

L'énigme de *Tartuffe*. Molière, à deux pas du club libertin *Les Chandelles*

saggi

Roberto Alonge

à mon fils Tristan
(et à son chat Marcel)
et à Patrick Nataf,
prince de la cardio-chirurgie

ABSTRACT The enigma of *Tartuffe*. Molière, two steps from the libertine club *Les Chandelles*. The essay takes its cue from the important notes of Claude Bourqui about the existence, in the *Tartuffe*, of a dense network of “dirty words”, obviously disguised, to put at the center of the comedy not the character of Tartuffe, but the couple of spouses in crisis. Elmira stages a very dangerous erotic game to find out who has become her husband, who neglects her, interested only in Tartuffe. A contemporary reading of the work, as when a broken couple enters a libertine club, during a *soirée trio*. The title alludes to the fact that the statue of Molière, in Paris, is 30 meters away from the most exclusive libertine club in the French capital, *Les Chandelles*.

KEYWORDS Dirty words, couple's crisis, erotic game, *soirée trio*, libertine club.

La critique littéraire relative à *Tartuffe* a toujours insisté sur le fait que le texte s'inscrivait dans un contexte historico-religieux-social complexe, ce qui affecte évidemment l'élaboration et la représentation très troublée de la pièce, qui a été largement remaniée au fil des années : jouée pour la première fois à la cour de Versailles, le 12 mai 1664, probablement sous le double titre *Le Tartuffe ou l'Hypocrite*, dans une version abrégée, contenant les trois premiers actes, puis aussitôt interdite par le roi, pressé par les protestations du clergé catholique fondamentaliste ; modifiée et jouée (mais à une seule reprise, car encore frappée d'interdiction) au théâtre de Palais-Royal, le 5 août 1667, en cinq actes, avec l'escamotage d'un autre titre, *L'Imposteur*, où aussi le protagoniste a changé de nom, non plus Tartuffe mais Panulphe ; enfin, toujours au théâtre de Molière, le 5 février 1669, reçu triomphalement (avec un formidable écho auprès du public et dans les recettes, le plus grand succès de toute la dramaturgie de Molière), avec le double titre définitif *Le Tartuffe ou L'Imposteur*. La nouvelle édition des œuvres de Molière s'insère également dans cette lignée, éditée il y a une dizaine d'années par Georges Forestier, l'un des principaux connaisseurs français vivants du théâtre du Grand Siècle, peut-être *le principal*, co-auteur avec Claude Bourqui, illustre universitaire suisse¹,

1. Molière, *Œuvres complètes*, édition dirigée par Georges Forestier, avec Claude Bourqui, Gallimard, « coll. La Pléiade », Paris 2010. Je cite depuis la réimpression de 2017.

qui remplace l'édition ancienne de Georges Couton². Le tableau est considérablement agrandi, avec une plus grande articulation interne du discours. La *Notice* à la comédie, cosignée par Forestier et Bourqui, apporte d'importantes corrections au panorama dressé par la tradition critique la plus consolidée. En résumé, un admirable travail de fouille dans les documents, qui restitue de manière détaillée et convaincante l'esprit de l'époque.

Parmi les nombreux mérites, je me borne à signaler celui d'avoir résolu une petite mais délicieuse énigme qui pèse depuis trois siècles sur la version en trois actes, jouée devant Louis XIV. Les trois actes présentés à Versailles correspondent-ils vraiment aux trois premiers actes du projet définitif ? Que diable ont-ils exhibé devant le souverain ? La simple anticipation d'une pièce en cours, un gros fragment d'une œuvre encore incomplète ? Quel sens cela a-t-il de clore la performance sur Damis qui fait irruption, renversant l'étrange duo entre Tartuffe et Elmire ? Quel genre de dénouement est-il ? Pour Couton, il y avait une réponse acceptable : les trois premiers actes racontent une histoire, la développent et la terminent avec son propre effet théâtral. Orgon ne croit pas à son fils, aussi parce qu'il n'est pas trop soutenu par Elmire, et donc le méchant gagne. Fin cruelle, comédie amère, mais dense, significative. L'adjonction des actes quatrième et cinquième viendra renverser la perspective, le méchant est puni, car sous le règne du Roi Très Chrétien, l'hypocrisie ne peut pas triompher (pp. 834-835, 842-843).

Forestier et Bourqui ne se laissent pourtant pas enchanter, et c'est justement un certain côté théâtralogue qui leur est propre, qui les oriente sur la bonne voie, les poussant à démanteler la vulgate critique apparemment irréfutable. Ils identifient dans La Grange – le plus proche compagnon de Molière, donc au dessus de tout soupçon – le réalisateur occulte de la « manipulation » (p. 1364). Est-il possible – se demande la *Notice* – qu'il ait pu « se tromper sur un événement de cette importance » (p. 1362) ? Ce n'est pas exactement tout de leur cru, et Forestier et Bourqui, pour leur part, se déclarent pourtant honnêtement « tributaires » d'un filon minoritaire de la tradition herméneutique, mais la conclusion est surprenante, presque choquante : les trois actes récités à Versailles ce ne sont en aucun cas les trois premiers de l'édition définitive, mais le premier, le troisième et le quatrième acte ! Fi donc, dira le lecteur, et pourquoi la suppression du deuxième acte ? Car structurellement le noyau fort de l'intrigue principale, le triangle Tartuffe-Elmire-Orgon, s'affaiblit, étant le deuxième acte essentiellement consacré aux souffrances amoureuses de Valère et Mariane. Évidemment, La Grange, interprète du personnage de Valère (p. 1364), ne pouvait accepter qu'il n'ait pas eu la juste importance en ce jour historique, puisque le deuxième acte avait disparu de son scénario d'acteur.

Autrement dit : des érudits de valeur, comme Forestier et Bourqui, comprennent tout de suite que la scène tabou III,3, entre Tartuffe et Elmire, ne peut

2. Molière, *Œuvres complètes*, par Georges Couton, Gallimard, « coll. La Pléiade », Paris 1971. Je cite depuis la réimpression de 1992.

exister (elle ne peut exister du point de vue *poétique, dramaturgique*) sans la scène tabou spéculaire IV,5, toujours entre Tartuffe et Elmire. La conjecture saisit le sens authentique de l'œuvre, qui dès le départ a donc sa propre structure organique, en trois temps : premier acte, exposition ; deuxième acte (troisième dans la version définitive), première tentative, infructueuse, de séduction ; troisième acte (quatrième dans la version définitive), séduction réussie et démasquage du méchant (pp. 1361-1365). En réalité, la *Notice* ne se livre pas à un *close reading* de la mêlée entre Tartuffe et Elmire, mais ce sont des choix méthodologiques, qui ne sont pas contestables. De toute évidence, Forestier et Bourqui s'intéressent plus à un travail de refondation extensive du cadre historico-culturel-religieux qu'à la lecture du texte.

Quant à moi, en revanche, déjà dans mon incursion en moliériste, il y a un quart de siècle, je m'étais concentré sur un effort de focalisation sur cette paire de scènes, convaincu que le noyau dur de l'œuvre était, en fait, dans le *dédoublé* d'une seule situation, d'abord dans III,3, puis dans IV,5. Deux fois, Elmire cherche un rendez-vous avec Tartuffe, mais la première fois, elle est interrompue par son beau-fils en colère, et seulement la deuxième fois elle arrive jusqu'au bout, avec son mari sous la table. Là, à cette profondeur, me semblait-il, se trouvait la couche *chaude* du texte, son énigme inquiétante, se définissant comme un triangle sulfureux. Le palimpseste secret de *Tartuffe* n'est pas l'homosexualité fantasmée, qui est encore une figure de couple, mais le triangle pervers, qui déracine le binôme auto-suffisant³. Plus récemment – dans mon dernier livre, visant à rechercher la manifestation du désir triangulaire dans une vaste enquête, fondée évidemment sur des échantillons, de la Grèce antique à aujourd'hui – j'ai repris ces pages d'antan, identifiant précisément dans *Tartuffe* le mythe fondateur d'un thème maléfique qui se développe de manière complexe au fil du temps, de *The Country Wife* de William Wycherley (1675) au court roman de Dostoïevski, *L'éternel mari* (1870), à *Une maison de poupée* d'Ibsen (1879) ; de plusieurs pièces de Pirandello et Bernstein des années 1920 et 1930 au film *Jules et Jim* de Truffaut (1962)⁴.

Cependant, j'avoue, de façon autocritique, que dans cette opération de recyclage de vieilles pages, j'ai aussi conservé certaines de mes considérations les plus naïves, peut-être en raison d'une étrange inattendue pudeur qui – au moment où Orgon proteste avec sa mère, au cinquième acte (« Je dois interpréter à charitable soin, / le désir d'embrasser ma femme ? », vv. 1683-1684) – m'a empêché de comprendre que *embrasser* n'avait pas la signification moins forte de baiser (sur la

3. Cf. Roberto Alonge, *Molière, un marito sotto il tavolo*, dans *Scene perturbanti e rimosse. Interno ed esterno sulla scena teatrale*, NIS, Roma 1996, pp. 45-68. Pour ce qui concerne l'interprétation en clé homosexuelle cf. Gérard Ferreyrolles, *Molière*, PUF, Paris 1987.

