaux, tout comme le théâtre reflète et interroge ces dynamiques. Comme le souligne R. Connell, les formes masculines évoluent en réponse aux normes et aux relations de pouvoir de chaque période²¹⁸. De même, les œuvres théâtrales, telles que celles de Molière, présentent une vision nuancée des identités masculines, souvent ambiguës dans leur critique des structures sociales et religieuses.

En outre, cette pièce de Molière se distingue par sa satire des personnages d'Orgon et de Tartuffe, chacun étant moqué pour ses excès : Orgon pour son fanatisme aveugle et Tartuffe pour sa déchéance morale due à ses passions. Tout comme Sganarelle défendait un christianisme superficiel, Orgon pratique une dévotion égoïste, cherchant à « acheter son salut éternel au détriment de sa famille »²¹⁹. Ces personnages, croyant défendre une foi fervente, s'associent en réalité aux valeurs les plus opposées du christianisme authentique.

En parallèle, le théâtre de Molière nous présente une galerie de personnages qui, bien que critiques envers les vices d'Orgon et Tartuffe, ne sont pas pour autant des modèles de perfection morale. Cléante, par exemple, n'est pas un chrétien parfait ni un dévot. Comme le souligne C. Mazouer, il incarne plutôt une « religion humaine » et se rapproche davantage de la figure de l'honnête homme²²⁰.

De plus, il nous semblait capital d'analyser *Tartuffe* dans le cadre de ce travail. Tout d'abord, pour ce qu'il nous permet de bâtir un pont entre le personnage principal et les recherches sur la masculinité sacerdotale. Ensuite, pour le changement de paradigme que cette œuvre met en lumière dans l'élaboration même des pièces de Molière, faisant de cette pièce une comédie morale. Au-delà du rire, C. Mazouer souligne l'intelligence de Molière à ne pas mettre en opposition des personnages dans une dichotomie grotesque qui opposerait des êtres totalement bons et d'autres complètement mauvais. En effet, en déployant une palette de personnalités diverses et variées, Molière tend à illustrer « l'universelle folie des hommes »²²¹.

²¹⁸ Nous avons pu le constater avec les personnages de Sganarelle et d'Orgon dont le type de masculinité change selon les contextes. cf. supra 1.1. Une domination sociale, pp.22-40.

²¹⁹ MAZOUER, C. (2015). *Op. cit.*, p.482.

²²⁰ *Ibidem.*, p.484.

²²¹ *Ibidem.*, p.468.

La comédie dénonce assurément les absurdités humaines, mais elle nous apprend à être indulgents pour les folies que nous risquons nous aussi de commettre ; elle rend supportable le monde et dénoue la mélancolie²²².

Molière explique ainsi son désir de dévoiler les vices et les vertus de la société dans le but de la transformer. Dans une lettre adressée au roi, il écrit, non sans arrière-pensée :

Sire,

Le devoir de la comédie étant de corriger les hommes en les divertissant, j'ai cru que, dans l'emploi où je me trouve, je n'avais rien de mieux à faire que d'attaquer par des peintures ridicules les vices de mon siècle ; et comme l'hypocrisie, sans doute, en est un des plus en usage, des plus incommodes et des plus dangereux, j'avais eu, Sire, la pensée que je ne rendrais pas un petit service à tous les honnêtes gens de votre royaume, si je faisais une comédie qui décriât les hypocrites, et mit en vue, comme il faut, toutes les grimaces étudiées de ces gens de bien à outrance, toutes les friponneries couvertes de ces faux-monnayeurs en dévotion, qui veulent attraper les hommes avec un zèle contrefait et une charité sophistiquée²²³.

Dans ce contexte, la création de *Dom Juan* un an après la condamnation de *Tartuffe* n'est pas un choix anodin. En reprenant *Le Festin de Pierre*, titre originel de la pièce, Molière renforce sa position d'auteur moral, puisque l'œuvre condamne non seulement l'hypocrisie mais aussi le libertinage. Écrire une pièce comme *Dom Juan*, où le personnage principal est puni pour ses péchés, vise en réalité à réhabiliter *Tartuffe*. Molière justifie donc son œuvre en pointant que le dessein n'était pas de se moquer de la dévotion en soi, mais de ceux qui en abusent et la dénaturent. Fabrice Bouthillon, spécialiste des totalitarismes et du catholicisme, conclut :

Molière dénonce davantage Tartuffe lui-même que l'institution religieuse. Il faut dire combien cette affaire a été complexe. Avant *Tartuffe*, l'ambition de Molière, avec ses pièces, consistait à faire rire ses contemporains en se moquant des attitudes outrancières. Avec le scandale *Tartuffe*, Molière prend une autre dimension : il a inventé la comédie morale. Par le rire, Molière fait réfléchir son public sur la foi, sans être antireligieux. Son art vise désormais à corriger les vices²²⁴.

²²² DRIVER HOWARTH, W. (1973), p.521, cité dans MAZOUER, C. (2015). *Op. cit.*, p.468.

²²³ MOLIÈRE. (2013b). *Op. cit.*, pp.43-44.

²²⁴ COLLIN, P. (2024, 18 février). *Op. cit.*, 51'54-52'33.

III. Le Misanthrope

3.1. La mondanité²²⁵

Analyser *Le Misanthrope* de Molière nécessite avant tout une compréhension approfondie de la mondanité et des valeurs qui y sont attachées. Contrairement à *Dom Juan* et *Tartuffe*, qui interrogent les enjeux politiques et religieux de leur époque, *Le Misanthrope* questionne la société mondaine française du XVII^e siècle. Les intrigues, les dialogues, et les relations entre les personnages sont profondément enracinés dans cette culture mondaine, faisant de l'œuvre une satire des mœurs et des hypocrisies de l'élite sociale de l'époque. Cette analyse permet de situer les personnages dans leur contexte social et de comprendre les dynamiques de pouvoir qui les relient, tout en mettant en lumière les idéaux de l'honnête homme et du courtisan.

Pour rappel, la vie mondaine en France prend son essor grâce au salon de Madame de Rambouillet au début du XVII^e siècle²²⁶. Bien que d'autres personnalités féminines aient aussi animé des salons, cette dernière se distingue par son art de la politesse et de la conversation, valeurs centrales de la société mondaine. Elle devient alors une figure emblématique de la civilité, et les discussions dans son salon incarnent finesse et élégance, véritables exemples de l'art de vivre à la française. Les mondains qui fréquentent son salon, et plus tardivement celui de Madeleine de Scudéry²²⁷, sont des figures influentes de la Cour ou des personnes imprégnées des valeurs qu'elle promeut, notamment la civilité et la politesse. Cette dernière est définie par

²²⁵ Cette partie a été rédigée avec la précieuse aide du podcast : COLLIN, P. (Animateur). (2024, 4 février). Au pays des mondains (n° 5/10) [Épisode d'un podcast audio]. In *Molière, le chien et le loup*. France Inter. Écouté le 11 juillet 2024, à l'adresse <https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/moliere-le-chien-et-le-loup/episode-5-au-pays-des-mondains-7120456>

²²⁶ Catherine de Vivonne (1588-1665), qui devint marquise de Rambouillet en épousant Charles d'Angennes en 1600, était une femme intelligente et cultivée, surnommée « Arthénice » par les poètes. Elle tenait un salon littéraire à l'hôtel de Rambouillet à Paris, où elle accueillait la haute noblesse et les figures littéraires les plus éminentes de son temps, comme Chapelain, Godeau, Benserade, Ménage, et Voiture. cf. LAROUSSE. (s. d.). Catherine de Vivonne, marquise de Rambouillet. In *Larousse*. Consulté le 14 juillet 2024, à l'adresse https://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Catherine_de_Vivonne_marquise_de_Rambouillet/140264

²²⁷ Madeleine de Scudéry (1607-1701) est une femme de lettres française. Orpheline à l'âge de six ans, elle fut élevée par son frère ecclésiastique, qui lui fit découvrir les lettres, la danse et la musique. Grâce à ses connexions à la Cour, il lui permit de rencontrer des personnes influentes et d'intégrer l'hôtel de Rambouillet. Au début des années 1650, elle lança son propre salon littéraire, célèbre pour ses « Samedis de Mlle de Scudéry ». En 1671, elle devint la première femme à recevoir le prix de l'éloquence de l'Académie française pour son discours sur la Gloire. cf. *Biographie de Madeleine de Scudéry* (s.d.). Le Havre Regards. Consulté le 23 juillet 2024, à l'adresse <https://lehavreregards.com/personnalite-du-havre.php?nom=madeleine-de-scudery>

l'Académie française, en 1694, comme « une certaine manière de vivre, d'agir, de parler, civile, honnête et polie acquise par l'usage du monde »²²⁸, devenant ainsi le pilier de la société mondaine.

Ce « monde » dont la définition de la politesse fait mention se manifeste dans des expressions comme « le grand monde » et « savoir son monde », et est lié à l'essor de la mondanité. Cependant, ce terme est complexe, car il peut avoir un double sens. Dans la vision chrétienne, « être dans le monde » implique une évaluation de sa vie en relation avec la religion²²⁹. En revanche, dans la vision laïque, les règles pour « appartenir au monde » sont davantage esthétiques et inspirées par le modèle poétique de l'honnête homme. Cette ambiguïté, entre la sphère sociale et la sphère religieuse, illustre l'opposition qui traverse le XVII^e siècle entre la vie dévote et l'idéal mondain. La religion s'inquiète que cette nouvelle conception de l'homme puisse nuire à la relation avec le christianisme. Toutefois, la distinction entre religion et mondanité est délicate, car le modèle de l'honnête homme intègre les valeurs des deux sphères. La foi chrétienne joue un rôle préventif, rappelant à l'honnête homme que le grand monde est rempli de pièges et de dangers, comme le souligne Emmanuel Bury :

Faret, qui répète constamment que son honnête homme doit avant tout être un homme de bien, conserve toujours le soupçon chrétien qui pèse sur les faux-semblants d'un monde voué à la corruption et à l'amour-propre²³⁰.

Cette citation illustre la transformation progressive du statut de l'homme, qui était autrefois uniquement défini par sa relation avec le divin et ses obligations religieuses. Désormais, la mondanité et la sociabilité jouent un rôle crucial dans cette évolution. L'émergence de nouvelles perspectives philosophiques et sociales au fil du temps a modifié cette vision. La mondanité apporte une dimension séculière à l'existence, mettant l'accent sur les interactions sociales, les activités culturelles et les préoccupations matérielles comme aspects essentiels de la vie quotidienne.

²²⁸ ACADÉMIE FRANÇAISE. (1^{re} éd.). Politesse. In *Dictionnaire de L'Académie française*. Consulté le 15 juillet 2024, à l'adresse <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A1P0338-06>

²²⁹ BURY, E. (1994). Le monde de l'honnête homme : Aspects de la notion de « monde » dans l'esthétique du savoir-vivre. in : *Littératures classiques*, 22, p.191.

