

Un homme trop facile d'Éric-Emmanuel Schmitt : jeux de miroir autour du personnage d'Alceste¹

Nobuko AKIYAMA

Comme l'a montré tout récemment le film de Philippe Le Guay, *Alceste à bicyclette* (2013), *Le Misanthrope* (1666) de Molière n'a cessé d'inspirer les dramaturges. Au dix-huitième siècle, Fabre d'Églantine s'interroge sur le sort de l'ami d'Alceste avec *Le Philinte de Molière, ou la suite du Misanthrope* (1790). Labiche prend le relais avec *Le Misanthrope et l'Auvergnat* (1852). Dans la pièce de Jacques Rampal, *Célimène et le Cardinal*, Alceste devenu cardinal rend visite à Célimène après vingt ans d'absence. Et depuis sa création en 1992, cette pièce continue à jouir d'une grande popularité, comme le montrent les nombreuses reprises. Ainsi, si la pièce d'Éric-Emmanuel Schmitt *Un homme trop facile* (2013) s'inscrit dans cette tradition, elle invite à réfléchir davantage sur la question du masque théâtral.

I. Dans le sillage du *Misanthrope*

1) Éric-Emmanuel Schmitt et la tentation du masque théâtral

En effet, Éric-Emmanuel Schmitt semble beaucoup s'intéresser à la question du masque théâtral. Ainsi, *La Nuit de Valognes* (1991) peut être considérée non seulement comme une variation sur le mythe de Don Juan, mais aussi comme une tentative de réécriture du *Dom Juan* (1665) de Molière. Mais à la différence du Don Juan de Molière, qui, plaidant pour la vertu de l'hypocrisie, « un vice à la mode », porte le masque de

1. Cet article est une version revue et corrigée de ma conférence du 13 décembre 2018 à l'Institut français d'Écosse, donnée dans le cadre du colloque « Behind the Masks » qui a eu lieu principalement à l'Université d'Édimbourg du 13 au 14 décembre 2018. Je tiens à remercier chaleureusement Fabien Arribert-Narce qui m'a invitée au colloque organisé par ses soins en collaboration avec Akihiko Shimizu.

l'hypocrite et joue avec une joie apparente « le personnage d'homme de bien »², le Don Juan de Schmitt est tourmenté par une crise d'identité et il ne se sent plus capable d'assumer le rôle qu'on attend de lui, ce que les autres personnages ne manquent pas de remarquer. En effet, l'une de ses maîtresses d'autrefois déclare que « Cet homme n'est pas Don Juan. Cet homme est un imposteur³ ».

Une autre pièce d'Éric-Emmanuel Schmitt, *Frédéric ou Le boulevard du Crime* (1998) se nourrit abondamment de *Bérénice* (1670) de Racine pour raconter l'amour de Frédéric Lemaître pour la femme dont le nom seul, Bérénice, annonce déjà la séparation imprégnée de « cette tristesse majestueuse qui fait tout le plaisir de la Tragédie⁴ ». La vie d'acteur et sa vie la plus intime s'entremêlent ainsi inextricablement.

2) Sacha Guitry à la manière d'Éric-Emmanuel Schmitt

Schmitt a écrit beaucoup de pièces biographiques, parmi lesquelles on peut citer *The Guitrys* (2013), qui suit presque immédiatement *Un homme trop facile*, huit mois après sa création. Cette pièce met en scène Sacha Guitry, acteur et auteur dramatique qui n'hésitait pas à brouiller les limites qui devaient séparer vie théâtrale et vie privée. Tout au long de sa vie, Sacha Guitry n'a cessé de s'interroger sur la question du masque théâtral, comme le suggère le titre même de son opérette *L'Amour masqué* (1923). « Elle » tombe amoureuse de « Lui », en regardant par hasard la photographie de « Lui ». « Lui » rend visite à « Elle », qui le prend pour le père de ce jeune homme du portrait. Dans le bal masqué, « Lui » joue le rôle de « son fils » et réussit à se faire aimer d'« Elle » sous l'effet d'un masque, qui finit par tomber pour laisser triompher l'amour et par conséquent le visage sous le masque. « Elle » se rend compte finalement qu'elle avait « deux amants », mais que les « deux sont un seul et même homme »⁵. Ainsi fusionnent le masque et le visage. Sacha Guitry pousse l'audace jusqu'à la limite avec *Toâ* (1949), où la vie du dramaturge Michel Desnoyers, interprété par Sacha lui-même,

2. Molière, *Dom Juan*, V, 2, dans Molière, *Œuvres complètes*, tome II, édition Georges Forestier et Claude Bourqui, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2010, p. 897.

3. *La Nuit de Valognes*, III, 3, dans Éric-Emmanuel Schmitt, *Théâtre*, tome I, Le Livre de Poche, 2003, p. 94.

4. Racine, *Œuvres complètes*, tome I, édition Georges Forestier, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 450.

5. *L'Amour masqué*, Acte III, dans Sacha Guitry, *Théâtre*, tome II, Omnibus, 1996, p. 423.

inspire tellement le dramaturge qu'elle finit par ressembler à l'action sur la scène théâtrale. Michel confie à son ami le secret de sa création : « je ne fais pas mes pièces avec ma vie privée, non, non, non, non, non — non, mais je dois posséder le don singulier de prévoir les événements qui vont se produire — si bien que, généralement, je vois ma vie privée se conformer à mes pièces⁶ ». L'image est d'autant plus troublante que le visage de Sacha ne cesse de s'y superposer.