4. Cf. Roberto Alonge, *Dacci oggi il nostro desiderio quotidiano*, Edizioni di Pagina, Bari 2021, pp. 171-212. Je sais bien que les spécialistes n'aiment pas les juxtapositions entre auteurs distants dans le temps et dans l'espace, mais au fil des millénaires qui de la Grèce au V^{ème} siècle arrivent jusqu'à nous, une ligne d'ombre d'artistes se dessine et s'articule, une minorité courageuse, qui se concentre sur l'exploration du cœur des ténèbres de l'être humain, qui évidemment ne change pas avec le changement des contextes historiques.

bouche) mais celle de *posséder sexuellement*... Ainsi j'ai imaginé à tort que le protagoniste, dans son entreprise de séduction dure et même brutale vis-à-vis d'Elmire, réalise un harcèlement sexuel haineux et longue, sans pas même réussir à obtenir l'intimité d'un baiser... Ici, toutefois, heureusement pour moi, quelques observations de Bourqui – auteur de toutes les notes à *Tartuffe* – m'ont ouvert un horizon très différent ... Si vous allez en fait aux pp. 1405-1406, notes 14, 15, 22, 24, 26, vous vous rendez compte, tout d'abord, de l'infinité de fois dans lesquelles est présente, déguisée, « la syllabe sale » (comme il l'appelle) *con*, qui dans le langage obscène indique le sexe féminin. Ou plutôt, il faut regarder avec l'oreille, en faisant attention à la prononciation, pas à l'orthographe : *qu'on* devient donc *con*, et pas seulement. Bourqui semble aussi imaginer une sorte de micro-pause de l'acteur (presque un proto-acteur ronconien, dis-je), une forme de rupture, de la part de l'interprète, qui doit articuler certains mots avec une pause imperceptible, de manière à faire entendre aux spectateurs le son obsédant du mythique *con*, par exemple dans les verbes *con-fondre*, *con-naître*, *con-tenter*, *con-vaincre*, *con-voiter*, ou dans les termes tels que *con-jecture*, *con-science*, *con-sentiment*, *con-stant*, *content*, *con-tentement*, *con-tre*, *con-vaincant*.

J'ai essayé de compter, en ce qui concerne les scènes 5 à 7 du quatrième acte, où nos trois personnages sont engagés. Sauf erreur, le *con* revient 43 fois au total, 27 fois dans la bouche d'Elmire (qui préfère la forme *qu'on*, 17 sur 27), et 14 fois dans la bouche de Tartuffe (dans laquelle, au contraire, la diction *qu'on* est minoritaire, 5 sur 14), ne restant que 2 occurrences à Orgon presque toujours taciturne. Or, les trois scènes en question valent 177 vers (du v. 1387 au v. 1564), par rapport auxquelles nos 43 occurrences sont dans un rapport de 4,11, soit presque un *con* tous les 4 vers. Il est entendu que personne ne peut oser penser que le son *con* est placé uniquement dans cette séquence. Il faudrait imaginer alors que Molière s'est privé de la liberté d'utiliser – en dehors de ce passage textuel – tout le réseau lexical que nous avons résumé plus haut, de *con-fondre* à *con-vaincant*. Néanmoins, pour décider si le rapport 4,11 est faible ou élevé, il suffit d'effectuer un carottage en un autre point du tissu textuel. Prenons par exemple I,1, une longue scène d'ouverture de 171 vers, coïncidant presque parfaitement avec la somme de 177 vers des scènes du quatrième acte en question : une séquence complètement calme, sans désirs érotiques et pulsions perverses/masochistes, dans laquelle – pas pour rien – ni Tartuffe ni Orgon ne sont présents, et où Elmire, pratiquement silencieuse, s'attribue la ridicule capacité de narration de 3 vers et demi. Donc, le son *con* résonne ici 22 fois, moins de la moitié des 43 occurrences des trois scènes du quatrième acte, avec un rapport de 7,77, presque le double, un *con* tous les 8 vers. Plus pertinente, cependant, est la confrontation avec la séquence du troisième acte (scènes 3, 4, 5, 6), jumelle de celle du quatrième, mais moins glissante, car la rencontre rapprochée entre Elmire et Tartuffe est interrompue par l'intervention de l'intempérant Damis. C'est une séquence plus longue, du v. 879 au v. 1140, à la fin de III,6, pour un total de 262 vers. Bien, dans ce cas – encore une fois sauf erreur de ma part – nous trouvons une série de 23 occurrences de *con*, soit un rapport de 11,39. Il est clair que la

séquence érotique du troisième acte ne garantit en rien des nombres plus élevés qu'une scène anodine comme celle de I,1. L'attribution d'occurrences à Elmire dans ces deux derniers échantillons est significative, mais j'en parlerai plus tard, quand il sera temps d'aligner les nombres et de faire un raisonnement général à leur sujet.

Pour l'instant, une première conclusion me semble nécessaire, la reconnaissance que celle de Claude Bourqui est une petite, grande découverte, qu'il faut ramasser et thésauriser. D'autant plus que le critique suisse se soucie aussi de signaler (dans ses précieuses notes rappelés plus haut) quelques évocations acoustiques plus limitées du sexe masculin, sous la forme ancienne (toujours obscène) de *vit*, prononciation *vi*, que nous verrons plus loin, ainsi que certaines allusions non plus codées mais ouvertement obscènes de la part de Tartuffe au sujet du verbe planter (v. 1451) et de l'égouttement du sperme, peut-être esquissé à contre-jour au v. 1439.

Donc, si tout cela est vrai, et cela ne peut être que vrai, parce que Bourqui est un chercheur d'une grande valeur, force est de constater qu'il y a une atmosphère un peu grasse – quoique substantiellement camouflée – qui circule dans l'ouvrage, et principalement dans le double tête-à-tête entre Tartuffe et Elmire : cela nous pousse cependant et nous oblige à apporter quelques corrections nécessaires au profil herméneutique tracé par la littérature critique autour des deux personnages. Comment pouvons-nous, par exemple, accepter l'idée d'une faiblesse amoureuse qui rendrait Tartuffe fragile, donc soumis à la tentation de tomber amoureux, au point de perdre sa lucidité habituelle, se retrouvant ainsi dans le piège tendu par Elmire ? Tartuffe est un aventurier, qui a un passé infect, un criminel masqué en homme pieux, en dévot, comme on disait à l'époque, pour tromper les bourgeois bigots. Il entre dans la maison d'Orgon, et affiche immédiatement son ambition, désireux d'épouser sa fille, mais sans renoncer à son agréable belle-mère, et surtout intéressé par la perspective que le stupide Orgon lui fasse donation de tous ses biens, meubles et immeubles. Dans son entreprise de séduction d'Elmire il n'y a pas le moindre soupir amoureux, seulement la vulgarité d'un libertin sans grâce et sans mesure, absolument dépourvu d'élégance (lui, oui, libertin, et pas du tout dévot !). Assez révélateur ce qui se passe dans la première séance de III,3, alors qu'Elmire, contrairement à IV,5, se montre irréprochable dans sa dimension d'exemplaire *maîtresse de maison*, prête à s'exposer généreusement, oui, mais uniquement dans l'intérêt de la famille, pour bloquer le mariage non désiré de Mariane avec Tartuffe, sans aucune de ces apparences mélodieuses et coquettes, aucune de ces déclarations trop explicites de disponibilité sexuelle que l'on retrouvera au deuxième rendez-vous.

Regardons de plus près III,3. Elmire commence par une invitation de pure courtoisie, c'est-à-dire à s'asseoir, pour être plus à l'aise, dans le dialogue qui s'engage (« Mais prenons une chaise, afin d'être un peu mieux », v. 884), mais Tartuffe profite de la proximité pour saisir sa main en serrant fortement ses doigts, de manière à susciter la réaction de la femme (« Ouf, vous me serrez trop », v. 914). À vrai dire, le passage n'est pas très détaillé, une didascalie indique simplement que « il lui serre les bouts des doigts », mais la *Lettre sur la comédie de « L'Imposteur »*,

publiée, anonymement, à la date du 20 août 1667, nous éclaire. En fait – comme nous l'avons déjà dit – *Tartuffe*, sous un nouveau titre, *L'Imposteur*, réapparut sur scène le 5 août 1667, mais pour une seule représentation, aussitôt bloquée à nouveau par la censure d'État. L'auteur de la *Lettre* ne peut donc que déclarer qu'il n'a vu qu'une seule représentation du spectacle, mais son analyse longue et précise révèle qu'il avait sous ses yeux le scénario, mis à sa disposition par Molière, qui a, peut-être, même collaboré à la rédaction du compte rendu. C'est du moins l'évaluation de Georges Couton – bien que dépourvue de preuves documentaires – qui le publie en annexe à son édition de Molière⁵. Donc, sur ce point la *Lettre* raconte que Tartuffe lui prend la main, qu'il la presse « entre les siennes », comme pour lui demander « une attention particulière » (p. 1179). Immédiatement après – selon une autre didascalie, plus précise – « il lui met la main sur le genou », suscitant à nouveau un mot d'embarras de la part de la femme (« Que fait là votre main ? », v. 916). Le vilain personnage a *inventé* qu'il la touche pour contrôler la qualité de la robe, mais inverse soudainement le sens de la marche, du genou jusqu'au décolleté. En réalité, le texte est équivoque : « Mon Dieu, que de ce point l'ouvrage est merveilleux ! / On travaille aujourd'hui, d'un air miraculeux ; / jamais, en toute chose, on n'a vu si bien faire » (vv. 919-921). A quelle partie du corps correspond exactement « ce point » ?