²³⁰ *Ibidem.*, p.195

La montée de l'individualisme, renforcée par des courants de pensée comme l'humanisme de la Renaissance, met en valeur l'individu avec ses aspirations et responsabilités propres, indépendamment des affiliations religieuses. De plus, la sociabilité, c'est-à-dire la capacité et le besoin des individus de vivre en société et de tisser des liens sociaux, devient un élément clé dans ce changement de paradigme. Les relations interpersonnelles, la communication et l'échange d'idées se transforment en piliers de la vie sociale, valorisant l'individualité et l'autonomie personnelle. Ainsi, l'homme est désormais perçu non seulement comme un être spirituel, mais aussi comme un acteur social, doté de droits et de devoirs civiques²³¹.

De fait, dans le grand théâtre de la vie mondaine, chacun doit savoir porter le masque approprié. Bien que cela puisse sembler contradictoire, car jouer un rôle risque d'aboutir à l'hypocrisie et aux travers condamnés par la mondanité, ce n'est pas le cas. En réalité, jouer un rôle sur la scène du monde est encouragé²³².

Il est nécessaire de polir la nature, devenir par l'art tout ce que promettent les dons naturels tout en palliant leurs insuffisances²³³.

Ce précepte insiste sur l'importance de la justesse et du raffinement dans la présentation de soi. Il est crucial de se montrer sous son meilleur jour, sans toutefois adopter un personnage trop éloigné de sa véritable nature. Par exemple, un bourgeois qui utiliserait un vocabulaire pédant serait rapidement perçu comme ridicule. Le mondain doit modeler son personnage pour en faire la meilleure version de lui-même. Cette exigence de sincérité et d'élégance fait écho à une articulation subtile entre la pensée chrétienne et la tradition poétique.

La notion de *theatrum mundi* incarne alors parfaitement cette idée : le monde est une scène de théâtre où chacun doit jouer le rôle qui lui sied le mieux. La vie mondaine requiert une certaine performance sociale, une mise en scène de soi qui, sans sombrer dans l'hypocrisie, permet de pallier les complexités des relations de cour et des attentes sociales²³⁴. Ainsi, le

²³¹ COLLIN, P. (Animateur). (2024, 4 février). *Op. cit.*, de 5'10 à 8'23.

²³² Cela nous ramène, une fois de plus, à la théorie de la « maîtrise des impressions » d'Erving Goffman.

²³³ BLUCHE, F. (1990). Honnête homme. In *Dictionnaire du Grand Siècle*, p.728.

²³⁴ BURY, E. (1994). *Op. cit.*, p.192.

theatrum mundi n'est pas seulement une métaphore, mais une pratique essentielle pour appartenir au grand monde, tout en respectant les valeurs morales et spirituelles de l'époque.

Il y a en effet une convergence étonnante entre la dénonciation chrétienne du monde comme théâtre et le paradigme théâtral constamment à l'œuvre dans la formation de l'honnête homme²³⁵.

En somme, la critique chrétienne du monde ne condamne pas l'adaptation sociale, mais elle en précise les contours. Elle invite l'honnête homme à maîtriser l'art de la dissimulation avec discernement, pour contribuer à l'harmonie collective sans renoncer à ses principes moraux. Cet équilibre délicat exige de savoir quand et comment ajuster son comportement pour répondre aux attentes sociales sans trahir son intégrité personnelle. F. Bluche souligne la complexité de cette démarche :

Loin d'étouffer la personnalité individuelle, ce moi social doit développer le goût de la vie et du naturel, car rien de contraint, rien d'artificiel ne peut plaire. [...] Équilibre délicat, qui exige autant de finesse que de bon sens, et dont la réussite se manifeste dans la douceur, dans l'urbanité des rapports, et jusque dans l'élégance des moindres gestes : ainsi l'art couronne-t-il la nature²³⁶.

Ces explications sont d'une importance cruciale non seulement pour situer les personnages dans leur contexte social, mais aussi pour saisir pleinement les dilemmes auxquels est confronté l'honnête homme, partagé entre l'impératif de respecter l'ordre social et celui d'exprimer sa véritable identité. À travers les dialogues incisifs et les intrigues complexes du *Misanthrope*, Molière explore de manière approfondie les tensions entre une sincérité authentique et une flatterie intéressée. Les conflits intérieurs d'Alceste, déchiré entre ses valeurs personnelles, ses désirs profonds et les attentes imposées par la société, reflètent les préoccupations et les luttes internes de certains de ses contemporains. Ainsi, l'œuvre met en lumière la difficulté de la quête de vérité et de sincérité dans un monde où les conventions sociales dominant et souvent entravent l'expression de l'authenticité personnelle.

²³⁵ BURY, E. (1994). *Op. cit.*, p.198

²³⁶ BLUCHE, F. (1990). Honnête homme. In *Dictionnaire du Grand Siècle*, p.728.

3.2. Le Misanthrope, un microcosme mondain

Contrairement aux deux pièces précédemment analysées, *Le Misanthrope* ne tire pas son titre du nom d'un personnage, mais d'un substantif qui se définit de la manière suivante :

Misanthrope. adj. & s. m. : Qui hait les hommes, la nature humaine en général à cause de sa sottise, ou de sa méchanceté. [...] Signifie quelquefois simplement bourru, avare, qui ne veut voir personne. C'est un *misanthrope* qui ne reçoit pas compagnie, qui ne donne à manger à personne²³⁷.

Cette définition prépare le lectorat et le public à rencontrer un personnage incarnant la misanthropie. Cependant, il reste impossible de deviner quel personnage central portera cette caractéristique, car ni le titre ni la distribution des rôles ne le révèlent explicitement²³⁸. Ainsi, *Le Misanthrope* conserve une part de mystère, ne révélant pas directement quel personnage incarnera cette qualité. Ce flou initial engage le public à découvrir par lui-même, à travers le déroulement de la pièce, qui est réellement le misanthrope, ajoutant une couche de suspense et d'anticipation à l'expérience théâtrale.

Le rideau se lève et dévoile les deux premiers protagonistes de la pièce : Alceste et Philinte. La scène s'ouvre sur une discussion déjà engagée, plongeant immédiatement le spectateur au cœur d'un débat entre ce qui semble être deux amis. De fait, comme dans *Tartuffe*, Molière présente les deux personnages en exposant le lien qui les unit²³⁹. L'emploi d'un terme pivot, ici « ami », permet de dynamiser l'échange mais également d'accentuer ce terme, permettant au public de saisir cette information référentielle de manière claire²⁴⁰.

PHILINTE : — Dans vos brusques chagrins je ne puis vous comprendre,
Et, quoique amis enfin, je suis tout des premiers...

ALCESTE, se levant brusquement.

— Moi, votre ami ? Rayez cela de vos papiers.²⁴¹ [...]

²³⁷ FURETIÈRE, A. (1690). *Misanthrope*. In *Dictionnaire universel*. Consulté le 14 mars 2024, à l'adresse <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50614b/f1332.item>

²³⁸ Nous pourrions supposer que le premier nom inscrit dans la distribution en serait un indice, mais ce n'est pas une règle constante, comme l'illustre *Tartuffe*, où le personnage éponyme n'apparaît qu'à mi-chemin dans la liste des personnages.

²³⁹ Pour rappel, Madame Pernelle, dans *Tartuffe*, présente tour à tour les personnages en déterminant le lien qui les unit à elle. cf. supra 2.2. Une domination religieuse, pp.53-54.

²⁴⁰ CONESA, G. (1983). *Op. cit.*, p.285.

²⁴¹ MOLIÈRE. (2013c). *Op. cit.*, p.46.

Rapidement, le public comprend que cette amitié est remise en question par Alceste qui ne peut accepter le comportement de son ami. De fait, le dialogue entre les deux hommes tourne autour de l'hypocrisie de la société, plongeant le spectateur au cœur des préoccupations sociales du XVII^e siècle.

ALCESTE : — Allez, vous devriez mourir de pure honte ;
Une telle action ne saurait s'excuser,
Et tout homme d'honneur s'en doit scandaliser.
Je vous vois accabler un homme de caresses,
Et témoigner pour lui les dernières tendresses ;
De protestations, d'offres, et de serments,
Vous chargez la fureur de vos embrassements ;
Et, quand je vous demande après quel est cet homme,
À peine pouvez-vous dire comme il se nomme ;
Votre chaleur pour lui tombe en vous séparant,
Et vous me le traitez, à moi, d'indifférent.
Morbleu ! c'est une chose indigne, lâche, infâme,
De s'abaisser ainsi, jusqu'à trahir son âme ;
Et si, par un malheur, j'en avais fait autant,
Je m'irais, de regret, pendre tout à l'instant.

PHILINTE : — Je ne vois pas, pour moi, que le cas soit pendable
Et je vous supplierai d'avoir pour agréable
Que je me fasse un peu grâce sur votre arrêt,
Et ne me pendre pas pour cela, s'il vous plaît²⁴².

Ainsi, Alceste, avec une véhémence sans égal, exprime son mépris pour la société mondaine, dont il condamne l'hypocrisie ambiante et le manque de sincérité qui caractérisent les interactions sociales. Par exemple, lorsqu'il reproche à Philinte de saluer avec effusion un homme qu'il connaît à peine, il souligne la superficialité des relations humaines, où les flatteries et les compliments artificiels l'emportent sur la vérité. Il devient donc clair qu'Alceste est le véritable misanthrope de l'intrigue, incarnant le rejet radical de la fausse sincérité.

À l'opposé, Philinte défend les usages mondains avec une pragmatique philosophie. Il argue que les conventions sociales et les politesses, bien que parfois superficielles, sont indispensables pour maintenir une harmonie en société. Par cette défense, il illustre la tension

²⁴² MOLIÈRE. (2013c). *Op. cit.*, pp.46-47.

entre sincérité et conformisme social, offrant un contrepoint à la rigidité et au désenchantement d'Alceste. En soulignant la nécessité de naviguer entre authenticité et adaptation sociale, Philinte propose une vision plus nuancée de la vie en société, en contraste avec la perspective radicale d'Alceste.

ALCESTE : [...]

— Sur quelque préférence une estime se fonde,
Et c'est n'estimer rien qu'estimer tout le monde.
Puisque vous y donnez, dans ces vices du temps,
Morbleu ! vous n'êtes pas pour être de mes gens ;
Je refuse d'un cœur la vaste complaisance
Qui ne fait de mérite aucune différence ;
Je veux qu'on me distingue, et, pour le trancher net,
L'ami du genre humain n'est point du tout mon fait.

PHILINTE :

— Mais, quand on est du monde, il faut bien que l'on rende
Quelques dehors civils que l'usage demande²⁴³.