Schmitt joue de cette interpénétration du masque et du visage caractéristique du théâtre de Sacha Guitry pour écrire *The Guitrys*. Le début de la pièce montre Sacha Guitry, installé sur la scène du théâtre, en train d'écrire une nouvelle pièce, conversant avec le régisseur. Cette conversation est bientôt entrecoupée par l'évocation de scènes du passé à environ vingt ans d'intervalle, scènes vécues par Sacha Guitry et sa deuxième femme, Yvonne Printemps. Dans la scène de la séduction, Sacha Guitry offre à Yvonne un rôle dans sa nouvelle pièce, *Jean de La Fontaine*⁷. Cependant comme le fait remarquer Yvonne à Sacha dans *The Guitrys*, celui-ci ne lui offre « pas un rôle, mais deux » (p. 367), car, comme l'admet Sacha Guitry lui-même dans *The Guitrys*, sur le visage de La Fontaine se superpose celui de Sacha Guitry. Et il en est de même pour les deux actrices qui jouent le rôle de la femme et celui de la maîtresse de La Fontaine ; comme l'affirme Sacha Guitry qui joue son propre rôle dans cette pièce intitulée *The Guitrys*, « mon épouse jouait mon épouse, tandis que ma maîtresse jouait ma maîtresse » (p. 368). Ainsi transparait, sous le masque de La Fontaine, le visage de Sacha Guitry qui résiste mal à la tentation de parler de lui-même : « Je faisais parler La Fontaine de mes soucis » (p. 368).

Sacha Guitry voue une admiration infinie à Molière, en particulier pour *Le Misanthrope*. Dans son film *Le Comédien* (1948)⁸, hommage rendu à son père, Sacha Guitry interprète son père Lucien, qui est en train de répéter le rôle d'Alceste, lorsque Sacha Guitry, également interprété par Sacha, lui téléphone. Lucien répond au téléphone tout en s'excusant auprès de Molière (« Pardon, Molière ») comme si celui-ci était toujours en vie. Le père confie à son fils qu'il « travaille *Le Misanthrope* depuis 46 ans », même sans intention de le jouer en public, tout simplement pour sa « satisfaction personnelle » et pour « tâcher d'y être mieux encore ». Cette scène illustre la prédilection de

6. *Tôâ*, Acte III, dans Sacha Guitry, *Théâtre*, tome II, p. 1005.

7. Cette pièce de Guitry a été créée en 1916.

8. C'est une version développée de la pièce du même titre, *Le Comédien* (1921), que Sacha a faite en l'honneur de son père, grand acteur.

Sacha Guitry pour la pièce de Molière. En dédiant à la mémoire d'Edmond Rostand sa centième pièce *Le Mot de Cambronne* (1936), Sacha Guitry ne manque pas de faire échapper ce cri : « J'eusse préféré cent fois n'en faire qu'une [comédie], / Et que ce fût *Le Misanthrope* — tiens, pardi ! / Ç'aurait bien mieux valu⁹ ».

Schmitt met en valeur dans *The Guitrys* le grand attachement de Sacha Guitry pour *Le Misanthrope*. Yvonne hérite ainsi du talent de médisance de Célimène quand elle critique l'une de ses amies : « Elle est tellement idiote que si elle disait systématiquement le contraire de ce qu'elle va dire, elle serait géniale¹⁰ ». Avec cette différence importante : Yvonne est trop coquette pour mettre en pièces quiconque appartient au sexe masculin. Le reproche que Sacha fait à Yvonne (« Tu n'es pas obligée de sourire à la terre entière », *The Guitrys*, p. 398) ne manque pas de rappeler la critique d'Alceste (« tout l'Univers est bien reçu de vous¹¹ ») qui entraîne la réplique inoubliable de Célimène (« ma Complaisance est sur tous épanchée », v. 498).

II. *Un homme trop facile*, réécriture subtile du *Misanthrope*

1) Alex et l'Inconnu du miroir

Schmitt partage avec Sacha Guitry sa prédilection pour *Le Misanthrope*. Dans la première partie d'*Un homme trop facile*¹², Alex, acteur, se prépare à jouer le personnage d'Alceste, dans *Le Misanthrope* de Molière. Il est follement amoureux de Léda, actrice vedette qui joue à ses côtés le rôle de Célimène. *Un homme trop facile* montre les coulisses avant la première du *Misanthrope* où Alex et Léda incarneront pour la première fois ces grands rôles. L'intention parodique est claire ; Alex a une fille qui s'appelle Joséphine, alors que les fils de Léda sont nommés Napoléon et Staline (p. 335).

Dans la loge d'Alex surgit dans le miroir un homme inconnu, qui disparaît aussitôt qu'Alex se regarde dans le miroir pour répéter son rôle. Mais à force d'indignation contre Alex qui se plaint de Molière en le blâmant de « corseter la langue » (p. 205), l'Inconnu du miroir se laisse surprendre, ce qui donne lieu à une série de mimiques

9. *Le Mot de Cambronne*, dans Sacha Guitry, *Théâtre*, tome II, édition citée, p. 848.