14

Impossible de répondre, si la *Lettre* ne venait pas à notre secours, en expliquant que Tartuffe, ayant *inventé* – comme je l'ai écrit plus haut, peu importe qu'il soit plus effronté ou plus ridicule – l'excuse, le prétexte, de vérifier la qualité de la robe, afin de lui palper son genou, « pour rendre plus vraisemblable cette défaite [*langage archaïque pour signifier « prétexte »*], par un artifice fort naturel, il continue de considérer son ajustement [*encore langage archaïque pour signifier « robe », voire la qualité de la robe*], et s'attaque à son collet dont le point lui semble admirable [*italique de l'auteur qui, ici et toujours, paraphrase ainsi les vers correspondants de Molière ; évidemment, je mets en italique tout ce qui est entre crochets*]. Il y porte la main encore pour le manier et le considérer de plus près ; mais elle le repousse, plus honteuse que lui » (p. 1179). Décodage vraiment précieux de la dynamique scénique en question, qui nous dit *presque tout*, par rapport au *rien* rapporté par le texte. Non seulement on découvre que l'anodine expression « ce point » renvoie au « collet », le col, c'est-à-dire le décolleté que l'on voit dans les gravures du XVII^{ème} siècle illustrant la robe d'Elmire (pas un décolleté profond, bien sûr, mais un décolleté tout de même, qui montre la chair nue de la gorge), mais on retrouve aussi heureusement une didascalie qui est absolument absente du scénario, et qui aurait été essentielle, explicite ou implicite : Tartuffe ne se limite pas à une touche fugitive, comme cela arrive probablement pour le genou, mais tend ses mains avec détermination et insiste « pour le manier [*qui revient à « main »*] et le considérer de plus près », c'est-à-dire pour le manipuler, le scruter, l'observer de près, le col-

5. Forestier et Bourqui rapportent également la *Lettre* (pp. 1170-1199) que je citerai donc à partir de leur édition, en me limitant – dans le corps de mon texte – au simple numéro de page.

let, c'est-à-dire le sein, évidemment, indiqué par le pronom (*le*). L'agressivité de ce geste est confirmée par le choix lexical, Tartuffe « s'attaque » au décolleté : un verbe qui renvoie étymologiquement à « attaquer ». Une double violence, tactile et visuelle, d'un Tartuffe très effronté. Qu'il s'agisse bien de cela, et rien de moins, nous le comprenons d'après la réponse de la femme qui – ajoute la *Lettre* – le rejette, « le repousse, plus honteuse que lui ». Elmire est humilié, mortifié, mais Tartuffe absolument pas. *Honteuse* dérive de *honte*, mais la honte, le déshonneur, ce sont des émotions qui ne concernent que la victime, et non pas Tartuffe, aucunement bouleversé, je ne dis pas repenté, mais au moins confus, embarrassé, face au malaise causé à Elmire par la brutalité de son propre comportement.

Il est à noter qu'Elmire est très douce, aucunement rude, dans ses réponses aux lourdes avances de Tartuffe. Elle se plaint qu'il lui serre trop les doigts, mais elle ne retire pas sa main. Elle parvient à être légèrement plus énergique lorsque sa main glisse sur le genou (« Que fait là votre main ? »), et surtout lorsque le louche Tartuffe a l'impudence de déclarer qu'il ne la palpe pas, il palpe sa robe, seulement afin d'en louer la qualité : ici, oui, elle a finalement une motion de protestation explicite (« Ah ! de grâce, laissez, je suis fort chatouilleuse », v. 918), cependant aussitôt tempérée par l'information qu'elle est chatouilleuse. Comme pour dire qu'elle pourrait lâcher prise, si elle n'était pas chatouilleuse... Il est clair qu'Elmire doit faire face à une mauvaise situation, car elle vise à sortir de l'impasse du mariage de Mariane, et donc ne veut pas rompre avec son interlocuteur. Elle se préoccupe plutôt de recréer une distance, de se mettre à l'abri de ces mains trop gourmandes et irrespectueuses, en éloignant sa chaise (comme nous révèle une didascalie), mais « Tartuffe rapproche la sienne ». En lisant les vers d'Elmire en filigrane, entremêlés des didascalies qui la concernent, on peut dire qu'il y a une *gradatio* précise, un mouvement ascendant dans lequel la femme prépare progressivement des réponses proportionnées, mais toujours à un niveau inférieur à ce qu'elles mériteraient.

Il est entendu que Tartuffe ignore que la femme est en train de réaliser son propre projet stratégique, relatif précisément à empêcher le mariage avec Mariane, et donc peut-être interprète-t-il la faiblesse de ses réactions comme une indication du fait qu'à la fin Elmire pourra tomber dans ses bras, mais, quand même... On se demande comment tout cela est possible, comment Tartuffe a pu oser une approche aussi impudiquement grossière. Sur quelle base le coquin Tartuffe s'autorise-t-il une attitude aussi éhontée, sans craindre d'avoir à en payer les conséquences ? D'où tire-t-il la certitude que la femme ne le dénoncera pas à son conjoint ? D'autant plus dans ce contexte, comme déjà dit. Je comprends bien qu'on aurait pu s'attendre à un comportement similaire au quatrième acte, lorsqu'en effet (derrière l'écran de la fiction, d'une sorte de jeu théâtral, préalablement explicitement convenu entre elle et son mari), Elmire déclare d'emblée, d'une manière même exagérée, son intérêt pour l'éventuelle histoire d'amour, mais certainement pas ici, dans l'enjeu d'une scène où elle se comporte de façon exemplaire, tout au plus en traitant Tartuffe – comme la *Lettre* l'observe – « avec beaucoup de civilité » (p. 1179), une qualité qui fait tout simplement partie de l'essence de la *bienséance*

de l'époque. Sans aucun doute, la nature masculine est prédatrice, elle peut aussi être bestiale agressive violente, car historiquement elle descend de la bête appelée singe (pour le dire simplement, en réalité l'homme et le singe descendent d'un ancêtre commun), mais un tel excès, cependant, ne peut s'exprimer que dans certaines situations données, lorsque les puissants de la terre rencontrent l'une des nombreuses femmes humiliées et offensées des classes sociales subalternes. Ici, au contraire, le rapport de force est inversé. Elmire est l'épouse respectable d'un bourgeois aisé et respectable, bien que dévasté psychologiquement, et Tartuffe est un mendiant sans un sou. Comment peut-il se permettre un tel comportement, comment ne pas se rendre compte que la balance est en faveur de la femme ? C'est exactement ce qu'observe Elmire (lorsque l'homme, peu après, articule en termes verbaux, et non plus en gestes muets et impolis, son attente et sa demande explicites d'une relation sexuelle), évoquant la possibilité de révéler à son mari « cette galante ardeur » (v. 1004), avec pour conséquence inévitable d'« altérer l'amitié » (v. 1006) entre les deux hommes. C'est-à-dire qu'Elmire fait appel à *l'esprit de réalité*, qui est fondamentalement toujours au cœur de chaque scélérat, lui donne la possibilité d'éviter de se faire immédiatement chasser de la maison, à coup de pieds dans le derrière. Toutefois, Tartuffe, même arrivé à ce stade, n'imagine aucunement de devoir abandonner. Il a empoché la promesse d'épouser la fille d'Orgon, sans parler de la donation insensée qu'Orgon envisage de lui faire, il devrait être plus qu'heureux et satisfait, pourquoi risquer de tout perdre, pour ce qui semble être un caprice anodin, l'attirance pour Elmire, charmante mais plus mature, plutôt que pour la jeune Mariane ?

J'essaie humblement d'avoir mon mot à dire, en essayant de scruter la comédie avec un peu d'audace. Commenant par I,1, scène dominée de fond en comble par Madame Pernelle. Il me semble qu'il ne peut y avoir aucun doute sur le fait que la mère d'Orgon est une bigote sexophobe invétérée, c'est un avis unanimement partagé. Une plaisanterie de sa part suffit à éclairer les termes de l'enjeu, quand d'une manière aussi dure, elle s'adresse à sa belle-fille :

vosre conduite en tout, est tout à fait mauvaise :
vous devriez leur [*à Mariane et à Damis*] mettre un bon exemple aux yeux,
et leur défunte mère en usait beaucoup mieux.
Vous êtes dépensière, et cet état me blesse,
que vous alliez vêtue ainsi qu'une princesse.
Quiconque à son mari veut plaire seulement,
ma bru, n'a pas besoin de tant d'ajustement. (vv. 26-32)

D'un côté, un style très sobre, incarné par Madame et la défunte première épouse d'Orgon, que, et pour cause, la belle-mère a beaucoup apprécié, et regrette désormais beaucoup ; d'autre part, une dangereuse volupté hédoniste, incarnée par Elmire, qui aime un certain raffinement vestimentaire, derrière lequel se profile le fantôme de l'adultère, puisque celles qui ne veulent plaire qu'à leurs maris, n'ont pas besoin de tant d'oripeaux. Peut-être, pour le moment, tout est-il encore sous

contrôle, mais source d'embarras sont sans doute « ces carrosses sans cesse à la porte plantés » (v. 88), qui autorisent les commérages malveillants des voisins. Trop de sociabilité pour les goûts archaïques de la maison d'Orgon, qui ressemble certainement un peu à sa mère, et un peu à sa première femme, qui était certainement du type de Madame Pernelle. Le livide Tartuffe, en III,3, sera plus ouvert et impertinent, avec trois belles récurrences qui évoquent les « attraits » (v. 908) de l'aimable Elmire, ses « merveilleux attraits » (v. 927), ses « charmants attraits » (v. 972), c'est-à-dire ses attraits séduisants : ce sont eux, et seulement ceux-là, qui attirent les carrosses des amoureux, garés devant la maison, cause du scandale pour les mauvaises langues. On ne peut nier, cependant, qu'il y ait quelque fondement, dans toutes ces insinuations. Les soupirants existent, ils ne sont pas le simple fruit de l'imagination des méchants, c'est Orgon lui-même qui nous informe, dès I,5, « des gens qui lui font les yeux doux » (v. 303). Mais lui, son mari, n'a pas l'air de s'en soucier : il *sait*, mais il *sait* seulement parce que Tartuffe, craignant la concurrence, lui en a parlé, lui a mis la puce à l'oreille...