Les interventions de Philinte promeuvent alors l'affabilité comme une exigence de la vie sociale. Lui qui admet la nécessité de s'accommoder de la folie des hommes et de plier aux « communs usages », a assimilé les leçons de la sagesse humaniste²⁴⁴. Et bien qu'il reconnaisse les conséquences parfois regrettables de ce nouveau paradigme sociétal, Philinte souligne à son ami qu'il n'est pas pour autant naïf. C'est justement grâce à sa lucidité et à sa compréhension des codes de la sociabilité mondaine qu'il peut se prémunir contre les représentants les plus hypocrites de ce milieu. Il tente ainsi de raisonner Alceste à plusieurs reprises :

ALCESTE :

— Au travers de son masque on voit à plein le traître ;
Partout il est connu pour tout ce qu'il peut être ; [...]
Cependant sa grimace est partout bienvenue ;
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.
Têtebleu ! ce me sont de mortelles blessures,

²⁴³ MOLIÈRE. (2013c). *Op. cit.*, p.49.

²⁴⁴ *Ibidem.*, p.16. [Préface].

De voir qu'avec le vice on garde des mesures ;
Et parfois il me prend des mouvements soudains
De fuir dans un désert l'approche des humains.

PHILINTE :

— Mon Dieu ! des mœurs du temps mettons-nous moins en peine,
Et faisons un peu grâce à la nature humaine ;
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 voir 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 bile²⁴⁵.

Le dernier vers est particulièrement intéressant, car il fait référence à la théorie des humeurs, encore grandement répandue au XVII^e siècle. Pour résumer, Hippocrate, Grec du V^e siècle, considéré comme le père de la médecine, avait établi que le corps est composé de quatre substances essentielles dont l'équilibre garantit la bonne santé. Chacun de ces éléments est rattaché à une période de la vie de l'homme en fonction de son humeur dominante. Ainsi, le flegme est rattaché à la petite enfance et se caractérise « par un regard doux dans un corps fort et décontracté. La nature du flegmatique est patiente, prudente, organisée et peu émotive »²⁴⁶. À l'inverse, la bile dont on retrouve la mention à plusieurs reprises dans *Le Misanthrope* se rapporte à l'âge adulte et à la vieillesse et est caractérisée par un tempérament colérique, dominant²⁴⁷, mais également mélancolique, susceptible et rancunier²⁴⁸.

À cet égard, le sous-titre de la pièce, *Le Misanthrope, ou l'Atrabilaire amoureux*, dresse un portrait encore plus précis du personnage, révélant toute sa complexité. En effet, sa misanthropie se heurte à deux termes apparemment contradictoires : atrabilaire et amoureux.

²⁴⁵ MOLIÈRE. (2013c). *Op. cit.*, pp.54-56.

²⁴⁶ LA RÉDACTION. (2023, 19 juin). *Qu'est-ce que la théorie des humeurs, l'une des bases de la médecine antique européenne ?*, GÉO. Consulté le 26 juillet 2024, à l'adresse <https://www.geo.fr/histoire/quest-ce-que-la-theorie-des-humeurs-lune-des-bases-de-la-medecine-antique-europeenne-214724>

²⁴⁷ L'humeur prédominante serait alors la bile jaune.

²⁴⁸ L'humeur prédominante serait alors la bile noire.

Comment Alceste peut-il éprouver l'amour, le sentiment le plus intense envers autrui, tout en nourrissant une aversion aussi profonde envers la société et ses membres ?

Cela montre toute la profondeur que Molière attribue à ce personnage, dont « l'amour le rattache au monde qu'il veut fuir, et [dont] la situation est d'autant plus savoureuse que celle qu'il aime ne vit que par et pour le monde »²⁴⁹. Philinte met en lumière cette incohérence dans l'attitude d'Alceste envers son amante Célimène, qui incarne précisément tous les vices que son ami dénonce²⁵⁰. Sa réplique tombe comme un couperet²⁵¹ :

PHILINTE :

— Mais cette rectitude
Que vous voulez en tout avec exactitude,
Cette pleine droiture où vous vous renfermez,
La trouvez-vous ici dans ce que vous aimez ?
Je m'étonne, pour moi, qu'étant, comme il le semble,
Vous et le genre humain, si fort brouillés ensemble,
Malgré tout ce qui peut vous le rendre odieux,
Vous ayez pris chez lui ce qui charme vos yeux ;
Et ce qui me surprend encore davantage,
C'est cet étrange choix où votre cœur s'engage.
La sincère Éliante a du penchant pour vous,
La prude Arsinoé vous voit d'un œil fort doux ;
Cependant à leurs vœux votre âme se refuse,
Tandis qu'en ses liens Célimène l'amuse,
De qui l'humeur coquette et l'esprit médisant
Semblent si fort donner dans les mœurs d'à présent. [...]

ALCESTE :

— Non. L'amour que je sens pour cette jeune veuve
Ne ferme point mes yeux aux défauts qu'on lui treuve²⁵² ;
Et je suis, quelque ardeur qu'elle m'ait pu donner,
Le premier à les voir, comme à les condamner.
Mais avec tout cela, quoi que je puisse faire,

²⁴⁹ ROJAT, P. (2015). *Étude sur Le Misanthrope de Molière*, Paris, Ellipses, p.41.

²⁵⁰ CONESA, G. (1983). *Op. cit.*, p.180.

²⁵¹ La puissance de cette réplique peut être mise en parallèle avec un épisode du *Tartuffe*. En effet, Molière use du même procédé lorsque Damis confronte Madame Pernelle au sujet de Tartuffe. cf. supra 2.2 Une domination religieuse, p.54.

²⁵² *Treuve* : cette forme archaïque était devenue une licence poétique.

Je confesse mon faible ; elle a l'art de me plaire :
J'ai beau voir ses défauts, et j'ai beau l'en blâmer,
En dépit qu'on en ait, elle se fait aimer ;
Sa grâce est la plus forte ; et sans doute ma flamme
De ces vices du temps pourra purger son âme²⁵³.

À travers cet échange, une nouvelle dimension d'Alceste se révèle. Bien qu'il se pose en juge suprême d'une humanité qu'il juge corrompue, il n'est en réalité sage qu'à moitié. Dans ses nombreuses critiques de la société, il fait preuve d'une introspection insuffisante, négligeant le fait que « la plupart des critiques adressées aux autres découlent d'un manque de réflexion sur soi-même »²⁵⁴. En effet, lorsqu'il s'agit de son propre intérêt, notamment dans sa relation avec Célimène, il justifie ses écarts à la norme, une norme qu'il impose pourtant avec une rigueur inflexible aux autres.

Malgré ses efforts pour imposer sa vision de la société comme la seule valable, Alceste échoue à convaincre Philinte. Leur relation échappe ainsi à toute forme de domination. Contrairement aux duos Dom Juan et Sganarelle ou Tartuffe et Orgon, où les masculinités dominantes et autoritaires sont évidentes, *Le Misanthrope* présente des interactions aux rapports de pouvoir plus subtiles et nuancées. Alceste et Philinte, ayant reçu la même éducation et appartenant à la même classe sociale, sont décrits comme étant « sous mêmes soins nourris »²⁵⁵. Cette égalité de statut élimine toute justification pour une supériorité de l'un sur l'autre. Bien qu'Alceste soit plus virulent dans ses critiques de la société, cela ne lui confère aucun droit de supériorité sur son ami, qui possède une personnalité forte mais équilibrée. De fait, la sagesse de Philinte empêche Alceste de prendre le dessus, et sa tempérance le rend, aux yeux du public, plus juste que la véhémence de son camarade²⁵⁶.

En fin de compte, la relation entre Alceste et Philinte illustre un modèle équilibré de relation entre deux hommes égaux. Alceste tente souvent de dominer la conversation par ses nombreux reproches, Philinte, de son côté, demeure stoïque, faisant preuve d'une sagesse

²⁵³ MOLIÈRE. (2013c). *Op. cit.*, pp.60-61.

²⁵⁴ *Ibidem.*, p.19. [Préface].

²⁵⁵ *Ibidem.*, p.52.

²⁵⁶ Il ne peut alors s'opérer une domination hégémonique basée sur l'ascendance sociale d'un personnage sur un autre, comme précédemment analysé avec le binôme Dom Juan-Sganarelle. cf. supra 1.1. Une domination sociale, pp.22-40.

inébranlable. Cette égalité se traduit d'ailleurs dans le dialogue où la parole est équitablement répartie²⁵⁷, comme le souligne G. Conesa :

Dans *Le Misanthrope*, alors qu'Alceste expose avec virulence ses griefs contre le genre humain, Philinte, plus mesuré, intervient à diverses reprises. Ces répliques, encore une fois, évitent qu'un personnage ne prononce une réplique trop longue, et animent le dialogue en permettant une attaque vive des réparties d'Alceste²⁵⁸.

Cet échange initial révèle donc deux personnages dont la légitimité est équivalente mais aux traits contrastés. Alceste, avec sa misanthropie exacerbée, et Philinte, avec son approche plus tolérante et pragmatique, incarnent deux perspectives différentes de la société mondaine en mutation. Tandis qu'Alceste rejette avec véhémence les conventions sociales, Philinte les accepte et les adapte avec discernement. L'un se voit comme l'incarnation pure de l'honnêteté et pousse ses principes à l'extrême, tandis que l'autre accepte les conventions sociales de l'honnête homme et est prêt à adopter un masque pour préserver l'harmonie sociale.

La scène suivante est également intéressante à analyser, car elle introduit un nouveau personnage : Oronte. Tandis que Philinte et Alceste discutent encore du choix amoureux paradoxal de ce dernier, « le monde extérieur vient interrompre le débat intime et philosophique, et l'action s'engage véritablement »²⁵⁹. Il est important de rappeler que la pièce se déroule dans le salon de Célimène, un espace symbolique qui crée un microcosme favorable à l'exploration des divers modèles sociologiques de la mondanité : la coquette, le courtisan, l'honnête homme... Ainsi, à travers ce lieu d'action, le public s'attend à voir des personnages incarnant les différentes conduites mondaines, dont Oronte est le nouveau représentant²⁶⁰.

Par le biais de la conversation, qui élargit l'espace scénique au monde extérieur, se découvrent d'autres acteurs de la comédie sociale, dont la sévérité d'Alceste ou la raillerie de Célimène, dévoilent les vices et les ridicules ; et, pour être prudemment rejetés dans les arrière-plans de la pièce, ces échos du monde extérieur n'en sont pas moins lourds de sens²⁶¹.

²⁵⁷ Contrairement à Dom Juan qui ne cesse de prendre l'initiative de la discussion, ne laissant que très peu de place aux autres personnages. cf. supra 1.1. Une domination sociale, pp.30-33.

²⁵⁸ CONESA, G. (1983). *Op. cit.*, p.78.

²⁵⁹ GUICHARNAUD, J. (1963). *Op. cit.*, p.372.

²⁶⁰ MOLIÈRE. (2013c). *Op. cit.*, p.25. [Préface].