10. *The Guitrys*, dans Éric-Emmanuel Schmitt, *Théâtre*, tome IV, Le Livre de Poche, 2016, p. 388.

11. *Le Misanthrope*, II, 1, v. 496, dans Molière, *Œuvres complètes*, tome I, édition Georges Forestier et Claude Bourqui, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2010, p. 669.

12. *Un homme trop facile*, dans Éric-Emmanuel Schmitt, *Théâtre*, tome IV, Le Livre de Poche, 2016.

joyeuses qui rappellent par exemple la scène célèbre du miroir dans *Sept ans de malheur* (1921), court métrage de Max Linder. Ces jeux de cache-cache entre un personnage et son reflet dans le faux miroir seront ensuite repris, entre autres, par les frères Marx avec *La Soupe aux canards* (1933) avec des jeux renchérés, la multiplication des reflets. Dans un premier temps, l'Inconnu du miroir parvient à « jouer le reflet » (p. 205) d'Alex, et reproduit chaque geste de celui-ci, mais il finit par être pris au piège tendu par Alex, qui s'éloigne un instant du miroir pour y revenir aussitôt, de sorte à « [attraper] son reflet en flagrant délit de position originale » (p. 206).

Ces jeux autour du miroir font réfléchir à la question du masque théâtral, car comme le Comédien l'explique à l'habilleuse dans la pièce de Guitry *Le Comédien* (1921), si l'acteur regarde dans le miroir, c'est pour « [prolonger] un peu la vie de [son] personnage », et « Ce n'est pas [lui] qu'[il] regarde... ce sont les autres ! », « Ceux qu'[il] joue »¹³.

L'Inconnu du miroir prétend être le vrai et véritable Alceste : ainsi se trouve renversée la relation entre ces deux personnages ; l'Inconnu du miroir n'est pas le reflet d'Alex, mais c'est Alex qui serait le double de cet Inconnu du miroir dans la mesure où il « tente de [le] singer » et « [s'évertue] à tâcher d'être [lui] » (p. 213). Car, cet Inconnu du miroir, le 'vrai' Alceste, dit que depuis sa naissance, il continue son errance « De miroir en miroir » (p. 214) ; il prétend qu'« En trois siècles d'errance » (p. 282) il n'a cessé d'observer les acteurs qui ont pris le relais de génération en génération pour l'incarner. Cependant, il semble que c'est la première fois que l'Inconnu du miroir ait décidé d'intervenir, délaissant ainsi sa position habituelle d'observateur. L'Inconnu du miroir s'expliquera plus tard auprès d'Alex : il est là pour le « [prévenir] du danger / Que [celui-ci court] ce soir à [le] représenter » (p. 285).

La conversation commence à peine à se nouer lorsque Léda surgit. Alex, après avoir couvert le miroir pour cacher l'Inconnu du miroir, entreprend de séduire Léda qu'il courtise en fait depuis deux mois. Léda partie, l'Inconnu du miroir ne cache pas à Alex son admiration pour Léda qui lui rappelle la vraie Célimène (p. 224).

Les réactions des personnages de la pièce de Schmitt amusent d'autant plus les spectateurs connaisseurs de Molière qu'elles répondent à leur attente. Ainsi, l'Inconnu du miroir qui prétend être le vrai Alceste se comporte comme tel, et essaie de dissuader Alex

13. *Le Comédien*, Acte I, dans Sacha Guitry, *Théâtre*, tome I, Omnibus, 1991, p. 906, 908.

de son amour pour Lédà tout en reconduisant l'excuse d'Alceste vis-à-vis d'Oronte. Ainsi ces vers du *Misanthrope* (« J'ai le défaut / D'être un peu plus sincère, en cela, qu'il ne faut », I, 2, v. 299–300) se transforment en ceux-ci (« Pardonnez mon défaut / D'être bien plus sincère en cela qu'il ne faut », p. 225), comme si le discours d'Alceste était tellement enraciné dans l'Inconnu du miroir qu'il ne pouvait pas s'en débarrasser. En outre, le fait que l'Inconnu du miroir soit condamné à parler en alexandrins montre déjà que le langage d'Alceste l'habite toujours. L'Inconnu du miroir, devenu à son tour amoureux de Lédà, la nouvelle Célimène, peut être un homme idéal pour elle : « Lédà veut un amant viril, direct, robuste, / Sévère et peu rieur, peut-être même fruste » (p. 227). Le portrait qu'il dresse de cet amoureux idéal ne peut que déclencher le rire des spectateurs à qui reviennent les paroles d'Alceste qui s'en prend aux flatteurs de Célimène en les qualifiant de « Rieurs » (II, 4, v. 681) et essaie de s'en distinguer.