Il y a toutefois un autre côté du problème, par rapport auquel je devrai emprunter un chemin peut-être un peu tortueux, en rembobinant la pellicule. Le Tartuffe de la dernière version – écrivent à juste titre Forestier et Bourqui – a subi, dans la sédimentation progressive des différentes ébauches, au fil des années, un processus de sécularisation. Il avait d'abord l'empreinte du *directeur de conscience*, avec une coloration plus explicite poussant vers un profil vaguement ecclésiastique. Molière a ressenti le besoin d'apaiser au moins légèrement les terribles condamnations des fondamentalistes catholiques, en évitant d'abord de présenter le protagoniste sous une silhouette de directeur de conscience (p. 1384). Mais cela n'empêche pas que presque à l'ouverture de la comédie, c'est-à-dire dès I,2, Dorine se plaît à le qualifier « de ses actions le directeur prudent » (v. 188) : l'expression *directeur de conscience* est amputée, devenant seulement *directeur*, étant entendu cependant que la fonction reste la même, bien qu'en l'absence de l'expression exacte. Donc, oui, un Tartuffe laïc, dans la substance brutale de son personnage rapace et impitoyable, mais qui utilise des mouvements, des gestes, des tonalités d'une attitude ecclésiastique pour pénétrer la psyché fragile d'Orgon, l'entraînant ainsi dans le vortex boueux de la voie du plagiat. Mais mieux vaut une citation plus étendue :

Il l'appelle son frère, et l'aime dans son âme
cent fois plus qu'il ne fait mère, fils, fille, et femme.
C'est de tous ses secrets l'unique confident,
et de ses actions le directeur prudent. (vv. 185-188)

J'espère ne pas exagérer, si je me permets, à ce stade, de penser que dans le dialogue quotidien entre le rusé Tartuffe et le sot Orgon, le second ouvre son cœur, mis à nu, au premier, dans une confiance déployée et totale qui comprend aussi toutes les hésitations, peurs, angoisses qui le tourmentent, quant à l'intimité de sa propre vie conjugale. Si Tartuffe est « de tous ses secrets l'unique confident », il

est peu probable qu'Orgon ne lui révèle pas aussi les secrets du thalamus. Ce qui suscite évidemment le martèlement subtil du faux dévot, généreux d'exhortations tendant à l'éloigner de tout le monde, et surtout de sa femme, dont le coquin espère pouvoir jouir sous un régime de monopole. C'est Orgon lui-même qui nous fait prendre connaissance du projet, quand, dans I,5, il raconte à son beau-frère les admirables effets des directives morales données par son propre directeur spirituel, confirmant par d'autres mots ce que Dorine a déjà dit :

Il m'enseigne à n'avoir de l'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 cela. (vv. 276-279)

Mais si tout cela est plausible, alors la conclusion est à la fois prévisible et déconcertante. Pour ce qui concerne Elmire, Tartuffe sait une chose, l'ayant entendue chuchoter à son oreille par l'indiscret mari ; et une autre il la sait, au contraire, en l'ayant vu par ses propres yeux : Elmire est une belle femme, avec une certaine pulsion vitale, attirée par la vie mondaine, par les vêtements chics, par les salons de conversation avec des galants, également heureuse d'avoir ses prétendants qui lui font les yeux doux, mais qui – étant de bonne constitution morale, et donc non libertine – ne peut que ressentir toute la sécheresse du désert sexuel dans lequel son époux légitime l'oblige à vivre, au moins depuis quelque temps. Mais ce n'est pas tout ; il lui manque la même banale chaleur humaine, qui devrait pourtant exister au sein d'un couple, aussi brisé soit-il.

À quoi fais-je référence ? Nous devons faire un autre détour. À la fin de I,1 Elmire, en parfaite maîtresse de maison, accompagne sa belle-mère jusqu'à la porte, mais voici ce qu'elle dit en remontant : « Mais j'ai vu mon mari ; comme il ne m'a point vue, / je veux aller là-haut attendre sa venue » (vv. 213-214). Pourquoi diable, nous nous demandons. La réponse la plus simple est que Molière a préparé le magnifique duo grotesque entre Dorine (qui essaie de mettre son maître au courant de la petite infirmité d'Elmire) et Orgon (qui réplique en demandant de façon obsessionnelle « Et Tartuffe ? »). En fait, les scénarios des acteurs-auteurs – parfois l'objet de réécritures sédimentées les uns sur les autres, comme dans le cas de *Tartuffe* – sont presque toujours des constructions dramaturgiques fondées sur un bricolage qui génère fatalement des incohérences. Certains passages cassent l'unité psychologique du personnage, car ils sont pliés aux exigences de la théâtralité, afin d'induire des effets de forte résonance sur le public, pour le secouer, l'entraîner, voire le scandaliser, par des gag et des jeux de mots parfois véritablement obscènes. C'est ce que résume la définition de *théâtre matériel*, la matérialité du théâtre qui doit produire des recettes, de l'argent, afin de permettre aux acteurs de vivre en tant que professionnels de l'industrie du spectacle. Je le sais bien, depuis quarante ans dans ma carrière de professeur d'Histoire du Théâtre. Cependant, Molière aurait pu faire en sorte qu'Elmire laisse le champ libre avec mille autres

expédients plus courants, ou il lui aurait suffi de ne pas la faire rentrer en scène, si ces deux vers n'avaient pas – comme je soupçonne – une certaine importance. En tout cas, il est décisif de lire la *Lettre* – certainement écrite par quelqu'un de complètement plongé dans l'horizon du *théâtre matériel*, habitué et admirateur de Molière – qui ne se limite pas à rehausser le fameux contrepoint comique d'Orgon et Dorine, mais s'attarde à esquisser un détail de la psychologie d'Elmire : malgré son indisposition, elle est descendue également, dans la « salle basse », où se déroule l'action, par respect pour la belle-mère ; maintenant, Madame Pernelle partie, elle regagne sa chambre, à l'étage : « ce qui commence à former admirablement son caractère, tel qu'il le faut pour la suite, d'une vraie femme de bien, qui connaît parfaitement ses véritables devoirs, et qui y satisfait jusqu'au scrupule » (p. 1172). Très bien dit, mais dit aussi pour démontrer que la logique du théâtre matériel peut coexister avec l'approfondissement des caractères, la détermination à nuancer les couleurs des personnages.

Au contraire, on peut se demander si le portrait tracé par Dorine est fidèle, si une autre interprétation n'est pas possible. Peut-être que l'anonyme a tendance à idéaliser un peu trop Elmire. Dans I,4 Dorine informe le maître que « Madame eut, avant-hier, la fièvre jusqu'au soir, / avec un mal de tête étrange à concevoir » (vv. 231-232), mais dès qu'elle a accepté de se faire saigner, « le soulagement suivit tout aussitôt » (v. 251)⁶. Juste après Dorine renchérit que « Tous deux [*Tartuffe et Elmire*] se portent bien enfin » (v. 256). Plus tard, quand Tartuffe, au début du III,3, lui demande si elle s'est remise de son indisposition, Elmire répond : « Fort bien ; et cette fièvre a bientôt quitté prise » (v. 886). Bref – si ce n'est pas trop subtile, comme explication – il me semble plutôt que son repli dans sa chambre n'est qu'une petite manœuvre pour vérifier si son mari, après deux jours d'absence de la maison, s'inquiétera de venir immédiatement la voir, pour avoir de ses nouvelles, pour partager avec elle les siennes, *et cætera*. Ce n'est pas pour rien qu'elle a dit qu'elle va monter « là-haut attendre sa venue ». Elmire est *dans l'attente*, mais de quoi ? Elle voudrait savoir si son mari s'occupe d'elle. Évidemment, Orgon se gardera bien d'aller la chercher, il reste tout le temps au rez-de-chaussée, parle à tout le monde (Dorine, le beau-frère), demande intensément comment va Tartuffe, mais il ne parle pas à sa femme, il ne demande rien d'elle, encore moins, justement, il ne monte dans sa chambre. Bref, je peux me tromper, mais il me semble que le passage sert à introduire un premier indice de l'existence d'une crise dans le couple.

Cela ne veut pas dire qu'Elmire soit disponible à l'adultère ou encore moins à Tartuffe, comme l'imaginait le réalisateur français Stéphane Braunschweig dans son spectacle de 2008 (pas l'habituel Tartuffe de la tradition scénique – laid, sinistre, passablement vieux – mais un Tartuffe jeune, beau, avec une poitrine velue, donc facilement victorieux par rapport à un mari plus âgé, portant des lunettes

6. Je cite le texte de la dernière édition de Forestier et Bourqui (sauf ma préférence à transcrire *mari* au lieu de *Mari*, *gens* au lieu de *Gens*, *tapis* au lieu de *Tapis* et de même dans toute la pièce), qui ici présente cependant une faute d'impression dans la numérotation des vers, puisque le v. 249 est numéroté 250.

rectangulaires maladroites, sans poil sur la poitrine, d'ailleurs certainement pas intéressé par le sexe). Elmira a accepté d'épouser un homme beaucoup plus âgé qu'elle, qui a deux enfants un peu plus jeunes qu'elle : il est évident que, pour elle, ce mariage était un arrangement, peut-être le résultat d'une petite *ascension sociale*, dirions-nous avec une expression de nos jours. Certes, elle ne peut pas coucher avec un pauvre homme qui est entré nu et cru, presque sans chaussures (insinue Dorine) dans la maison d'un riche bourgeois. Elmire est ambitieuse, fascinée par les cercles raffinés des jeunes galants : c'est sans doute de ce côté-là qu'elle se tournera pour y trouver un amant, mais seulement si le mariage est désespérément raté, la séparation conjugale restant à ses yeux un choix malvenu. Pour l'instant – en cela la *Lettre* a raison, et sa lecture peut coexister avec la mienne – Elmire est et reste une « vraie femme de bien ».