²⁶¹ *Idem.*

Oronte est un personnage incontournable de ce grand théâtre du monde. Bien qu'il n'ait pas été introduit auparavant²⁶², le public comprend immédiatement, grâce à son arrivée inattendue et son attitude pompeuse, qu'Oronte incarne tout ce qu'Alceste dénonce depuis le début de la pièce : l'hypocrisie. Et en effet, dès son entrée en scène, Oronte ne cesse de faire l'éloge exagéré d'Alceste, qui tolère la situation tant bien que mal.

ORONTE, à *Alceste* :

— J'ai su là-bas que, pour quelques emplettes,
Éliante est sortie, et Célièmène aussi.
Mais comme l'on m'a dit que vous étiez ici,
J'ai monté pour vous dire, et d'un cœur véritable,
Que j'ai conçu pour vous une estime incroyable,
Et que, depuis longtemps, cette estime m'a mis
Dans un ardent désir d'être de vos amis.
Oui, mon cœur au mérite aime à rendre justice,
Et je brûle qu'un nœud d'amitié nous unisse.
Je crois qu'un ami chaud, et de ma qualité,
N'est pas assurément pour être rejeté.

Pendant le discours d'Oronte, Alceste est rêveur, et semble ne pas entendre que c'est à lui qu'on parle. Il ne sort de sa rêverie que quand Oronte lui dit :

C'est à vous, s'il vous plaît, que ce discours s'adresse.

ALCESTE : — À moi, monsieur ?

ORONTE : — À vous. Trouvez-vous qu'il vous blesse ?

ALCESTE :

— Non pas. Mais la surprise est fort grande pour moi,
Et je n'attendais pas l'honneur que je reçois.

ORONTE :

— L'estime où je vous tiens ne doit point vous surprendre,
Et de tout l'univers vous la pouvez prétendre.

²⁶² Procédé que nous avons déjà eu l'occasion de découvrir chez *Dom Juan* et *Tartuffe* dont les deux personnages éponymes, ainsi que certains autres personnages, étaient décrits avant leur arrivée en scène.

ALCESTE : — Monsieur...²⁶³

S'ensuit un dialogue de sourds entre les deux hommes, aboutissant à la lecture d'un sonnet écrit par Oronte, qui désire obtenir l'avis sincère d'Alceste. Le sonnet, de qualité acceptable, déclenche déjà des rires dans le public avant même d'être lu²⁶⁴. Les spectateurs, devenus familiers avec le caractère intransigeant et direct d'Alceste, anticipent sa réaction négative et sévère, sachant qu'il méprisera le poème et n'hésitera pas à exprimer son dédain sans ménagement. Cette anticipation crée une tension comique, rendant la scène encore plus savoureuse et soulignant l'opposition entre la flatterie hypocrite d'Oronte et l'intégrité brutale d'Alceste.

ORONTE :

— Je viens, pour commencer entre nous ce beau nœud,
Vous montrer un sonnet que j'ai fait depuis peu,
Et savoir s'il est bon qu'au public je l'expose.

ALCESTE :

— Monsieur, je suis mal propre à décider la chose.
Veuillez m'en dispenser.

ORONTE : — Pourquoi ?

ALCESTE :

— J'ai le défaut
D'être un peu plus sincère en cela qu'il ne faut²⁶⁵.

Molière, en faisant d'Oronte un prétendant de l'astucieuse Célimène, ne pouvait se permettre de le rendre purement ridicule. C'est pourquoi, comme la plupart des personnages du *Misanthrope*, Oronte n'est pas unidimensionnel, mais au contraire, il est riche en nuances. Il incarne à la fois la politesse de l'honnête homme et la flatterie du courtisan. Complexe, Oronte, à l'instar de Philinte, possède des qualités propres à l'honnête homme tel que défini par l'Académie française :

²⁶³ MOLIÈRE. (2013c). *Op. cit.*, pp.62-63.

²⁶⁴ GUICHARNAUD, J. (1963). *Op. cit.*, p.380.

²⁶⁵ MOLIÈRE. (2013c). *Op. cit.*, pp.65-66.

Honnête homme. s. m. : Homme d'honneur, homme de probité, comprend encore toutes les qualités agréables qu'un homme peut avoir dans la vie civile. [...]. Quelquefois on appelle aussi *Honnête homme* un homme en qui on ne considère que les qualités agréables et les manières du monde²⁶⁶.

Bien qu'il soit honnête homme dans sa qualité oratoire et qu'il se distingue par sa classe sociale, Oronte n'en reste pas moins un hâbleur, empreint d'une fatuité exacerbée. Pour rappel, le chevalier de Méré, écrivain du XVII^e siècle, qui a théorisé la notion de l'honnêteté dans la continuité de N. Faret, mentionne :

[...] Rien ne peut tant contribuer, que de paraître honnête homme, en toute rencontre ; et pour le paraître il faut l'être en effet ; car les apparences du dehors ne sont que les images des actions intérieures²⁶⁷.

À cet égard, nous pouvons émettre des doutes sur la sincérité d'Oronte qui use abondamment d'hyperboles et de tournures superlatives, procédé largement utilisé par Molière pour marquer une distance entre l'apparence d'un personnage et sa nature profonde²⁶⁸. J. Guicharnaud conclut : « Ce que révèlent les hyperboles du style d'Oronte, c'est la haute estime dans laquelle il se tient lui-même »²⁶⁹.

En ce sens, Oronte se rapproche d'une autre figure sociologique, à savoir le courtisan. En effet, tout comme les deux marquis, Acastre et Clitandre, Oronte présente des traits caractéristiques de l'homme de cour. Mais que signifie être un courtisan au XVII^e siècle ?

Le courtisan est une figure masculine assez complexe, car elle est très ancienne et s'est largement retrouvée dépeinte dans la littérature. De tous temps, des êtres sont rentrés dans l'entourage intime des grands de ce monde. Souvent décrits comme flatteurs, profiteurs et serviles, les courtisans ont, bien souvent, eu une mauvaise réputation²⁷⁰.

Il est vrai que le monde de la Cour est bien plus hétéroclite que l'image que nous nous en faisons généralement. Sophie de Laverny, dans son étude sur la représentation des

²⁶⁶ ACADÉMIE FRANÇAISE. (2^e éd.). Honnête homme. In *Dictionnaire de L'Académie française*. Consulté le 10 juillet 2024, à l'adresse <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A2H0265>

²⁶⁷ MÉRÉ, A. G. (1668), p.141, cité dans BURY, E. (1994). *Op. cit.*, p.200.

²⁶⁸ GUICHARNAUD, J. (1963). *Op. cit.*, p.375.

²⁶⁹ *Idem*.

²⁷⁰ BLUCHE, F. (1990). Courtisan. In *Dictionnaire du Grand Siècle*, p.424.

courtisans²⁷¹, distingue deux grands groupes d'individus, à savoir les « personnes de condition » et les « hommes du monde »²⁷². Le premier regroupe les nobles de naissance, reconnus notamment par leur courage moral lors de leur participation aux services militaires. Pour ce qui est des « hommes du monde », l'auteure précise :

Les « hommes du monde », quant à eux, regroupent tous les habiles courtisans, ceux qui ont pour traits de caractère toutes les qualités de « l'honnête homme »²⁷³.

À l'égard de l'honnête homme, il ne faut donc pas nécessairement être noble ou puissant pour devenir un courtisan. Effectivement, les commensaux eux-mêmes tendent, par leur proximité et leur assiduité, à gagner les faveurs du roi. Pour ce faire, l'aspirant courtisan doit respecter certaines règles de bienséance afin de devenir le représentant idéal du raffinement de la Cour. Ainsi, les hommes et les femmes travaillent leur apparence en s'ornant de la manière la plus fastueuse possible, en toute occasion. La prestance extérieure doit se faire le reflet de la grandeur d'âme et les qualités exigées du courtisan sont semblables à celles de l'honnête homme dont les principales sont la probité, l'élégance, la sobriété et la modestie²⁷⁴.

Pourtant, ce monde policé, idéal de raffinement, ressort davantage du mythe que de la réalité historique *stricto sensu*. Il découle d'ailleurs des mémoires des commensaux que la Cour est un univers cruel où règnent faux-semblants, jalousie et rivalité. Ainsi, ils condamnent autant qu'ils envient ce milieu fermé où l'ambition et l'intérêt semblent maîtres²⁷⁵. Comme le souligne S. de Laverny :

Ces deux défauts mettent en évidence la notion d'individualité. En effet, chaque homme de cour se bat pour sa réussite personnelle et ne semble agir qu'en fonction de ses propres intérêts ou de ceux de ses proches²⁷⁶.

Nous sommes donc bien loin de l'image idéalisée du courtisan fidèle et dévoué à son roi, en toutes circonstances. Bien au contraire, l'homme à la cour de Louis XIV est

²⁷¹ DE LAVERNY, S. (2003). « La représentation commensale du courtisan au XVII^e siècle : reflets et conscience de soi », in : *Cahiers de la Méditerranée*, 66, pp.51-78.

²⁷² *Ibidem.*, p.52.

²⁷³ *Idem.*

²⁷⁴ *Ibidem.*, pp.54-55.

²⁷⁵ *Ibidem.*, p.52.

²⁷⁶ *Ibidem.*, p.56.

généralement ambitieux et fourbe, ce qui tourmente les courtisans fidèles et honnêtes qui voient en eux un danger pour le bon équilibre de l'ordre social. De plus, la flatterie, dans ce contexte, n'existe que pour obtenir quelque chose du roi et représente la quintessence de l'hypocrisie. Les relations qui se créent ne sont fondées que sur l'intérêt personnel que le courtisan peut soutirer de l'autre. La solidarité n'est pas une valeur partagée et le courtisan n'hésitera pas à blâmer un de ses semblables ou à le renier s'il peut y trouver quelque avantage pour s'élever socialement. La malhonnêteté, la jalousie et la trahison semblent donc monnaie courante chez le courtisan²⁷⁷.

La quatrième scène de l'acte II offre un exemple saisissant de cette dynamique. Alors que le salon de Célimène accueille déjà Alceste, Philinte et Éliante, la cousine de l'hôtesse, l'entrée des deux marquis, Acaste et Clitandre, marque le début d'une scène révélatrice. Dès leur arrivée, une conversation entre Célimène et les deux marquis transforme la pièce en un véritable tribunal de la haute société.

CLITANDRE : — Parbleu ! je viens du Louvre, où Cléonte, au levé,
Madame, a bien paru ridicule achevé.
N'a-t-il point quelqu'ami qui pût, sur ses manières,
D'un charitable avis lui prêter les lumières ?

CÉLIMÈNE : — Dans le monde, à vrai dire, il se barbouille fort ;
Partout il porte un air qui saute aux yeux d'abord ;
Et, lorsqu'on le revoit après un peu d'absence,
On le retrouve encore plus plein d'extravagance.
[...]