La rivalité entre Alex et son modèle, l'Inconnu du miroir, se disputant l'amour de Lédà, ajoute au comique de la situation. Quelquefois le comique naît d'un geste inattendu de l'Inconnu qui, pour se faire remarquer de Lédà, sa nouvelle Célimène, essaie d'enlever la couverture du miroir qui le cache, tentative aussitôt repoussée par son rival (p. 235). Poussé par son amour pour Lédà, l'Inconnu du miroir parvient à sortir du miroir, à la stupéfaction d'Alex. Mais il reste néanmoins invisible, sauf aux yeux d'Alex. À la question de Lédà qui demande à Alex ce qu'elle a de particulier pour incarner Célimène, l'Inconnu du miroir répond le premier : « Tout ! » (p. 241), devançant son rival Alex, qui est obligé par conséquent de devenir son écho pour dire « Tout ! Célimène, c'est vous » (p. 242). Essayant de réaffirmer leur admiration pour Lédà, Alex et l'Inconnu du miroir se rejoignent pour dire ensemble « Vraiment », de sorte qu'ils deviennent « furieux de penser la même chose et de l'avoir dit à l'identique » (p. 242).

À la fin de la pièce, l'Inconnu du miroir parvient à attirer Lédà dans le miroir, façon de surprendre le public en lui faisant entrevoir une autre fin possible du *Misanthrope*, comme le suggère Joséphine, fille d'Alex, la fin où Alceste réussirait à « ruser pour emmener [Célimène] » (p. 337) dans le désert. Le désert que l'Inconnu du miroir propose à la nouvelle Célimène se trouve donc à l'intérieur du miroir. Retentit ici comme un écho d'un passage du roman de Kobo Abe, *La Face d'un autre* (1964), dans la lettre de rupture que la femme du protagoniste adresse à son mari : « ce qu'il vous faut, ce n'est pas moi, c'est peut-être un miroir. Car un autre pour vous, c'est toujours un miroir où vous contemplez votre reflet. Je ne retournerai jamais dans ce désert du

miroir¹⁴ ». La pièce de Schmitt se termine par le hurlement de Lédà qui, enfermée avec l'Inconnu dans le miroir, commence à comprendre dans quel enfer elle se trouve.

Après avoir attiré Lédà dans le miroir, L'Inconnu du miroir continue la scène de la séduction avec la célèbre chanson d'Alceste (*Le Misanthrope*, I, 2, v. 393–400, v. 405–412) : « Si le Roi m'avait donné / Paris, sa grand' Ville, / Et qu'il me fallût quitter / L'amour de ma Mie ; / Je dirais au Roi Henri, / Reprenez votre Paris, / J'aime mieux ma Mie, au gué ! / J'aime mieux ma Mie. » (p. 336–337). Cette chanson se trouve entrecoupée non seulement par les commentaires de Lédà qui témoignent de son intérêt croissant pour l'Inconnu, mais aussi par la conversation entre Alex et sa fille qui ne soupçonnent même pas que l'Inconnu a déjà emmené Lédà dans le miroir. Au moment même où Alex répond « Non » à la question naïve de sa fille : « ton Misanthrope part se retirer dans le désert. Est-ce que Célimène le suit ? » (p. 337), Lédà se laisse séduire par l'Inconnu à l'intérieur du miroir. Augmente ainsi le plaisir des spectateurs qui jouissent pleinement de l'ironie de la situation.

2) Masque et visage dans *Un homme trop facile*

La question du masque théâtral et du visage hante Éric-Emmanuel Schmitt, comme on peut le constater dans sa pièce *The Guitrys*. Dans cette pièce, Sacha Guitry s'explique devant Yvonne : (« Je crois que si tu simules certaines situations, tu n'auras plus à les vivre. En incarnant un personnage frivole, tu t'en débarrasses », pour provoquer la réaction d'Yvonne qui ironise : « Tu me purges, en quelque sorte ? », clin d'œil à la fameuse catharsis (*The Guitrys*, p. 391). Selon le Sacha Guitry de cette pièce, Yvonne est « infidèle par nature », et il suffit de la « voir jouer » (p. 397) pour en être convaincu. Cette question de « prédispositions » pour jouer un certain rôle est au cœur d'*Un homme trop facile*.

Alors que Lédà possède tout pour incarner le personnage de Célimène, Alex n'a rien à voir avec le personnage d'Alceste. Lédà déclare à Alex : « Votre art fabriquera le personnage. Car vous ne lui ressemblez pas, mais pas d'un cheveu, à cet Alceste, ce terrible et menaçant misanthrope, vous qui êtes si affable, si suave, si magnanime » (p. 243).

14. Kobo Abe, *La Face d'un autre*. Ma traduction. 「あなたに必要なのは、私ではなくて、きっと鏡なのです。どんな他人も、あなたにとっては、いずれ自分を映す鏡にしかすぎないのですから。そんな、鏡の沙漠なんかに、私は二度と引返したいとは思いません。」(安部公房『他人の顔』新潮文庫、1968年版、p.268)

L'Inconnu du miroir renchérit en essayant de dissuader Alex de jouer Alceste : « Un défi insensé ! Même elle s'en rend compte... » (p. 243). Là est clairement posée la question essentielle du masque théâtral, qui servirait à dissimuler la personnalité vraie sous un masque pour créer à souhait tous les caractères. Alors que l'Inconnu du miroir insiste sur le fait qu'un philanthrope comme Alex ne peut jouer le rôle du misanthrope, Alex lui rétorque en lui posant cette question : « Faudrait-il que je sois furieux, raide, sanguin, extrémiste, intraitable, pour vous interpréter ? » (p. 245). Face à face, Alceste et l'acteur qui l'incarne se renvoient une image opposée. Ce qui nous amène à poser la question de l'identification comme idéal du jeu théâtral, facilité et perfectionné par le masque théâtral. Le jeu d'Alex risquera-t-il de sonner faux à cause de son vrai visage qui se laisse voir malgré le masque théâtral ? Au contraire, le jeu d'Alex sera-t-il d'autant plus apprécié que celui-ci ne ressemble en rien à son modèle ? Alex n'éprouve aucune sympathie pour le personnage d'Alceste et reproche à l'Inconnu du miroir ses actions contradictoires : « nous apprendre à vivre ensemble » tout « en [se] retirant au désert », au point de s'indigner de l'« étrange modèle » (p. 247).