J'arrive finalement à la conclusion promise. Si Dom Juan de Molière ne croit qu'au fait que deux et deux font quatre, et quatre et quatre font huit, pour le rude Tartuffe un plus un fait deux. Si Elmire est honteusement abandonnée par son mari dans le lit conjugal, mais, en même temps, n'est pas une figure de femme refoulée et soumise, comme l'était la première épouse d'Orgon, il ne sera pas très difficile de la conquérir. (Bien sûr l'escroc se trompe, aveuglé par sa vanité, incapable de percevoir ses propres limites sociales, qui sont très importants aux yeux d'Elmire). D'autant plus que lui, et lui seul, le faux dévot Tartuffe, se sent capable de renverser et d'écraser la seule hésitation qu'une honnête femme puisse avoir, à se laisser emporter par l'aventure rapace des sens, celle de l'honneur. A cet égard, il convient de rappeler que même les personnages très transgressifs de *La Philosophie dans le boudoir* du Marquis de Sade se chargent de recommander la vertu de la discrétion à la jeune écolière, pour éviter le discrédit et le déshonneur. Ainsi, au terme de sa déclaration trop explicite, Tartuffe le théorise, avec une clarté transparente : les galants chevaliers se vantent de leurs aventures amoureuses, mais pas lui, car il est considéré comme un homme pieux, et donc obligé de cacher ses petits méfaits : « Et c'est en nous qu'on trouve, acceptant notre cœur, / de l'amour sans scandale, et du plaisir sans peur » (vv. 999-1000). Tartuffe fait ici preuve d'une certaine finesse psychologique : les femmes vertueuses ont besoin du mot *amour* pour pouvoir s'abandonner, et c'est pour cette raison qu'il décide de jouer tout de suite sur deux tables, en louant d'abord *l'amour*, mais en pariant en même temps sur la possibilité de pousser Elmire – tout de suite, non, mais à moyen terme, oui – à devenir libertine, et donc il est prêt à déployer, en second lieu, l'horizon matérialiste du *plaisir*, de la joie pure et autosuffisante de la chair.

Avant d'arriver au noyau dur de notre discours, il est cependant nécessaire de répondre à une question peut-être secondaire, mais néanmoins intrigante. Pourquoi diable Tartuffe s'est-il mis en tête de conquérir Elmire, pourquoi ne serait-il pas satisfait, voire très satisfait, de son mariage avec la plus jeune Mariane ? Pourquoi un tel choix insensé, qui, de toute façon, risque de lui faire perdre la totalité de la mise, comme s'il pariait sur un seul numéro à la roulette ? Peut-être le coquin partage-t-il la sagesse populaire, selon laquelle une femme, à vingt ans, est comme

l'eau, mais, à trente ans, elle est comme le champagne ; l'explication me paraît faible pourtant. Essayons donc de creuser la personnalité de Tartuffe, sa condition sociale. C'est un aventurier – comme je l'ai déjà dit –, au passé trouble, nous dira le messenger du roi au cinquième acte. Mais c'est aussi, d'abord, celui qui est entré dans la maison d'Orgon en mendiant, « un gueux qui, quand il vint, n'avait pas de souliers, / et dont l'habit entier valait bien six deniers » (vv. 63-64), observe Dorine, et qui naturellement, pour cette raison même, est dominée par le désir effréné de revanche sociale. Il veut se faire croire un « gentilhomme » (v. 494), mais personne ne tombe dans le piège, sauf l'imbécile Orgon, et Dorine est la première à se moquer de lui. Bien sûr, si tout cela est vrai, cependant, on comprend pourquoi Tartuffe se soucie plus d'Elmire que de Mariane : parce que – consciemment ou inconsciemment – il a des comptes à régler avec son patron. Sa frustration sociale s'apaise s'il parvient à voler la femme du riche bourgeois. Mariane lui est *offerte*, mais Elmire c'est lui qui doit la *conquérir*, et cela fait une différence notable. En tout cas, le sang d'un voleur coule dans les veines de Tartuffe, une pulsion irrésistible, une passion dévorante, certainement satisfaite par l'idée de pouvoir voler la femme du bourgeois détesté. Et puis, allez, comment ne pas apprécier le plaisir sadique de jouir de la femme dans la même maison que son mari cocu, de l'avoir sous le nez, de se répéter tous les jours ce qu'il pense de lui (« C'est un homme, entre nous, à mener par le nez. / [...] et je l'ai mis au point de voir tout, sans rien croire », vv. 1524, 1526). Faire du sexe avec la belle maîtresse de maison, dans l'espace même de la maison, renforce, au plus haut degré, l'instinct égocentrique du mâle, dont le bonheur suprême réside dans la combinaison du pouvoir érotique sur la femme et du pouvoir mental sur l'homme. La relation adultère avec Elmire sera, pour Tartuffe, la joie des sens alliée à la joie de son intelligence, qui vérifie, à chaque rencontre, comment et combien il a réussi à faire plier l'ennemi de classe, à l'écraser, lui volant tout, femme, fille, patrimoine, enfin, en un mot, lui volant la tête, plagiant son cerveau. Le vers le plus cruel est là, où il dit, ravi, « je l'ai mis au point de voir tout, sans rien croire ».

Reste maintenant à analyser IV,5, scène qui pour la *Lettre* est un authentique « chef-d'œuvre » (p. 1183). Elmire est consciente qu'à la fin de III,3 elle a été vaguement ambiguë : oui, elle n'a pas soutenu la plainte de Damis à son père, mais elle ne l'a pas non plus contrasté, en se rangeant du côté de Tartuffe. Elle crée donc immédiatement un climat de grande intimité, déjà avec les premiers vers de sa longue réplique : « Oui, l'on a des secrets à vous y révéler : / mais tirez cette porte avant qu'on vous les dise, / et regardez partout, de crainte de surprise » (vv. 1388-1390). Peut-être que tirer la porte ne signifie pas exactement verrouiller, ce qui est pourtant certain c'est qu'à la toute fin de la conversation, Elmire déclare catégoriquement : « et c'est par où je puis, sans peur d'être blâmée, / me trouver ici seule avec vous enfermée » (vv. 1405-1406) : il me semble ici indéniable qu'*enfermée* signifie en sécurité, c'est-à-dire fermée à clef à l'intérieur de la chambre. On comprend que la construction de cet *incipit*, avec le thème claustrophobe qui se dessine en cercle, au début et à la fin de l'élocution, doit préparer positivement l'interlocu-

teur. Précisément parce qu'elle est consciente de la méfiance possible de Tartuffe, Elmire part de son point faible, de son manque de fermeté contre Damis, qu'elle justifie par le « trouble » (v. 1397) qu'elle a ressenti, c'est-à-dire par la forte perturbation causée par le bond inattendu et furieux de Damis hors de sa cachette. Sachant en tout cas qu'elle doit retrouver sa crédibilité aux yeux de Tartuffe, elle se déséquilibre dans une déclaration très transparente, que son cœur est « un peu trop prompt, peut-être, à souffrir » l'accomplissement de son « ardeur » (v. 1408), voire de son désir. Et comme Tartuffe continue encore à faire preuve d'une attitude un peu soupçonneuse, elle se laisse aussitôt aller à des extériorisations peut-être excessives : que le cœur de la femme est particulier, en elle sa pudeur lutte contre le sentiment, l'honneur contre la pulsion, et qu'en somme, il doit apprécier qu'elle a tenté de le faire renoncer à son mariage avec Mariane, pour ne pas partager « un cœur que l'on veut tout » (v. 1436). Un *crescendo* dangereux, qui met aussitôt Elmire dans le coin, à qui Tartuffe demande à juste titre une première preuve avérée de ses belles paroles, « un peu de vos faveurs » (v. 1449), comme il dit. Nous savons tous qu'en langage galant la femme offre ses faveurs en offrant son corps à la convoitise du mâle. Pour la casuistique de certains théologiens du XVII^{ème} siècle – note Couton – les baisers et les attouchements, en dehors du mariage, ne sont pas des péchés mortels (p. 1364, n. 3) et, en fait, Elmire semble partager l'hypothèse, puisque seulement plus tard, dans une situation beaucoup plus difficile, mais pas ici, rappellera-t-elle les « arrêts du Ciel » (v. 1484) qui interdisent certaines pratiques.