CLITANDRE : — Timante encore, madame, est un bon caractère.

CÉLIMÈNE : — C'est de la tête aux pieds un homme tout mystère,
[...] Tout ce qu'il vous débite en grimaces abonde ;
À force de façons, il assomme le monde ; [...]

ACASTE : — Et Géralde, madame ?

CÉLIMÈNE : — Ô l'ennuyeux conteur !

²⁷⁷ DE LAVERNY, S. (2003). *Op. cit.*, p.59.

Jamais on ne le voit sortir du grand seigneur.
Dans le brillant commerce il se mêle sans cesse,
Et ne cite jamais que duc, prince, ou princesse. [...]

CLITANDRE : — On dit qu'avec Bélise il est du dernier bien.
CÉLIMÈNE : — Le pauvre esprit de femme, et le sec entretien !
Lorsqu'elle vient me voir, je souffre le martyr ;
Il faut suer sans cesse à chercher que lui dire ; [...]

ACASTE : — Que vous semble d'Adraste ?

CÉLIMÈNE : — Ah ! quel orgueil extrême !
C'est un homme gonflé de l'amour de soi-même²⁷⁸.
[...]

Alors que les paroles médisantes se déchaînent, Alceste, s'étant isolé dans un coin de la pièce, laisse éclater sa colère. Il est désemparé par la cruauté des moqueries et la superficialité des échanges, dénonçant ainsi la vacuité des valeurs et des comportements de cette société. Ce moment de tension révèle la cruauté et la duplicité omniprésentes parmi les courtisans, tout en accentuant la désillusion croissante d'Alceste face à une société qui ne privilégie que l'apparence et les faux-semblants.

Pour parfaire ce tableau déjà sombre, Célimène ne se contente pas de rester en retrait. Elle saisit l'occasion pour exhiber publiquement la misanthropie d'Alceste, le plaçant ainsi sous les projecteurs de l'humiliation.

CÉLIMÈNE :
— Et ne faut-il pas bien que monsieur contredise ?
À la commune voix veut-on qu'il se réduise,
Et qu'il ne fasse pas éclater en tous lieux
L'esprit contrariant qu'il a reçu des cieux ?
Le sentiment d'autrui n'est jamais pour lui plaire :
Il prend toujours en main l'opinion contraire,
Et penserait paraître un homme du commun,
Si l'on voyait qu'il fût de l'avis de quelqu'un.

²⁷⁸ MOLIÈRE. (2013c). *Op. cit.*, pp.90-94.

L'honneur de contredire a pour lui tant de charmes,
Qu'il prend contre lui-même assez souvent les armes,
Et ses vrais sentiments sont combattus par lui
Aussitôt qu'il les voit dans la bouche d'autrui.
*Tous rient*²⁷⁹.

Comme elle l'a fait précédemment avec les autres personnages, Célimène s'adresse à son audience en parlant d'Alceste à la troisième personne, le plaçant ainsi sur le même plan que ceux qu'elle avait déjà méprisés. Cette mise en scène publique accentue l'ironie de la situation et souligne la solitude d'Alceste dans un monde désormais entièrement hostile, où même son ami Philinte se moque de lui²⁸⁰.

Ainsi, Oronte, Acaste et Clitandre, en raison de leur noble lignée et, pour les marquis, de leurs titres prestigieux, incarnent le modèle classique du courtisan dans son sens le plus conventionnel et valorisé. Ils se distinguent par leur maîtrise de l'art oratoire, leur raffinement dans les manières, et leur politesse exemplaire. Cependant, cette apparence d'élégance et de sophistication masque également une réalité plus sombre. En effet, ces personnages révèlent les aspects les plus négatifs de ce modèle sociologique : ils sont ambitieux, prétentieux et moqueurs. Leur comportement trahit une quête incessante de privilèges et de reconnaissance sociale, tout en cultivant une attitude condescendante et méprisante pour ceux qu'ils jugent inférieurs. Ils se trouvent donc à l'intersection délicate entre la véritable honnêteté et le faux-semblant, oscillant entre le respect des normes sociales et une hypocrisie flagrante qui écorche les valeurs qu'ils prétendent défendre. Cette même scène révèle l'excès du ridicule d'Alceste, un personnage dont la rigueur et l'intransigeance deviennent rapidement démesurées. Comme le note P. Dandrey, elle illustre parfaitement le caractère excessif et comique de son raisonnement inflexible.

Alceste figure ainsi un modèle de raisonneur pris sous le feu d'un autre [notamment Philinte], parce que l'optique qu'il choisit pour louer les valeurs mêmes de la raisonnable moliéresque — authenticité, évidence rationnelle, dénonciation des masques et des opacités — l'amène à les traiter et à les appliquer selon des modalités à la fois obtuses et excessives, dans une perspective étriquée qu'un point de vue plus généreux que le sien peut saisir sous l'angle du ridicule²⁸¹.

²⁷⁹ MOLIÈRE. (2013c). *Op. cit.*, p.97.

²⁸⁰ GUICHARNAUD, J. (1963). *Op. cit.*, p.413.

²⁸¹ DANDREY, P. (1992). *Op. cit.*, p.220.

En fin de compte, son discours et son comportement le rendent incapable de se faire respecter ou d'imposer sa position face aux autres prétendants de Célimène. Ce décalage entre ses idéaux et la réalité de ses interactions le décrédibilise aux yeux de tous, accentuant ainsi son échec dans la quête de l'affection et du respect qu'il recherche.

Afin de mieux comprendre cette dynamique, nous allons désormais explorer en profondeur l'Alceste amoureux, en nous concentrant sur sa relation complexe avec Célimène, une jeune veuve. Épris d'elle, Alceste se trouve confronté à tout ce qu'il méprise : Célimène est séductrice, brillante dans l'art de la conversation mondaine, et incarne parfaitement la femme coquette²⁸².

Coquette, adj. & s. f. : [...] Dame qui tâche de gagner l'amour des hommes. [...] Les *coquettes* tâchent d'engager les hommes, & ne veulent point s'engager.²⁸³ [...]

De fait, Célimène se joue constamment de ses prétendants, leur offrant ses promesses de faveur tout en maintenant une distance prudente. Malgré les assurances et les flatteries qu'elle prodigue à chacun de ses admirateurs, elle refuse fermement de s'engager avec quiconque. Cette tactique lui permet de préserver sa liberté en tant que femme veuve, tout en restant au centre de l'attention et du désir. Pour éclairer davantage ce statut, Jean Rohou, expert en histoire littéraire du XVII^e siècle, explique :

Les femmes de cette époque sont évidemment gênées par la domination du pouvoir paternel puis marital, qui les réduit juridiquement à rester éternellement mineures, à moins d'être veuves ou légalement émancipées. Dans l'élite socioculturelle, certaines d'entre elles, conscientes de leur importance et soucieuses de leur liberté, décident de prolonger longtemps ou même indéfiniment la période favorable, en évitant de transformer leur galant en mari²⁸⁴.

Alceste, le misanthrope qui prône l'authenticité et la droiture, se trouve paradoxalement consumé par une passion ardente pour une femme aux mœurs plutôt légères. Alors qu'il réclame sincérité et fidélité, il se voit constamment confronté à la coquetterie et aux manœuvres

²⁸² Pour rappel, Philinte la présentait comme telle : « — De qui l'humeur coquette et l'esprit médisant Semblent si fort donner dans les mœurs d'à présent. », cf. MOLIÈRE. (2013c). *Op. cit.*, p.60.

²⁸³ FURETIÈRE, A. (1690). Coquette. In *Dictionnaire universel*. Consulté le 21 juin 2024, à l'adresse <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50614b/f495.item>

²⁸⁴ ROHOU, J., & DONATI-PROST, B. (2016). *Lectures du Misanthrope*, Rennes, PUR, p.15.

hypocrites de Célimène. La première scène qui les unit est d'ailleurs très parlante puisque d'emblée, elle oppose les deux personnages sur le jeu de séduction de Célimène.

ALCESTE :

— Madame, voulez-vous que je vous parle net ?

De vos façons d'agir je suis mal satisfait : [...]

CÉLIMÈNE :

— C'est pour me quereller donc, à ce que je voi [sic],

Que vous avez voulu me ramener chez moi ?

ALCESTE :

— Je ne querelle point. Mais votre humeur, madame,

Ouvre au premier venu trop d'accès dans votre âme :

Vous avez trop d'amants qu'on voit vous obséder,

Et mon cœur de cela ne peut s'accommoder.

CÉLIMÈNE :

— Des amants que je fais me rendez-vous coupable ?

Puis-je empêcher les gens de me trouver aimable ?

Et, lorsque pour me voir ils font de doux efforts,

Dois-je prendre un bâton pour les mettre dehors²⁸⁵ ?

Cette dynamique conflictuelle entre Alceste et Célimène ne fait que s'intensifier au fil de leurs interactions. La frustration d'Alceste, alimentée par la minauderie et le comportement mondain de Célimène, se traduit par une volonté de domination émotionnelle et morale de sa part. Il va alors jusqu'à justifier le moindre des comportements de Célimène comme étant une cause de l'attachement des hommes à son égard²⁸⁶.

ALCESTE :

— [...] Je sais que vos appas vous suivent en tous lieux ;

Mais votre accueil retient ceux qu'attirent vos yeux²⁸⁷,

Et sa douceur offerte à qui vous rend les armes,

Achève sur les cœurs l'ouvrage de vos charmes.

Le trop riant espoir que vous leur présentez

²⁸⁵ MOLIÈRE. (2013c). *Op. cit.*, pp.79-80.

²⁸⁶ CONESA, G. (1983). *Op. cit.*, p.59.

²⁸⁷ Nous avons pris la liberté de mettre en évidence ces termes de causes-conséquences afin de rendre notre exemple plus concret.

*Attache autour de vous leurs assiduités,
Et votre complaisance, un peu moins étendue,
De tant de soupirants chasserait la cohue.*
Mais, au moins, dites-moi, madame, par quel sort
Votre Clitandre a l'heur de vous plaire si fort ?
Sur quel fonds de mérite et de vertu sublime
Appuyez-vous en lui l'honneur de votre estime ?²⁸⁸ [...]

Bien qu'Alceste prône l'authenticité et la sincérité, sa jalousie révèle une contradiction essentielle dans ses principes. Il impose ses propres critères de fidélité à Célimène sans prendre en compte la complexité de ses propres émotions. Cette incapacité à accepter la réalité des relations sociales et les sentiments de Célimène démontre comment sa jalousie s'oppose à ses idéaux de pureté et de vérité. M. Bateau, dans son article *Du transactionnel dans Le Misanthrope*²⁸⁹, précise : « Il rêve d'être aimé, en toute exclusivité et sincérité. Deux éléments qui ne prennent guère en compte les comportements et désirs d'autrui »²⁹⁰.