D'ailleurs, le paradoxe du comédien est représenté de façon métaphorique dans le personnage même d'Alceste. En tant qu'il « n'a pas le don de cacher ce qu'il pense » (III, 5, v. 1089) et se plaint du « chagrin de jouer de fort sots Personnages » (III, 5, v. 1094) à la Cour, Alceste se situe tout à l'opposé de l'acteur, qui assume tous les genres de rôles sans laisser paraître ses opinions personnelles. L'art du comédien qui consiste à mettre un masque apparaît ainsi incompatible avec Alceste qui reproche à Célimène son « Art de feindre » (IV, 3, v. 1322).

L'Inconnu du miroir a beau mettre en garde Alex en disant : « Je vous aurai, Alex, prévenu du danger / Que vous courez ce soir à me représenter » (p. 285), Alex déclare à l'Inconnu : « Je vous quitte, monsieur que je réproûve, pour aller vous incarner » (p. 286). C'est le paradoxe du comédien qui bénéficie d'une relation privilégiée avec l'« âme » du personnage pour « lui prêter [sa] peau » (p. 286) à n'importe quel moment. Le jeu d'Alex émerveille d'autant plus que le jeu de « colère improvisée » à la manière d'Alceste est suivi sans transition d'« un large sourire aux lèvres » (p. 287) qui s'épanouit sur le visage d'Alex, de façon à mieux faire ressentir le décalage entre le personnage et l'acteur. Me vient à l'esprit l'éloge que Sacha Guitry a adressé à Michel Simon tout au début de son film, *La Poison* (1951) : « Et bien, vous êtes exceptionnel. Je dirais même unique... Car entre le moment où vous cessez d'être vous-même et celui où vous

jouez votre rôle, il est impossible de voir la soudure. Et il en est de même lorsque cessant de jouer, vous redevenez vous-même¹⁵ ». En le comparant aux grands acteurs tels que Frédéric Lemaître, Sarah Bernhardt ou Lucien Guitry, Sacha Guitry apprécie surtout chez Michel Simon « le sens du théâtre, c'est-à-dire la faculté de faire partager aux autres des sentiments que vous n'éprouvez pas ».

À la différence d'Alex, Léda se comporte, elle, comme son modèle, Célimène, qui excelle dans l'art de plaire. L'Inconnu du miroir, qui agit en Alceste depuis toujours, transpose au passé le vers initialement déclamé au présent (« Je confesse mon faible, elle a l'art de me plaire ; » I, 1, v. 230), et parle avec nostalgie : « elle avait l'art de plaire » (p. 281). Ce faisant, L'Inconnu du miroir se donne à lire comme un être rétrospectif, prisonnier du passé.

3) L'art de la variation chez Schmitt

L'Inconnu du miroir amuse le public averti tout en parlant comme Alceste, mais avec une astucieuse modification. Ainsi les vers d'origine : « J'ai beau voir ses défauts et j'ai beau l'en blâmer, / En dépit qu'on en ait, elle se fait aimer ; » (I, 1, v. 231–232) se voient transformés en « J'ai beau voir ses défauts et j'ai beau l'en blâmer / Toute rusée qu'elle est, elle se fait aimer » (p. 314). Ainsi, L'Inconnu du miroir insiste davantage sur le caractère « rusé » de la nouvelle Célimène. En effet, dès le début, comme le montre cette remarque sarcastique (« Plaire est mon gagne-pain », p. 195), Léda assume comme son métier l'art de plaire. L'excuse dont se sert Léda pour éviter tout engagement avec Alex peut être considérée comme une variation élégante de la fausse promesse avec laquelle Célimène ensorcelle tous ceux qui la courtisent. Sommée par Alex de lui faire la promesse d'un baiser, Léda profite de l'occasion pour briller : « Une promesse, c'est comme un plat gratiné, chaud et savoureux à la minute où ça sort du four, froid et insipide une heure après. Annoncer qu'on embrassera, c'est aussi sot que jurer que demain on éprouvera de la fièvre » (p. 237).