Ainsi commence, grandit et s'élève, ce qui est peut-être la scène la plus libertine de tout le théâtre occidental. Molière la sectionne en trois blocs (vv. 1387-1452 ; 1453-1506 ; 1507-1564), utilisant la toux répétée d'Elmire comme un tournant, qui est cependant une acquisition du dernier projet de 1669. La *Lettre*, en fait, examinant *L'Imposteur*, deuxième version de 1667, parle de signaux à son mari « avec le pied » (p. 1184). À la fin du premier segment apparaît la didascalie « elle tousse pour avertir son mari ». Oui, mais de quoi compte-elle l'avertir, que le méchant *veut l'embrasser* ou qu'il *l'a déjà embrassée* ? Je dirais que la réponse est dans le texte : Tartuffe vient de demander, au v.1449 « un peu de vos faveurs », et aussitôt après Elmire proteste en ces termes :

Quoi ! Vous voulez aller avec cette vitesse,
et d'un cœur, tout d'abord, épuiser la tendresse ?
On se tue à vous faire un aveu des plus doux,
pendant ce n'est pas encore assez pour vous ;
et l'on ne peut aller jusqu'à vous satisfaire,
qu'aux dernières faveurs on ne pousse l'affaire ? (vv. 1453-1458)

Par « dernières faveurs » nous entendons (et Couton aussi entend, pp. 1365-1366, n. 4) un rapport complet, avec pénétration. Il est évident qu'Elmire ne pouvait pas nier un baiser, demandé au v. 1449, et neuf vers plus tard avancer l'hypothèse extrême d'un véritable coït. Sans compter que le vers « pendant ce n'est pas encore

assez pour vous » indique clairement qu'Elmire a bien accordé quelque chose, même si, pour Tartuffe, ce n'est toujours pas suffisant.

Mais comment était ce baiser ? La curiosité n'est pas frivole, mais légitime, car le deuxième segment de la séquence nous montre une Elmire désespérée et désespérée. Un baiser n'est pas toujours une apostrophe rose entre les mots *je t'aime*. Il me vient naturellement de penser au *Cas clinique de Dora*, dans lequel une adolescente, passionnément embrassée par un adulte – explique Freud – ressent la pression du membre en érection contre son corps. Mais il convient aussi de repenser aux notes pénétrantes 15 et 26 de Bourqui, qui mettent en évidence trois fréquences du moins mythique terme *vit* (prononciation *vi*), dans la bouche du Tartuffe aux vv. 1440, 1540, 1541, auxquels, cependant, il faut ajouter les occurrences d'Elmire, vv. 1453, 1470, 1518. Il conviendra toutefois, à ce stade, d'essayer de passer du constat de surface à la fouille en profondeur, c'est-à-dire de contextualiser comment et quand la concordance émerge. Je dis rapidement que tous ces six cas sont très significatifs, où l'on dirait vraiment que Molière a choisi – dans une stratégie de communication cryptée – de toujours insérer *vi-t* très ponctuellement, au bon endroit. La meilleure chose me semble de mettre les occurrences dans l'ordre chronologique : vv. 1440 (Tartuffe, « sua-*vi-té* »), 1453 (Elmire, « *vi-tesse* »), 1470 (Elmire, « *vi-olence* »), 1518 (Elmire, « *vi-olence* »), 1540 (Tartuffe, « *vi-sité* »), 1541 (Tartuffe, « ra-*vi-e* »). Le sens du schéma est clair : Tartuffe commence, proclamant son exaltation phallique, face à la déclaration de reddition de la femme, qui n'hésite pas à employer le verbe « plaire » (v. 1430), avouant hardiment que l'homme *lui plaît*. Se déclenche ici – nous l'avons vu – le baiser fougueux et furieux, qui pour l'homme n'est pourtant qu'un point de départ pour arriver rapidement (*vi-tesse*) aux « dernières faveurs », et cela ne peut qu'effrayer Elmire. Bref, il y a une double valeur de *vi-t*, en fonction du personnage qui l'utilise : dit par Tartuffe, le mot sonne comme un cri triomphal du mâle séducteur ; dit par Elmire c'est un cri d'angoisse de la femelle qui se sent traquée, proche de succomber au viol (ce n'est pas pour rien qu'il apparaît deux fois dans le même mot répété, « *vi-olence* », absolument évocateur du climat étouffant du viol). Les deux dernières concordances, presque collées, aux vers 1540 et 1541, en revanche, chantent à nouveau la joie du mâle, désormais sûr de pouvoir s'emparer de sa proie. Tartuffe rentre en scène après l'exploration au-delà de la porte, que lui a imposée Elmire, et s'approche de la femme, pour la saisir, qui pourtant, à l'improviste, se déplace sur le côté, laissant apparaître Orgon, jusque-là caché derrière elle.

A noter que cette variation de six notes (pour ainsi dire) sur le thème du *vi-t* est marquée en progression rigoureuse : une concordance dans le premier segment, deux dans le deuxième, et trois dans le troisième segment de la séquence. C'est l'indicateur d'une continuité d'accent qui conduit progressivement à une dramatisation croissante de l'affrontement. Il y a un mouvement ascendant vers des tons de plus en plus sombres. Ce qui est déjà très évident stylistiquement quand, à la première réaction de surprise et de lamentation de d'Elmire (qui commence par « Quoi ! Vous voulez aller avec cette vitesse ») succède une réplique qui présente un obscur-

cissement lexical bien visible (que je transcris donc en italique, pour une meilleure mise en évidence), également en conséquence de la demande urgente et renouvelée de Tartuffe d'avoir de sa part la concession de certaines « réalités » (v. 1466), mot plus fort que l'expression « un peu de vos faveurs », comme l'explique Couton (p. 1364, n. 7) :

Mon Dieu, que votre amour, en vrai *tyran* agit !
Et qu'en un *trouble* étrange il me jette l'esprit !
Que sur les cœurs il prend un *furieux empire* !
Et qu'avec *violence* il veut ce qu'il *désire* !
Quoi ! De votre *poursuite*, on ne peut se *parer*,
et vous ne donnez pas le temps de *respirer* ?
Sied-il bien de tenir une *rigueur* si grande ?
De vouloir *sans quartier*, les choses qu'on *demande* ?
Et d'*abuser* ainsi, par vos *efforts pressants*,
du faible que pour vous, vous voyez qu'ont le gens ? (vv. 1467-1476)

Je ne veux pas insister sur l'allusivité érectile de la « rigueur », mais je rappelle que la « poursuite » fait référence à celle des chaises en III,3. On peut imaginer qu'Elmire essaie d'échapper aux mains rapaces de l'homme en se déplaçant dans l'espace de la scène ou même simplement autour de la table.

En fait, nous devons analyser IV,5 avec notre œil constamment tourné vers III,3. Car c'est précisément et seulement en tenant les deux séquences face à face que l'on peut pleinement mesurer, sans remises, le niveau de brutalité plus grande et exceptionnelle qui se dégage dans IV,5. Si en III,3 – bien qu'Elmire n'ait pas offert le moindre signe d'ouverture, comme je l'ai dit et je le répète – Tartuffe s'est permis, en substance, de lui glisser les mains dans la poitrine (comme heureusement nous l'a révélé la *Lettre*, malgré un texte très vague sur ce point), il est bien évident qu'en IV,5 – grâce aux nombreuses attestations de la disponibilité d'Elmire – Tartuffe s'estime autorisé à glisser ces mêmes mains sous sa robe, sachant bien qu'à l'époque, les femmes ne portaient pas de culottes. C'était peut-être déjà le but de l'homme lorsque, en III,3, il posa sa main sur le genou de la femme. Bref, tout le deuxième segment de la séquence doit être lu pour ce qu'il est, une cruelle accélération d'actes de luxure violente, de *libidine violenta* (comme le disait autrefois l'ancien code pénal italien). À partir du baiser, Tartuffe conquiert une position, et comme d'une tête de pont (image du langage militaire, pourtant autorisée par l'expression « sans quartier » du v. 1474), il s'étend progressivement et rapidement, de la zone érogène du sein à celle bien plus importante du bas-ventre. Précisément la réplique qu'on vient d'examiner (qui commence par « Mon Dieu, que votre amour, en vrai tyran agit ! »), constitue le tournant. Jusqu'à présent il y a eu une grande prépondérance oratoire d'Elmire, avec un total de 63 vers (vv. 1388-1408, 1411-1436, 1453-1458, 1467-1476) par rapport à la réactivité très limitée de Tartuffe, 27 vers au total (vv. 1387, 1409-1410, 1437-1452, 1459-1466). Maintenant, Elmire perd du poids dialogique, car elle est accu-

lée, proche de succomber ; ses répliques se limitent à deux vers (v. 1479-1480), à un vers (v. 1484), à un demi vers (v. 1497), à deux vers (v. 1499-1500), à un demi vers (v. 1501), la misère d'un total de 6 vers, qui s'oppose à un rapport inversé en faveur de Tartuffe de 24 vers, quatre fois le total d'Elmire (vv. 1477-1478, 1481-1483, 1485-1497, 1498, 1501, 1502-1506), laquelle ne reprendra possession de sa propre voix qu'au début du troisième segment, pour le dernier cri, qui nous dit son amertume et son désespoir.