L'opposition entre les deux personnages devient alors une lutte de pouvoir où chacun essaie de dominer l'autre à sa manière. Alceste, dans sa quête de sincérité, tente de faire céder Célimène en l'exposant aux contradictions de ses propres comportements. Il espère que son amour sincère et ses reproches incessants finiront par la transformer, ou du moins la contraindre à reconnaître ses défauts. Célimène, quant à elle, utilise son esprit et son charme pour repousser les tentatives de contrôle d'Alceste, tout en continuant à naviguer dans les cercles sociaux qu'il méprise. Alors que G. Zaragoza décrit la relation entre deux amants comme suit :

Les amants sont dans l'ordre théâtral le couple de forces le plus fusionnel. La relation ne se fonde pas sur une opposition voire une contradiction interne, mais au contraire sur une union ou un désir d'union auquel s'opposent des forces qui leur sont extérieures²⁹¹.

Nous ne pouvons que déplorer la dynamique radicalement différente du couple Célimène et Alceste. Ce dernier, en particulier, incarne une forme de ridiculité frappante, en contrariant entièrement les principes de civilité. Contrairement à l'attitude galante attendue,

²⁸⁸ MOLIÈRE. (2013c). *Op. cit.*, pp.80-81.

²⁸⁹ BAREAU, M. (2005). « Du transactionnel dans *Le Misanthrope* », in : *Littératures classiques*, 58, pp.147-154.

²⁹⁰ *Ibidem.*, p.147.

²⁹¹ ZARAGOZA, G. (2006). *Op. cit.*, p.71.

Alceste se distingue par son comportement agressif et possessif : il critique ouvertement sa maîtresse, exprime une jalousie maladroite, et exige des preuves publiques d'affection. Ces attitudes, non seulement contreviennent aux règles de bienséance, mais sont poussées à l'extrême, créant ainsi un contraste marqué avec la civilité galante et soulignant la grossièreté de ses exigences²⁹².

De son côté, Célimène incarne une complaisance excessive qui va à l'encontre des conventions de la galanterie. Alors que la civilité galante implique de chercher à plaire à son interlocuteur de manière ciblée et sincère, Célimène tente de séduire tout le monde, multipliant les marques de flatterie et d'adulation. Par sa séduction exacerbée, elle se détourne du véritable esprit de la galanterie, montrant ainsi une forme de déférence trop étendue pour être authentique²⁹³. Dès lors, l'obstacle à leur union ne réside pas dans des facteurs extérieurs, mais dans leurs intériorités personnelles, radicalement opposées²⁹⁴.

Il [Molière] choisit donc de faire reposer sa comédie sur un obstacle tout intérieur : c'est son caractère de coquette qui retient Célimène de dire « oui » à l'un ou l'autre de ses prétendants²⁹⁵.

En conclusion, la dynamique entre Célimène et Alceste met en lumière deux façons opposées de contrevioler aux normes sociales, l'une par un manque de civilité et l'autre par un excès d'affabilité²⁹⁶.

Les deux personnages principaux sont donc régis par une relation énergétique « contrariée » qui les attire l'un vers l'autre, mais telles les facettes négatives de deux aimants qui en interdisent la réunion²⁹⁷.

3.3. Une masculinité questionnée

Après avoir exploré le « portrait du siècle »²⁹⁸, selon les termes de J. Donneau de Visé, nous allons maintenant examiner plus en profondeur les dynamiques de pouvoir présentes dans *Le Misanthrope*. Alors que, dans *Dom Juan* et *Tartuffe*, un personnage dominant émerge

²⁹² COLLIN, P. (Animateur). (2024, 4 février). *Op. cit.*, de 23'51 à 24'32.

²⁹³ *Idem*.

²⁹⁴ Contrairement au couple Mariane-Valère dont le seul obstacle à leur union est la réticence d'Orgon. cf. 2.2 Une domination religieuse, pp.64-68.

²⁹⁵ FORESTIER, G. (2018). *Molière*, Paris, Éditions Gallimard, p.326.

²⁹⁶ COLLIN, P. (Animateur). (2024, 4 février). *Op. cit.*, de 27'08 à 27'16.

²⁹⁷ BAREAU, M. (2005). *Op. cit.*, p.148.

²⁹⁸ DONNEAU DE VISÉ, J. (1667), cité dans MOLIÈRE. (2010). *Op. cit.*, p.640.

rapidement, surplombant le reste de la distribution, la situation dans *Le Misanthrope* est nettement différente.

Il est alors primordial de souligner le contraste saisissant entre le cadre clos du salon et la distance émotionnelle qui sépare les personnages dans *Le Misanthrope*. Bien que les interactions entre eux soient nombreuses, elles sont toutes traversées par un sentiment omniprésent : l'amour de soi. Cette obsession narcissique semble non seulement dominer les relations sociales, mais aussi obscurcir les contours des dynamiques de pouvoir et de domination au sein de la pièce²⁹⁹.

L'amour de soi est la seule force qui fait agir chaque personnage, qui le lance vers autrui ou qui le repousse, et comme tous les « soi » sont fondamentalement différents, c'est la répulsion qui gagne la partie³⁰⁰.

Dans cet univers, l'amour de soi est la force motrice derrière chaque action des personnages. Qu'ils se dirigent vers les autres ou les repoussent, ce désir profond de se valoriser personnellement est le moteur de leurs comportements. Ainsi, les destins des personnages semblent s'écouler en parallèle, et leurs interactions ne servent que de toile de fond à l'évolution de la comédie. Aucune véritable hiérarchie ne se dessine, et aucune masculinité dominante ne se profile, car les relations entre les personnages se réduisent à des jeux de miroirs narcissiques.³⁰¹

Dans cette perspective, nous pourrions initialement penser que la misanthropie d'Alceste échappe à cette situation. Cependant, son désir d'isoler Célimène et de vivre leur amour en dehors de la société ne fait que recréer un microcosme qu'il critique constamment³⁰². Célimène, de son côté, par son art de la séduction et son aspiration à une liberté totale, brouille toutes les dynamiques de pouvoir entre ses prétendants. En demeurant constamment une séductrice évasive, elle les laisse sans véritable objectif, vidant ainsi les rivalités de leur substance. Les prétendants, incapables de se fixer sur un but concret, deviennent alors obsolètes. J. Guicharnaud commente à ce sujet :

²⁹⁹ GUICHARNAUD, J. (1963). *Op. cit.*, p.510.

³⁰⁰ *Ibidem.*, p.514.

³⁰¹ *Idem.*

³⁰² BAREAU, M. (2005). *Op. cit.*, p.148.

Ni Oronte, ni les marquis ne sont frustrés ou dépossédés : une fois brisé le méchant miroir, ils peuvent recommencer à jouir pleinement de leur bien qui ne les a d'ailleurs jamais quittés : eux-mêmes³⁰³.

Ainsi, la rivalité masculine pour le cœur d'une femme devient une impossibilité en raison de sa nature intrinsèquement coquette. Nous assistons alors à une comédie de l'incompatibilité où, bien que chacun aspire à contrôler l'autre, l'égoïsme de tous empêche quelque influence extérieure³⁰⁴.

Molière, en abordant un thème conventionnel comme les rivalités amoureuses, transcende les attentes en montrant que la véritable essence de la pièce réside dans cette incompatibilité intrinsèque aux personnages. L'idée de rivalités masculines hégémoniques se dissout, et la perspective dramatique se déplace pour exposer un tableau où les rivaux sont interchangeables et les conflits réduits à une démonstration d'égoïsme³⁰⁵.

À cet égard, la conclusion de la pièce est particulièrement révélatrice, car aucune véritable évolution psychologique n'a eu lieu. Les critiques des uns n'ont eu aucun effet sur le comportement des autres. Chacun semble retourner à son existence habituelle : Célimène trouvera probablement de nouveaux prétendants, Alceste choisit de se retirer pour mener une vie d'ermite, Oronte et les marquis reprennent leur rôle de courtisans, Arsinoé reste faussement prude, tandis que le mariage de Philinte et Éliante apparaît comme la suite logique de leur sagesse commune, contrastant fortement avec le reste des personnages³⁰⁶.

Le dramaturge s'est attaché à transposer sur la scène comique du monde, à peindre « d'après la nature », les ridicules et les tares d'une société du paraître, menacée par l'artifice, la prétention et le mensonge³⁰⁷.

Tout comme le spectateur, nous avons été initialement trompés par l'illusion que *Le Misanthrope* mettrait en scène un personnage austère imposant une suprématie inébranlable de sincérité sur les autres. Cependant, contrairement à Dom Juan et Tartuffe, qui ont réussi, ne serait-ce qu'un moment, à affirmer leur domination, Alceste échoue à devenir ce régent de l'honnêteté qu'il espérait imposer à une société, pensant pouvoir la transformer.

³⁰³ GUICHARNAUD, J. (1963). *Op. cit.*, p.517.

³⁰⁴ *Idem.*

³⁰⁵ *Ibidem.*, p.516.

³⁰⁶ *Ibidem.*, p.517.

³⁰⁷ MOLIÈRE. (2013c). *Op. cit.*, p.20. [Préface].

Finalement, Molière expose un malentendu social qui bouleverse non pas des hommes mais des amours-propres³⁰⁸. À cet égard, la comparaison souvent établie entre *Le Misanthrope* et le monde cosmique nous semble particulièrement pertinente :

Certes, il y a les hypocrisies, et les mensonges, et les erreurs de jugement, thèmes comiques par excellence, mais il y a surtout et finalement le côté constellation, le côté archipel de l'humanité, c'est-à-dire la coexistence d'astres liés les uns aux autres par quelque attraction-répulsion newtonienne, mais éternellement solitaires dans leur course à jamais déterminée. Chaque personnage du *Misanthrope* est un microcosme indépendant. L'égalité que nous avons tant de fois signalée permet, au dénouement, la série de ruptures qui mettent fin à la comédie. *Le Misanthrope* est un peu la narration de l'explosion d'un système solaire, ou d'une galaxie — explosion qui n'est possible que parce que chaque astre ou chaque planète n'existe qu'en fonction de son propre centre de gravité³⁰⁹.

En définitive, il serait absolument réducteur de tenter d'assimiler les personnages masculins de cette pièce à un type particulier de masculinité, car une telle approche manquerait de pertinence. Molière, en offrant un éventail de personnages qui oscillent entre divers modèles sociologiques véhiculés par la société du XVII^e siècle, a créé une toile complexe où chaque individu échappe à une simple classification, contrairement aux personnages plus clairement définis dans ses autres œuvres. En omettant de montrer des figures masculines marquées par une violence explicite ou une hypocrisie extrême, Molière souligne que, même si la masculinité n'est pas toujours prédominante, la dynamique de pouvoir reste inévitable. Que ce soit à travers les forces externes, comme dans *Dom Juan* et *Tartuffe*, ou par les tourments intérieurs des personnages dans *Le Misanthrope*, les individus oscillent constamment entre les rôles de dominant et de dominé. Cette dualité de pouvoir, présente même en l'absence de masculinités hégémoniques évidentes, souligne la persistance de la domination dans les interactions humaines.