Le plaisir des spectateurs avertis procède de la subtile comparaison qui ne cesse de s'établir entre la pièce de Molière et celle de Schmitt. Ainsi, lorsque l'Inconnu du miroir fait l'éloge paradoxal des contre-emplois pour les dénoncer, c'est la tirade célèbre d'Éliante qui retentit derrière. Schmitt détourne ainsi l'éloge de l'amour fait par Éliante :

15. Jacques Lorcey, *Michel Simon, un sacré monstre*, Séguier, 2003, p. 217.

La Géante, paraît une Déesse aux yeux ;
 La Naine, un Abrégé des Merveilles des Cieux ;
 L'Orgueilleuse, a le Cœur digne d'une Couronne ;
 La Fourbe, a de l'Esprit ; la Sotte, est toute bonne ;
 La Trop Grande Parleuse, est d'agréable Humeur ;
 Et la Muette, garde une honnête Pudeur.
 C'est ainsi, qu'un Amant, dont l'ardeur est extrême,
 Aime, jusqu'aux Défauts des Personnes qu'il aime. (II, 4, v. 723–730)

L'Inconnu du miroir détourne cet éloge pour condamner les acteurs qui succombent trop facilement à la tentation du masque théâtral :

Si, de ces contre-emplois, les comédiens raffolent,
 Les pauvres spectateurs eux souvent s'en désolent.
 Le beau veut s'enlaidir, la jeune se vieillir,
 Le léger veut prouver qu'il est grave à ravir,
 Le sot tient à briller et le plus grand tragique
 S'obstine à démontrer qu'il cachait un comique. (p. 245)

Après avoir énuméré ces exemples de « contre-emplois », L'Inconnu du miroir reproche à Alex de partager ce défaut et lui déclare : le public « ne comprendra rien à votre misanthrope / Puisque vous lui semblez plutôt un philanthrope » (p. 245).

Alex, de sa part, impute à l'Inconnu du miroir les défauts d'Alceste, en employant les termes jadis utilisés par Alceste lui-même. Ainsi, cette remarque d'Alex, « Vous êtes brouillé avec le genre humain » (p. 246), suppose que les spectateurs entendent ces vers d'Alceste qui s'en prend au « genre humain » : « L'Ami du Genre Humain n'est point du tout mon fait » (I, 1, v. 64), ou encore « Je n'y puis plus tenir, j'enrage, et mon dessein / Est de rompre en visière à tout le Genre Humain » (I, 1, v. 95-96), et surtout ce vers de Philinte à l'égard d'Alceste : « Vous, et le Genre Humain, si fort brouillés ensemble » (I, 1, v. 210). En outre, cette remarque déclenche l'indignation de l'Inconnu du miroir qui se défend en ayant recours à la réplique puisée dans *Le Misanthrope* et reprise mot à mot, mais de façon détournée. Ainsi, la déclaration d'Alceste qui souhaite voir à quel point les hommes « Seront assez méchants, scélérats et pervers, / Pour [lui] faire injustice aux yeux de l'Univers » (I, 1, v. 199–200) sera transformée en cette plainte prononcée par l'Inconnu du miroir, qui fait entendre l'écho des vers originaux : « Est-ce ma faute si, partout dans l'univers, / Les êtres sont méchants, scélérats et pervers ? » (p. 246).

En même temps, Schmitt s'ingénie à inventer les vers qu'aurait pu dire Alceste et qui résument le personnage. Ainsi, lorsque l'Inconnu du miroir déclare : « Lorsque j'ai l'air abrupt, batailleur, tourmenté, / C'est par amour du vrai et de l'honnêteté » (p. 247), derrière le mot d'« honnêteté » résonnent les vers d'Alceste : « Je veux qu'on soit sincère, et qu'en Homme d'honneur, / On ne lâche aucun mot qui ne parte du cœur » (I, 1, v. 35–36), ou encore ces vers que prononce Alceste avant de quitter la scène, la résolution d'aller « chercher sur la Terre, un endroit écarté, / Où d'être Homme d'honneur, on ait la liberté. » (V, 4, v. 1805–1806). On peut même entendre ce vers d'Alceste qui s'indigne de la diffamation dont il est victime à cause de l'excès d'honnêteté qu'il a montré en critiquant le sonnet d'Oronte : « Et parce que j'en use avec honnêteté, / Et ne le veux trahir, lui, ni la Vérité, / Il [Oronte] aide à m'accabler d'un Crime imaginaire : » (V, 1, v. 1511–1513). Et c'est justement ce dosage subtil, mélange bien tempéré entre l'original et la fabrique nouvelle qui entend créer un effet de résonance chez les spectateurs.

Odon Fritz, qui rend visite à Alex dans sa loge, fait penser à l'Oronte du *Misanthrope*, et l'Inconnu du miroir, également invisible à Odon, s'indignant de celui-ci, emprunte presque textuellement les vers de Célimène. Ainsi, ces vers initialement destinées à la critique d'Alceste (« 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. », II, 4, v. 674–676) sont repris par l'Inconnu du miroir : « Il penserait paraître un homme du commun / Si on le surprenait de l'avis de quelqu'un » (p. 254). Chez Schmitt, ce reproche d'abord lancé contre Alceste se retourne contre le fâcheux qui agace l'Inconnu du miroir, de façon à renchérir sur le modèle fourni par Molière. Ainsi, tout en conservant la rime initiale (« L'honneur de contredire, a, pour lui, tant de charmes, / Qu'il prend, contre lui-même, assez souvent, les armes ; », II, 4, v. 677–678), l'Inconnu du miroir, remplaçant « L'honneur de contredire » par trois verbes accumulés, martèle ainsi sur un rythme ternaire son mépris pour le prétentieux Odon : « Choquer, bouter, médire ont pour lui plus de charmes / Que de la vérité saisir les humbles armes » (p. 254). On peut savourer là encore l'art élégant de la variation de Schmitt.