Approfondissons toutefois l'analyse. Vous souvenez-vous que j'ai fait un calcul, au début de mes pages, à la suite de l'ingénieuse proposition de Bourqui ? Dans toute la séquence 43 occurrences de *con*, mais 27 des 43 dans la bouche d'Elmire, qui les regroupe pourtant largement dans un espace textuel très restreint. Bourqui a observé, à la n. 24, que justement au moment de la tirade la plus dramatique de toute la pièce il y a 9 occurrences du son *con*. En réalité il y en a 10, mais peu importe. Voilà la très émouvante réplique par laquelle Elmire va avertir, de manière indirecte, son mari qu'il sera responsable du viol :

Enfin je vois qu'il faut se résoudre à céder,
qu'il faut que je *con*-sente à vous tout accorder ;
et qu'à moins de cela, je ne dois point prétendre
qu'on puisse être *con*-tent, et *qu'on* veuille se rendre.
Sans doute, il est fâcheux d'en venir jusque-là,
et c'est bien malgré moi, que je franchis cela :
mais puisque l'on s'obstine à m'y vouloir réduire,
puisqu'on ne veut point croire à tout ce *qu'on* peut dire,
et *qu'on* veut des témoins qui soient plus *con*-vaincants,
il faut bien s'y résoudre, et *con*-tenter le gens.
Si ce *con*-sentelement porte en soi quelque offense,
tant pis pour qui me force à cette violence ;
la faute assurément n'en doit pas être à moi. (vv. 1507-1519)

Il faut souligner, bien sûr, l'insistance furieuse sur *con*, au sein même d'un seul vers : 3 al v. 1510, 2 aux vers 1514 et 1515. Peut-être qu'un calcul plus détaillé vaut la peine. L'ensemble de la séquence (du v. 1387, entrée de Tartuffe, au v. 1564, sortie de Tartuffe) se compose de 177 vers, attribués comme suit : à Elmire 95, à Tartuffe 69, à Orgon 13. Concentrons-nous sur Elmire : 95/27 signifie un rapport de 3,51, une occurrence tous les 3 vers et demi. Toutefois les 26 derniers vers d'Elmire, correspondant au troisième segment, c'est-à-dire à son calvaire, s'épaississent de 13 occurrences, avec un rapport de 2,00, une occurrence tous les deux vers. Il est bien clair qu'il y a un appel au secours qui monte de l'âme d'Elmire, puisque Tartuffe est maintenant sur le point de la posséder, presque certainement sur la même table sous laquelle Orgon est blotti (ce qui expliquerait les coups de pied dont la *Lettre* parle : coups de pied apparemment non pas reçus dans la version définitive, laquelle pourtant est parfois incomplète, comme on l'a vu à propos de l'intense ballet autour du *collet*). Je veux dire qu'il est possible que Molière ait utilisé cet

efficace mouvement gestuel pour renforcer le troisième et dernier coup de toux d'Elmire, voire comme effet mémorable, au moment culminant de la séquence. Il s'est peut-être aussi inspiré – pour ce qui concerne la situation – d'une tradition illustre (et féroce) qui remonte au *Décameron*, VIII, 8, où il s'agissait en réalité d'un coffre dans lequel se trouvait le mari (dans les deux cas, bien sûr, il faut imaginer que l'homme reste debout sur ses pieds, face à la femme allongée sur la table). Les occurrences de Tartuffe sont seulement 14, lesquelles, comparées à 69 vers, signifient un rapport de 4,92, bien au-dessus des 3,51, moyenne générale d'Elmire, et plus du double des 2,00, moyenne particulière d'Elmire, à l'heure de sa douloureuse passion. Enfin, tout spécialement éclairante se révèle la comparaison avec les données des deux autres carottages : en I,1 Elmire a 1 occurrence, mais dans ce cas c'est tout à fait compréhensible, puisqu'on lui attribue un total de seulement 3 vers et demi. Cependant, elle enregistre 0 occurrences dans la séquence du troisième acte, dans laquelle elle a droit à 50,5 vers. Bref, il y a une grosse différence entre les 0 *con* d'Elmire dans la séquence du troisième acte et les 27 dans la séquence du quatrième. Il me semble assez clair qu'au quatrième acte Elmire crie son *con* comme dernière demande d'aide à un mari devenu indéchiffrable, dans son immobilité silencieuse, et que son cri joue sur la polysémie du mot, comme une indication à Orgon que le violeur bricole de plus en plus dangereusement dans la zone tabou de son corps, mais aussi comme une insulte, adressée à son époux, peut-être plus pervers qu'incapable, comme Elmire, à ce stade, doit bien commencer à réaliser. Enfin, pour être pédant jusqu'à l'ennui, on pourrait aussi raisonner sur la préférence d'Elmire à tirer le son *con* du syntagme *qu'on*, plutôt que de le faire dériver de la rupture d'autres termes (de *con*-fondre à *con*-vaincant, comme déjà évoqué). Probablement dans les autres cas il y a un effet moins certain sur le public, car c'est à l'acteur de bien calibrer la micro-pause, bien isolant le son *con* du contexte du mot, en évitant, d'une part, la dérive caricaturale et, d'autre part, le risque d'une inexpressivité grise, mais ce sont là des minuties, qui ne peuvent intéresser que les historiens du théâtre, d'ailleurs race maintenant en voie d'extinction rapide, au moins en Italie.

Avant d'affronter l'insaisissable fin de la comédie, cependant, nous devons nous permettre un demi pas en arrière, en consacrant un court détour à une jonction importante mais pas très claire, presque ambiguë, de cette lente agonie qui a son point culminant dans l'exclamation d'Elmire « Je suis au supplice », juste avant l'ouverture du troisième segment, préfigurant le désespoir qui explose dans l'invocation extrêmement prolongée au mari qui vient d'être mentionnée (celle qui commence par « Enfin je vois qu'il faut se résoudre à céder »), immédiatement après le troisième coup de toux. Il vaut la peine de mener notre petite enquête, même s'il est difficile d'éclairer parfaitement ce point. Qu'arrive-t-il à Elmire lorsqu'elle avoue qu'elle est « au supplice », c'est-à-dire sous la torture ? Que fait Tartuffe d'elle à ce moment-là ? Le texte est obscur, peut-être volontairement, pour masquer l'imposition inqualifiable d'une éventuelle *fellatio*, évidemment seulement mimée (à inclure évidemment parmi les *avant-dernières faveurs*), comme pourrait

le laisser penser le double sens du « jus de réglisse » que Tartuffe aimerait qu'Elmire introjecte, car il était considéré comme un remède contre la toux. Bien sûr, on ne s'étonne pas que Tartuffe se réjouisse de cette allusion sordide. Cela convient au personnage, et cela convient aussi à l'auteur de la pièce, qui profite de cette bonne occasion pour enrichir son scénario d'un autre gag irrésistible. Au contraire, la réponse d'Elmire est étonnante, car elle ne semble pas reculer devant le jeu des implications osées, tenant tête à Tartuffe avec une réponse audacieusement licencieuse :

TARTUFFE Vous vous tousssez fort, Madame.

ELMIRE Oui, je suis au supplice.

TARTUFFE Vous plaît-il un morceau de ce jus de réglisse ?

ELMIRE C'est un rhume obstiné, sans doute, et je vois bien que tous les jus du monde, ici, ne sera rien.

TARTUFFE Cela, certe, est fâcheux.

ELMIRE Oui, plus qu'on ne peut dire. (vv. 1497-1501)

Le pronom démonstratif (« ce jus de réglisse ») fait voir aussi à qui est aveugle que Tartuffe manie ce dont il parle, et ce n'est pas pour rien que le toujours excellent Bourqui glose : « Possible équivoque grivoise, à la réplique suivante, sur “tous les jus du monde” » (n. 22). Il y a un décalage impressionnant entre le climat dramatique qui s'est déroulé jusqu'à présent (une femme proche de subir l'horreur du viol) et la sérénité décomplexée et ironique qui caractérise la réponse de la femme. A ce stade, je serais vraiment résigné à être d'accord avec les partisans du *théâtre matériel*, pour le dire succinctement, qui pourraient réitérer – comme ils le font toujours – leur *explication première* : pour Molière, tout simplement, une énième occasion d'un formidable soubresaut comique, d'autant plus sensationnel qu'il est renforcé par la blague d'Elmire, et tant pis pour la cohérence psychologique du personnage, puisque la boutade ne correspond certainement pas à son caractère, et n'est pas bien dans sa bouche, si l'on peut dire...

Et pourtant, à bien y réfléchir, peut-être peut-on recourir, une fois de plus, à l'intelligence subtile de la *Lettre*, qui s'exprime ainsi, résumant ce que dit Elmire à son mari, avant de le pousser sous la table : « Qu'elle va faire un étrange personnage et peu ordinaire à une femme de bien ; [...] qu'il va entendre un langage assez dur à souffrir à un mari dans la bouche d'une femme, mais que c'est sa faute » (p. 1182). Cela me paraît capital, voire cette image d'Elmire qui devient *personnage* (*étrange personnage*, c'est-à-dire *choquante*, comme le glose Bourqui, expliquant le correspondant v. 1369, « une étrange matière ») : d'autant plus qu'elle n'émerge pas du tissu dialogique mais de la perception directe du public, dont l'auteur de la *Lettre* est un représentant, quoique particulièrement conscient et cultivé. Pour éviter toute responsabilité, Elmire met les mains en avant, informe Orgon qu'elle s'identifiera à un personnage qui n'est pas très congruent avec une *femme de bien*, telle qu'elle est. Lui, Orgon, devra entendre des aveux d'une femme très désagréables aux oreilles d'un mari. Elmire fait clairement allusion à toutes ses déclarations

explicités d'intérêt pour Tartuffe. Bref, la *Lettre* – peut-être par excès de scrupules moralistes – tient à souligner que dans cette séquence Elmire se dédouble, prenant le masque de la femme libertine. Cela implique cependant qu'elle puisse adopter un double langage, capable d'une part de résonner d'un ton joyeusement séduisant (voire osé) envers Tartuffe, et, d'autre part, hautement pathétique, dramatique, menaçant envers Orgon, qui reste inexplicablement prisonnier de lui-même sous la table. Bref, il y a une complexité chez Elmire, à la fois *personne* mais aussi *personnage*. Un peu comme ce qui se passe dans *Il giuoco delle parti* de Pirandello, qui présente un *plot* pas trop éloigné de celui de *Tartuffe*, où l'homme épie de derrière une porte, sans jamais intervenir, les lourdes avances que quatre jeunes un peu alcoolisés adressent à sa femme, prise pour Pepita, une prostituée espagnole très en vue. Même dans la pièce de Pirandello, l'homme n'entre en scène qu'après le départ des quatre, tout comme Orgon. Et exactement comme Elmire, Silia Gala décide elle aussi, à un moment donné, de profiter du malentendu (pour poursuivre un plan infernal trop compliqué à résumer), prétendant endosser le rôle de la prostituée. Ainsi, d'une part, elle souffre effectivement des tâtonnements de ces hommes violents, qui arrachent sa robe, mettent leurs mains dans sa poitrine, mais, d'autre part, elle joue clairement et froidement le rôle de Pepita. Les deux femmes semblent agir en parfaite interprètes brechtiennes, capable de s'aliéner, d'opérer une distanciation, c'est-à-dire de se voir⁷.