En ce sens, l'analyse de la pièce *Le Misanthrope* explore la coexistence de multiples formes de masculinité, toutes incapables de s'établir comme hégémoniques. La pièce montre que la quête de domination et de pouvoir est souvent conflictuelle et que les individus se battent non seulement contre les autres mais aussi contre eux-mêmes, mettant en lumière les tensions entre différents types de masculinité.

³⁰⁸ GUICHARNAUD, J. (1963). *Op. cit.*, p.513.

³⁰⁹ *Ibidem.*, pp.513-514.

Enfin, le fait que le personnage d'Alceste, qui aspire à une forme pure et absolue de sincérité, échoue à imposer ses idéaux, révèle les limites du modèle hégémonique. Cette incapacité à réaliser une domination totale ou à établir une norme claire de masculinité hégémonique suggère que la masculinité elle-même est sujette à des contradictions internes et à des défis constants, ce qui enrichit la compréhension de R. Connell en mettant en lumière la fragilité et les limites des normes de genre dominantes.

Conclusion

En analysant certains personnages clés des œuvres de Molière à travers le prisme de la masculinité, nous visions à ajouter une perspective nouvelle aux nombreuses études sur la distribution des pièces *Dom Juan*, *Tartuffe* et *Le Misanthrope*. Nous nous sommes ainsi efforcée, par notre étude, de démontrer en quoi les catégories sociologiques de la masculinité, dessinant les contours des attendus d'une personne sexuellement genrée comme un homme, pouvaient apporter un point de vue original et moderne sur l'œuvre moliéresque et inversement. Pour ce faire, nous avons scruté les relations interpersonnelles entre le personnage masculin principal et les autres personnages de chaque pièce, ainsi que les différentes masculinités qui se révèlent au fil des lectures.

Comme mentionné en introduction, l'analyse de pièces de théâtre du XVII^e siècle via une théorie sociologique moderne comporte le risque d'associations hâtives et peu pertinentes. C'est pourquoi nous avons centré notre étude sur trois œuvres de Molière, évitant ainsi une analyse superficielle. L'objectif principal était d'apporter une contribution novatrice à l'analyse de l'œuvre de Molière en se focalisant sur la masculinité, concept sociologique postérieur à son époque, permettant une lecture moderne des personnages masculins, des dynamiques de pouvoir et des interactions sociales du XVII^e siècle.

Nous nous sommes inspirée de l'article de S. Chaouche, en élargissant la perspective et en nous concentrant sur les attitudes et comportements des personnages masculins. Nous avons également tenu compte du contexte politique, religieux et social de l'époque. En explorant les personnages masculins dans *Dom Juan*, *Tartuffe* et *Le Misanthrope*, notre étude met en lumière la complexité des modèles sociologiques promus par la société et des représentations de la masculinité. Contrairement aux analyses traditionnelles qui classent les personnages selon des types fixes, notre recherche révèle une pluralité des formes de masculinité, chacune avec ses propres contradictions et tensions internes. Par exemple, Alceste dans *Le Misanthrope* incarne une quête de sincérité absolue, mais échoue à s'imposer comme modèle hégémonique, soulignant ainsi les limites et fragilités des normes de genre dominantes.

L'analyse des pièces de Molière à travers le prisme de la masculinité enrichit également les théories sociologiques contemporaines, notamment celles de R. Connell sur la typologie des masculinités et les recherches sur la masculinité sacerdotale, dirigée par J-P. Gay et par S. Mostaccio. De plus, en démontrant que même sans figure masculine explicitement violente ou hypocrite, la dynamique de pouvoir reste constante, cette étude s'ouvre donc à un autre type de domination, plus personnelle et intrinsèquement liée à la sensibilité de l'individu. Il est important de souligner que chaque individu possède ses propres exigences et convictions, et que, malgré tous ses efforts, il ne pourra, en raison de sa nature profonde, dépasser un certain seuil de tolérance face à celles-ci.

Cependant, appliquer des théories sociologiques modernes à des œuvres du XVII^e siècle peut générer des interprétations anachroniques et comporte ses limites. Les personnages et contextes du siècle de Molière ne peuvent être directement comparés aux constructions modernes de la masculinité sans tenir compte des différences d'époque et de culture, ce qui pourrait mener à des conclusions manquant de précision historique. C'est afin de pallier ce problème que nous avons veillé à bien contextualiser chaque œuvre avant d'entamer son analyse textuelle.

De plus, la sélection des œuvres, limitée à *Dom Juan*, *Tartuffe* et *Le Misanthrope*, bien que représentative de certains aspects de l'œuvre de Molière, ne couvre pas toute la diversité de ses créations, limitant ainsi la généralisation des résultats obtenus. Ce choix délibéré d'un corpus très restreint constitue, selon nous, à la fois la force et la faiblesse de ce travail. Choisir, c'est renoncer et il nous a paru essentiel de nous concentrer sur ces trois œuvres majeures plutôt que de nous disperser inutilement dans un catalogue abondant.

Par ailleurs, l'interprétation des personnages à travers un cadre sociologique moderne nécessite une traduction des concepts contemporains dans le langage et la pensée du XVII^e siècle. Cette démarche comporte un risque d'interprétation subjective, où les préjugés modernes peuvent influencer la lecture des textes anciens. La méthodologie qualitative adoptée, centrée sur l'analyse textuelle et la théorie sociologique, pourrait aussi bénéficier d'une triangulation avec des approches quantitatives ou des études comparatives avec d'autres auteurs contemporains à Molière, afin de conforter le bien-fondé des conclusions.

Pour toutes ces raisons, ce mémoire ouvre la porte à de nombreuses perspectives de recherche. Il serait pertinent d'élargir cette analyse à d'autres œuvres de Molière ou à celles de dramaturges contemporains, afin d'explorer la représentation de la masculinité dans un cadre théâtral plus vaste.

Une étude comparative des figures masculines majeures dans le théâtre du XVII^e siècle et celles des époques ultérieures pourrait aussi enrichir notre compréhension de l'évolution des normes de genre. En outre, une étude sur les réactions du public à ces représentations fournirait un éclairage externe, qui ne pourrait être qu'enrichissant.

Initialement, ce mémoire visait à comparer la construction de la masculinité dans les relations interpersonnelles chez Molière et Marivaux. Bien que nous ayons délibérément choisi de ne pas poursuivre cette voie afin d'éviter une analyse superficielle, nous restons motivée à explorer cette piste à l'avenir.

En somme, ce mémoire, non seulement contribue à la production de connaissances nouvelles en proposant une lecture innovante des œuvres de Molière, mais invite également à une réflexion critique sur les méthodes et outils utilisés, ouvrant la porte à de futures explorations académiques sur la masculinité et les dynamiques de pouvoir dans la littérature. Analyser les personnages masculins dans les œuvres de Molière à travers le prisme de la masculinité offre une nouvelle compréhension des pièces tout en éclairant les théories modernes sur ce sujet.

En tant que jeune femme en Europe, nous sommes particulièrement consciente des enjeux d'égalité des sexes et des rôles traditionnels. La masculinité, en tant que construction sociale, affecte les comportements individuels et les structures sociales. Ce mémoire vise donc à approfondir notre compréhension des normes de genre et à déconstruire les stéréotypes. L'étude de la masculinité dans les œuvres de Molière fait le lien entre passé et présent, mettant en évidence les continuités et ruptures dans les représentations de genre. Force est de reconnaître qu'en 2024, les termes « don Juan »³¹⁰, « tartuffe » ou « misanthrope »³¹¹ font

³¹⁰ *Dom Juan*, devenu substantif, a perdu sa majuscule initiale et s'écrit généralement avec un « n » et non un « m » à sa particule onomastique.

³¹¹ *Tartuffe* et *Le Misanthrope*, devenus substantifs, ont perdu leur majuscule initiale.

toujours partie du langage courant, témoignant ainsi de la pérennité et de l'universalité du théâtre de Molière.

Enfin, cette recherche offre des perspectives pour l'éducation et la sensibilisation aux questions de genre, en proposant une critique constructive des stéréotypes et en favorisant une société plus équitable. En examinant les dynamiques de genre dans des œuvres classiques, nous pouvons mieux comprendre et remettre en question les mécanismes de pouvoir persistants, contribuant ainsi à un avenir plus inclusif et respectueux des diversités. Ce mémoire constitue un engagement personnel et sociétal qui vise à examiner les répercussions persistantes de ces constructions masculines sur notre société contemporaine.

Bibliographie

I. Sources primaires :

- CHAOUCHÉ, S. (2020). « La construction de la masculinité au XVII^e siècle. Le rôle de l'irrévérence et de l'offense verbale chez Molière et Regnard », *Studi Francesi. Rivista quadrimestrale fondata da Franco Simone*, 1 (190), pp.23-39.
- MOLIÈRE. (2013a). *Dom Juan ou le Festin de Pierre* (G. COUTON, Éd.), Paris, Éditions Gallimard.
- MOLIÈRE. (2013b). *Tartuffe* (J. SERROY, Éd.), Paris, Éditions Gallimard.
- MOLIÈRE. (2013c). *Le Misanthrope* (J. CHUPPEAU, Éd.), Paris, Éditions Gallimard.

II. Sources secondaires :

➤ Études littéraires

- BAREAU, M. (2005). « Du transactionnel dans *Le Misanthrope* », in : *Littératures classiques*, 58, pp.147-154.
- BURY, E. (1994). « Le monde de l'honnête homme : Aspects de la notion de "monde" dans l'esthétique du savoir-vivre. », in : *Littératures classiques*, 22, pp.191-202.
- CONESA, G. (1983). *Le dialogue moliéresque : étude stylistique et dramaturgique*, Paris, PUF.
- DANDREY, P. (1992). *Molière, ou, L'esthétique du ridicule*, Paris, Klincksieck.
- DE SALES, F. (1969). *Œuvres* (A. RAVIER, Éd.), Paris, Éditions Gallimard.
- DELON, M. (2021). *Le XVIII^e siècle libertin, de Marivaux à Sade*, Paris, Éditions Citadelles & Mazenod.
- DOTOLI, G. (2005). « Le jeu de Dom Juan », in : *Molière et le jeu, actes du 2^e colloque international de Pézenas*, Pézenas, Éditions Domens, pp.125-166.
- EMELINA, J. (1974). *Les valets et les servantes dans le théâtre comique en France de 1610 à 1700*, Grenoble, P.U.G.