Odon parti, l'Inconnu du miroir ne peut pas s'empêcher d'exprimer sa répugnance contre cet « hypocrite » qui « se vêt d'un masque de dédain / Mais échoue à cacher son appétit du gain » (p. 264), mais Alex propose de laisser Odon « être ridicule en paix ». Exaspéré, l'Inconnu du miroir éclate, mais son cri de colère rejoint étrangement l'indi-

gnation d'Alceste vis-à-vis des rieurs qui cherchent à entretenir Célimène dans le vice de médisance en la flattant. Ainsi, l'indignation d'Alceste (« Non, morbleu, c'est à vous ; et vos Ris complaisants / Tirent de son Esprit, tous ces traits médisants », II, 4, v. 659–660) se transforme en un vers lapidaire et amusant chez l'Inconnu du miroir (« Vous riez, malheureux, au lieu de fustiger », p. 264), qui déclenche à son tour la réplique moqueuse d'Alex (« Vous criez, malheureux, au lieu de rigoler », p. 265). Ce qui débouche sur un éloge du rire par Alex :

Rire c'est accepter que l'homme soit un homme.
En nous on trouvera le pire et le meilleur.
Du mauvais vous jouez l'exhaustif aboyeur,
Sans répit et sans fin, nous cassant les oreilles ;
Je préfère celui qui souvent s'émerveille,
Sourit, plaisante, jouit, à celui qui rugit. (p. 265)

Alors que l'Inconnu du miroir, en tant que personnage d'Alceste, ne sait que parler en vers, tous les autres personnages parlent en prose. Cependant Alex se trouve soudain empêtré dans les vers. Il commence à parler en alexandrins, ce qu'il considère comme « l'horrible contagion » (p. 266) des mots de l'Inconnu du miroir. Ce détail est intéressant lu comme métaphore du masque théâtral qui s'empare à son insu de celui qui le met et qui ensuite éprouvera du mal à s'en détacher. En effet, constatant que sa « prose a pris la fuite, / [Le] voici affecté d'une alexandrinite » (p. 266, ce mot fait penser à la fameuse « rhinocérite » d'Ionesco¹⁶), Alex est un instant terrorisé en se sentant incapable de s'en débarrasser.

La brève apparition de Joséphine, la fille d'Alex, qui provoque l'agacement du père, tiraillé entre son amour démesuré pour sa fille et son inquiétude pour elle devenue trop prodigue sous son influence, donne lieu à une discussion entre Alex et l'Inconnu du miroir. Au reproche que ce dernier lui adresse sur sa conduite « contradictoire », Alex rétorque : « Et Célimène ? Si vous haïssez les hommes parce que vous ne les trouvez pas à la hauteur de ce qu'ils devraient être, pourquoi vous étiez-vous entiché d'une coquette comme Célimène ? » (p. 281).

16. Ionesco, *Rhinocéros* (1960), dans Ionesco, *Théâtre complet*, éd. Emmanuel Jacquart, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, « rhinocérite » dont Béranger craint la « contagion », Acte III, p. 608.

4) Quelles sont les qualités d'un grand acteur ?

La deuxième partie d'*Un homme trop facile* commence par les « applaudissements » « mêlés d'acclamations enthousiastes », qui témoignent d'« un succès gigantesque » (p. 291) de la représentation. En attendant Alex dans sa loge, Doris, l'habilleuse, parle avec la fille d'Alex, Joséphine, qui se plaint de la sévérité inaccoutumée de son père lors de la dispute précédant la représentation. Mais selon Doris, c'est justement la preuve des grandes qualités d'acteur d'Alex : « Un comédien ne peut jouer un personnage que s'il le laisse entrer en lui, prendre ses aises, s'installer. Si Alex n'avait pas ouvert ses portes intérieures au Misanthrope, il ne serait pas monté en scène. Tout à l'heure, tu ne parlais pas à Alex, tu parlais à Alceste » (p. 294). Doris, témoin privilégié des acteurs de par son métier d'habilleuse, parle du phénomène mystérieux de l'identification parfaite d'un acteur à son personnage. Selon elle, « [jouer] une histoire d'amour » (p. 294) ne peut que déboucher sur une vraie histoire d'amour, et cela est justifié chez les acteurs par leur « goût de l'ouvrage bien fait » (p. 294), c'est-à-dire par leur goût de la perfection.

Resté seul avec Alex, l'Inconnu, émergeant de nouveau du miroir, se montre « furieux, fulminant » (p. 297), exaspéré du jeu d'Alex. L'Inconnu se comporte comme un vrai Alceste en scène, obligeant Alex à jouer le rôle de Philinte, reproduisant ainsi la scène qui inaugure *Le Misanthrope* aussi bien que la fin du premier acte (v. 442-444).

ALEX Quoi ? Vous me paraissez tout à fait survolté...

L'INCONNU DU MIROIR Ah, ne me parlez pas.

ALEX Mais...

L'INCONNU DU MIROIR Plus de société.

ALEX Qu'avez...

L'INCONNU DU MIROIR Laissez-moi là.

ALEX Si je...