- FORESTIER, G. (2018). *Molière*, Paris, Éditions Gallimard.
- GUICHARNAUD, J. (1963). *Molière, une aventure théâtrale : Tartuffe, Dom Juan, Le Misanthrope*, Paris, Éditions Gallimard.
- JEANNERET, M. (2002). «L'érotisme au XVII^e siècle : Littérature et dissidence», in : *Études de Langue et Littérature françaises*, 33. pp.131-152.
- MAZOUER, C. (2015). *Théâtre et christianisme : études sur l'ancien théâtre français*, Paris, Honoré Champion.
- MOLIÈRE. (2010). *Œuvres complètes* (Par G., FORESTIER. & al. ; Bibliothèque de la Pléiade, Vol. 9), tome II, Paris, Éditions Gallimard.
- NICOLE, P. (1998). *Traité de la comédie : et autres pièces d'un procès du théâtre* (L. THIROUIN, Éd.), Paris, Honoré Champion.
- RALLO DITCHE, E. (2013). «Les deux Elvire», in : *Gueux, frondeurs, libertins, utopiens*. Aix-en-Provence, PUP, pp.263-269.
- ROHOU, J., & DONATI-PROST, B. (2016). *Lectures du Misanthrope*, Rennes, PUR.
- ROJAT, P. (2015). *Étude sur Le Misanthrope de Molière*, Paris, Ellipses.
- SPIELMANN, G. (2005). « Dom Juan : De la dramaturgie comme jeu d'échecs. », in : *Molière et le jeu, actes du 2^e colloque international de Pézenas*, Pézenas, Éditions Domens, pp.299-318.
- TADIÉ, J-Y. & al. (2007). *La littérature française : dynamique & histoire*, Paris, Gallimard Éducation.
- ZARAGOZA, G. (2006). *Le personnage de théâtre*, Paris, Armand Colin.

➤ Études sociologiques

- CAILLÉ, A. & CHANIAL, P. (2008). « Présentation », in : *Revue de MAUSS*, 32, pp.5-31.
- CONNELL, R. & MESSERSCHMIDT, J. (2015). « Faut-il repenser le concept de masculinité hégémonique ? » (BÉTHOUX, E. & VINCENSINI, C., Trad.), in : *Terrains & Travaux*, 27, pp.151-192.

- CONNELL, R. (2022). *Masculinités : Enjeux sociaux de l'hégémonie* (VUATTOUX, A. & HAGÈGE, M., Trad.), Paris, Éditions Amsterdam.
- DE LAVERNY, S. (2003). « La représentation commensale du courtisan au XVII^e siècle : reflets et conscience de soi », in : *Cahiers de la Méditerranée*, 66, pp.51-78.
- DEMETRIOU, D. Z. (2015). « Connell's concept of hegemonic masculinity : A critique » (BOUVARD H., Trad.), in : *Genre Sexualité & Société*, 13, pp.337-361.
- GAXOTTE, P. (1942). « L'honnête homme et l'esprit classique », in : *Revue des deux mondes*, 68 (2), pp.113-129.
- GAY, J. P., MOSTACCIO, S., & TRICOU, J. (2022). *Masculinités sacerdotales*, Turnhout, Brepols Publishers.
- MICHEL, A. (2010). « La situation des femmes au XVII^e et XVIII^e siècle », in : *Le Féminisme*, pp.43-56, Paris, PUF.
- MOLINIER, P., (2000). « Virilité défensive, masculinité créatrice », in : *Travail, genre et sociétés*, 1, pp.25-44.
- MULLER, C. (2022). « Pères spirituels contre pères de famille ? », in : *Masculinités sacerdotales*, Turnhout, Brepols Publishers, pp.321-335.
- PASQUIER, S. (2003). « Erving Goffman : de la contrainte au jeu des apparences », in : *Revue du MAUSS*, 22, pp. 388-406.
- TRICOU, J. (2022). « Masculinités sacerdotales. Approches historiques et apports sociologiques. », in : *Masculinités sacerdotales*, Turnhout, Brepols Publishers, pp.21- 35.
- VUATTOUX, A. (2013). « Penser les masculinités », in : *Les cahiers Dynamiques*, 58, pp.84-88.

➤ Dictionnaires et encyclopédies

- ACADÉMIE FRANÇAISE. (1^{re} éd.). Politesse. In *Dictionnaire de L'Académie française*. Consulté le 15 juillet 2024, à l'adresse <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A1P0338-06>

- ACADÉMIE FRANÇAISE. (2^e éd.). Honnête homme. In *Dictionnaire de L'Académie française*. Consulté le 10 juillet 2024, à l'adresse <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A2H0265>
- ACADÉMIE FRANÇAISE. (1^{re} éd.). Bienséance. In *Dictionnaire de L'Académie française*. Consulté le 14 mars 2024, à l'adresse <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A1S0132-07>
- ACADÉMIE FRANÇAISE. (1^{re} éd.). Gaupe. In *Dictionnaire de L'Académie française*. Consulté le 12 juin 2024, à l'adresse <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A1G0061>
- ACADÉMIE FRANÇAISE. (1^{re} éd.). Hypocrite. In *Dictionnaire de L'Académie française*. Consulté le 22 juin 2024, à l'adresse <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A1H0178-01>
- ACADÉMIE FRANÇAISE. (1^{re} éd.). Libertinage. In *Dictionnaire de L'Académie française*. Consulté le 22 février 2024, à l'adresse <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A1L0104-05>
- ACADÉMIE FRANÇAISE. (1^{re} éd.). Pétaud. In *Dictionnaire de L'Académie française*. Consulté le 28 juin 2024, à l'adresse <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9P1787>
- ACADÉMIE FRANÇAISE. (9^e éd.). Suborneur. In *Dictionnaire de L'Académie française*. Consulté le 22 juin 2024, à l'adresse <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9S3168>
- BLUCHE, F. (1990). *Dictionnaire du Grand Siècle*, Paris, Fayard.
- FURETIÈRE, A. (1690). Coquette. In *Dictionnaire universel*. Consulté le 21 juin 2024, à l'adresse <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50614b/f495.item>
- FURETIÈRE, A. (1690). Dévot. In *Dictionnaire universel*. Consulté le 3 juillet 2024, à l'adresse <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50614b/f638.item>
- FURETIÈRE, A. (1690). Gentilhomme. In *Dictionnaire universel*. Consulté le 14 mars 2024, à l'adresse <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50614b/f951.item>
- FURETIÈRE, A. (1690). Misanthrope. In *Dictionnaire universel*. Consulté le 14 mars 2024, à l'adresse <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50614b/f1332.item>

- FURETIÈRE, A. (1690). Séducteur. In *Dictionnaire universel*. Consulté le 21 juin 2024, à l'adresse <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50614b/f1890.item>
- GAFFIOT. (2016). Sédücere. In *Gaffiot*. Consulté le 19 juin 2024, à l'adresse <https://gaffiot.fr/#seduco>
- LAROUSSE. (s.d.). Catherine de Vivonne, marquise de Rambouillet. In *Larousse*. Consulté le 14 juillet 2024, à l'adresse https://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Catherine_de_Vivonne_marquise_de_Rambouillet/140264
- LAROUSSE. (s.d.). Compagnie du Saint-Sacrement. In *Larousse*. Consulté le 9 juillet 2024, à l'adresse https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/Compagnie_du_Saint-Sacrement/142679
- LAROUSSE. (s.d.). Jean Donneau de Visé. In *Larousse*. Consulté le 15 mars 2024, à l'adresse https://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Jean_Donneau_de_Vis%C3%A9/116892
- WAGNER, A-C. (2012). Habitus. In *Les 100 mots de la sociologie*. Consulté le 22 avril 2024, à l'adresse <http://journals.openedition.org/sociologie/1200>
- WIKIPÉDIA. (s.d.). Louis II de Bourbon-Condé. Consulté le 9 juillet 2024, à l'adresse https://fr.wikipedia.org/wiki/Louis_II_de_Bourbon-Cond%C3%A9

➤ Ressources en ligne

- *Biographie de Madeleine de Scudéry* (s.d.). Le Havre Regards. Consulté le 23 juillet 2024, à l'adresse [Biographie de Madeleine de Scudéry, au Havre LH \(lehavreregards.com\)](http://lehavreregards.com)
- *Concile de Trente* (s.d.). BnF. Consulté le 17 juin 2024, à l'adresse [Concile de Trente | Passerelles \(bnf.fr\)](http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1097398/f1)
- DUFOUR-MAÎTRE, M. (2022). *L'invention de la Préciosité*. BnF. Consulté le 9 juin 2024, à l'adresse <https://essentiels.bnf.fr/fr/article/47904be5-24e3-4748-ae7f-f073fd4bc50c-invention-la-preciosite>
- FARET, N. (2007). *L'honneste-homme ou, L'art de plaire a la court. Par le sieur Faret*, Paris, BnF collection ebooks. Consulté le 22 mars 2024, à l'adresse <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1097398/f1>

- MICHELET, J. (2007). *Le Prêtre, la Femme et la Famille*, Paris, BnF collection ebooks. Consulté le 9 juillet 2024, à l'adresse [Le prêtre, la femme et la famille \(Nouv. éd.\) / J. Michelet | Gallica \(bnf.fr\)](#)
 - LA RÉDACTION. (2023, 19 juin). *Qu'est-ce que la théorie des humeurs, l'une des bases de la médecine antique européenne ?*. GÉO. Consulté le 26 juillet 2024, à l'adresse <https://www.geo.fr/histoire/quest-ce-que-la-theorie-des-humeurs-lune-des-bases-de-la-medecine-antique-europeenne-214724>
 - LECERCLE, F. (Éd.). (1641, 16 avril). *Déclaration du Roy Louis XIII, au sujet des comédiens, du 16 avril 1641*. Obvil. Consulté le 3 mars 2024, à l'adresse https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/haine-theatre/louis-xiii_declaration_1641
- Podcasts et interview
- COLLIN, P. (Animateur). (2024, 4 février). Au pays des mondains (n° 5/10) [Épisode d'un podcast audio]. In *Molière, le chien et le loup*. France Inter. Écoulé le 11 juillet 2024, à l'adresse <https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/moliere-le-chien-et-le-loup/episode-5-au-pays-des-mondains-7120456>
 - COLLIN, P. (Animateur). (2024, 18 février). Au nom de Dieu (n° 7/10) [Épisode d'un podcast audio]. In *Molière, le chien et le loup*. France Inter. Écoulé le 10 juin 2024, à l'adresse <https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/face-a-l-histoire/au-nom-de-dieu-6508770>
 - INSTITUT INCAL UCLouvain. (2017, 14 juin). *Interview avec Raewyn Connell, Masculinités non hégémoniques* [Vidéo]. YouTube. Consulté le 22 mars 2024, à l'adresse <https://www.youtube.com/watch?v=xmqV3m79jvk>

UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LOUVAIN
Faculté de philosophie, arts et lettres

Place Blaise Pascal, 1 bte L3.03.11, 1348 Louvain-la-Neuve, Belgique | www.uclouvain.be/fial