L'INCONNU DU MIROIR Point de langage.

ALEX Mais quoi...

L'INCONNU DU MIROIR Je n'entends rien.

ALEX Mais...

L'INCONNU DU MIROIR Encore !

ALEX Quelle rage...
(p. 297-298)

Ici L'Inconnu rejoue en tant qu'Alceste la scène du *Misanthrope*, en compagnie d'Alex, qui en est réduit à jouer Philinte, rôle d'ailleurs conforme à son propre caractère.

Plus tard dans la pièce, l'Inconnu, comprenant que trop d'affection pour tout le monde cause le danger qui menace la vie d'Alex, le raille avec ironie : « Voici avec vigueur la preuve éblouissante / Que l'excès d'affection conduit à l'épouvante. / [...] / Vous auriez dû restreindre à un juste pourtour / Les terres envahies par votre fol amour. » (p. 329).

Cependant, l'indignation d'Alceste contre l'affabilité de Philinte envers tout le monde fait vite place, chez l'Inconnu du miroir, au grief de voir Alex s'obstiner à jouer le rôle d'Alceste : l'Inconnu du miroir reproche à Alex de ne pas avoir renoncé à « [le] figurer » (p. 298). Ce que l'Inconnu du miroir ne peut pas pardonner à Alex, c'est paradoxalement son jeu parfait et « convaincant » (p. 300). L'Inconnu du miroir se dit bouleversé de « [son] portrait tout craché » réalisé par Alex, d'autant plus qu'il ne sait pas « comment [il peut l']incarner, / [L']exposer en entier sans [le] fractionner », alors qu'Alex est « étranger, lointain cousin des antipodes ». L'Inconnu ne peut pas supporter chez Alex « ce talent de menteur » (p. 300).

S'ensuit une série d'échanges sur l'art du comédien. Selon Alex, « Un comédien ne ment pas, il dévoile. Avec sincérité et soin, il laisse apparaître sur son visage, en son corps, ce qui appartient au personnage qu'il interprète » (p. 300). L'art du comédien consiste donc à puiser en lui la potentialité qui est pour ainsi dire endormie dans l'attente de s'éveiller. Alex dit que « Le comédien ne brille qu'au prix de son absence ». Et pourtant, le « moi » de l'acteur ne s'efface pas complètement pendant le jeu, car il « demeure là, détaché, au-dessus, en contrôle » (p. 300).

L'Inconnu du miroir fait part à Alex de son désarroi face à l'incarnation impeccable de l'acteur : « J'avais l'illusion que vous étiez moi, / Qu'entre nous n'existait plus aucune paroi » (p. 300). Mais pour Alex, c'est simplement une question de choix entre plusieurs possibilités. Rempli « d'autres caractères que le [sien] », Alex a dans son intérieur Alceste, « auprès de Créon, d'Hamlet, du Cid, de Don Juan, de Figaro ou de l'Avare » (p. 301). Pourtant il ne se laisse pas submerger sous le masque de quelque rôle que ce soit ; Alex se dit conscient de son « rôle habituel, un caractère [qu'il] privilégie, le costume dans lequel [il] traverse la vie » (p. 301). Selon Alex, l'art du comédien consiste justement à « donner le jour » à « des millions de frères virtuels » (p. 302) qui sommeillent en lui. Comme le déclare le Comédien de Sacha Guitry, « on ne s'improvis pas comédien. C'est un métier qu'il faut apprendre¹⁷ ».

17. Sacha Guitry, *Le Comédien* (1921), éd. citée, p. 957.

Le monde est un théâtre

Un homme trop facile constitue un très bel hommage aux pièces classiques et en particulier à Molière qualifié d'« intense, intelligent, pertinent » (p. 296). Nous rejoignons Lédà pour dire que « les pièces classiques, elles intimident lorsqu'on les lit, elles s'approfondissent quand on les répète, mais elles deviennent évidentes sitôt qu'on les joue » (p. 295). Cette remarque est également valable pour les pièces d'Éric-Emmanuel Schmitt. Alex prêche à l'Inconnu du miroir la vertu de tolérance, tout en reprenant, mais de façon détournée, les mots célèbres du *Misanthrope*. Le mettant en garde contre le danger de « fuir les humains dans le désert », il lui dit : « Votre obsession correctrice vous porte à la violence, Alceste, à la terreur. Arrêtez de réformer le genre humain » (p. 326). Face à l'intransigeance obstinée de l'Inconnu du miroir, Alex fait l'éloge de « variations » au sein d'un « univers impermanent » (p. 317). Derrière cet éloge, nous croyons entrevoir l'auteur qui plaide pour la pluralité des masques sociaux qu'on est libre d'adopter tour à tour pour mieux vivre ensemble. Tout en dévoilant la solitude de l'Inconnu qui ne refoule plus la tentation de sortir du miroir (p. 331), Alex lui propose de « monter sur la scène », de laisser le statut de spectateur derrière le miroir pour devenir « acteur », pour « [prendre] le risque de vivre » (p. 333 ; ainsi sommes-nous tentée de penser que le miroir fonctionne comme une métaphore du désert où s'est retiré Alceste). Car, comme l'affirme Alex, « non seulement le monde est un théâtre mais nous y tenons plusieurs rôles » (p. 333).