La fin de *Tartuffe* est énigmatique, indéchiffrable, inquiétante (je veux dire la fin du quatrième acte, le véritable et intense sceau de la comédie, car rien d'autre ne peut nous intéresser du cinquième acte, tout faux, poursuivant la rhétorique, avec cet improbable messenger du meilleur des souverains vivants qui vient soudainement sauver les innocents, désormais au bord de la ruine, et punir les méchants). Comment Elmire et Orgon survivent-ils à cette épreuve effrayante ? Elmire s'est prêtée à jouer un rôle, mais sous le costume de la femme un peu coquette et un peu cocotte qui a accepté de jouer, son âme de respectable épouse d'Orgon est restée intacte. Dans le passage très affligeant du troisième segment, Elmire ne peut manquer de se percevoir essentiellement comme *personne*, plus que comme *personnage*. Les mots durs, les sarcasmes amers qu'elle déverse sur son mari révèlent une femme blessée, indignée d'avoir découvert que l'homme qu'elle a épousé n'est pas un homme, il n'a aucune dignité, il n'est que pauvre chair masculine dévastée par des poussées masochistes, par des troubles de soumission ou peut-être des pulsions homosexuelles inavouables.

Et Orgon ? Comment et pourquoi Orgon sort-il de dessous la table ? Très intéressante, comme d'habitude, même quand elle échoue, se révèle la *Lettre* : elle traite ce détail fondamental d'une manière un peu solennelle, citant Aristote, selon

7. Je suis souvent revenu à *Il giuoco delle parti* dans mes (peut-être trop nombreuses) contributions autour de Pirandello. Je me borne à faire référence à : "Il giuoco delle parti", *atto primo : un atto tabù*, dans AA.VV., *Pirandello fra penombre e porte socchiuse. La tradizione scenica del "Giuoco delle parti"*, Rosenberg & Sellier, Torino 1991, pp. 7-59 ; *Discesa nell'inferno familiare. Angosce e ossessioni nel teatro di Pirandello*, Utet Università, Torino 2018.

lequel rien ne blesse plus les hommes que d'être méprisé par les personnes qu'ils estiment, de sorte que pour Orgon être « traité de ridicule et de fat⁸ par le saint frère » (p. 1184) serait un outrage plus grand que l'abus qui a été fait de sa femme. Malheureusement le texte nie cette hypothèse qui, pour être fondée, devrait nous montrer Orgon surgissant de dessous la table une seconde après que Tartuffe l'ait jugé un vaurien, qu'il peut mener par le nez à sa guise. Si ce qu'affirme la *Lettre* était plausible, Orgon aurait dû faire face – du moins à ce point culminant de l'intrigue – au fardeau d'affronter de manière résolue l'homme qu'il estimait et dont il a été méprisé. Au lieu de cela, Orgon, impassible, encaisse l'horrible insulte, continuant à rester comme un chien dans son chenil, absolument fasciné, dans un sens magique, par cette situation triangulaire. La femme a encore le temps de dire une petite réplique à Tartuffe, aux vv. 1527-1528. Ce n'est qu'après que Tartuffe a disparu de la vue, qu'Orgon semble libéré (peut-être seulement temporairement) du sortilège de la possession malsaine, en abandonnant finalement sa cachette. L'absence de Tartuffe l'oblige à *se remettre sur pied*, métaphoriquement et littéralement.

L'ironie mordante d'Elmire (« Quoi ! Vous sortez si tôt ? Vous vous moquez de gens. / Rentrez sous le tapis, il n'est pas encor temps ; / attendez jusqu'au bout, pour voir les choses sûres, / et ne vous fiez point aux simples conjectures. / [...] Laissez-vous bien convaincre, avant que de vous rendre, / et ne vous hâtez point, de peur de vous méprendre », vv. 1531-1534, 1537-1538) nous fait comprendre que, si la farce de Tartuffe est terminée, la tragédie familiale d'Elmire et Orgon va commencer. A vrai dire Molière ne nous le dit pas explicitement, pour bien des raisons, et l'auteur anonyme de la *Lettre* aussi, qui fournit pourtant un détail de grande valeur. Dans la mise en scène de 1667, à laquelle se réfère son compte rendu, « le mari sort de dessous la table, et se trouve droit devant l'hypocrite » (p. 1184). Il n'y a pas les mots cinglants d'Elmire que Molière élabore vraisemblablement en 1669, pour la troisième édition, mais il y a, au contraire, l'invention d'un mouvement (modifié plus tard en dernière instance, et pour cause) qui semble nous donner raison. En effet, la didascalie de la version finale lit : « Elle fait mettre son mari derrière elle ». Molière finit par révéler – consciemment ou non – la figure tabou de ce que j'aime appeler *le triangle pervers* ; entre les deux hommes il insère la femme, alors qu'en 1667 c'était plutôt un contact direct entre eux qui se profilait. Apparemment, la femme semble être disputée par le couple de deux mâles, qui, cependant, à y regarder de plus près, s'espionnent et se cherchent à travers la femme. Une relation *homosociale*, selon la définition d'une féministe canadienne, Lucienne Kroha, dans laquelle la femme n'est qu'un moyen qui permet la rencontre entre les deux hommes avec lesquels elle est en relation.

J'essaie de conclure, revenant à la question à laquelle je n'arrive pas à répondre

8. Je corrige ce que je crois (sauf contrôle de la *princeps*) une faute d'impression, *fait* au lieu de *fat* (chez Couton, l'on retrouve aussi *fat*, p. 1164). De toute façon le texte de Forestier et Bourqui lit – même page, six lignes plus haut – « son mari est un fat ».

de façon exhaustive : comment Elmire et Orgon sortent-ils de cette épreuve traumatisante ? Il me semble que les deux époux ont subi une métamorphose, désormais ils sont devenus différents par rapport au début, dévastés par cette sorte de psychodrame de couple (qui en a incorporé un troisième), définitivement rendus encore plus éloignés l'un de l'autre. Elmire est consternée de découvrir que son mari n'est pas le mari qu'elle pensait. Orgon est confus, anéanti par la découverte que son bien-aimé Tartuffe n'est pas le saint homme qu'il pensait être, et peut-être commence-t-il à se rendre compte que lui aussi est différent, que son identité n'est plus si certaine, ou en tout cas traversée de perversions masochistes, de fantasmes de soumission. Alors, peut-être, nous devrions reconsidérer les raisons qui ont conduit Braunschweig à son erronée approche à *Tartuffe*. (Oui, je sais très bien que les metteurs en scène du théâtre contemporain ne jouissent pas de la haute estime des professeurs d'Université, mais à tort, du moins lorsqu'il s'agit de metteurs en scène brillants. C'est la *Locandiera* de Luchino Visconti de 1952 qui a ouvert le chemin du *réalisme* de Goldoni, précédant d'une décennie les études de Mario Baratto, bien connu des italianistes français. Ce sont les différentes mises en scène de la *Trilogia della villeggiatura* de Strehler qui finalement ont fait comprendre aux spécialistes que ce triptyque est un *monument* de la dramaturgie de Goldoni. Plus récemment, c'est grâce aux *Sei personaggi in cerca d'autore* de Emmanuel Demarcy-Mota que nous avons vu émerger le côté pédophile du Padre, premier indice de plusieurs perversités sexuelles du personnage, qui, ensuite, ont été dévoilés par la critique la plus attentive de Pirandello.)

Braunschweig a certainement tort dans son exagération d'une Elmire attirée par Tartuffe, mais je pense qu'il a raison de placer, au centre du texte, non pas Tartuffe, mais les époux vivants séparés sous le même toit, qui l'entraînent tout simplement dans leur dynamique conflictuelle. Reste sans doute intact le mystère entourant les raisons pour lesquelles Orgon – après avoir vécu au moins vingt ans avec une première femme bigote – a choisi la mauvaise épouse, se remarquant avec une femme d'une présence fascinante, avide de vêtements de luxe, d'une vie mondaine, plus jeune que lui. Il a été peut-être tiraillé entre deux pulsions opposées, mais on a du mal à comprendre, même s'il apparaît évident qu'un cadavre se cache dans l'armoire, sans jamais en sortir, sans jamais sortir à la lumière du jour, car Molière n'est pas Ibsen⁹. Mais si Orgon est un sphinx, on en sait plus sur Elmire, frustrée par un mari qui fuit ses devoirs conjugaux, et qui ne partage pas son style de vie mondain. Tartuffe, avec son arrivée, ne fait qu'accentuer les contradictions. En bon *directeur de conscience*, de fait sinon de nom, il condamne l'excès de sociabilité festive qu'Elmire a imposé dans la maison d'Orgon, malgré son mari (soutenue, en cela, par ses beaux-enfants, qui, étant jeunes, ne peuvent manquer d'être bien plus ouverts que leur père trop misanthrope), et donne des directives pieuses

9. Je me permets de renvoyer à mes livres : *Epoepa borghese nel teatro di Ibsen*, Guida, Napoli 1984 ; *Ibsen. L'opera e la fortuna scenica*, Le Lettere, Firenze 1995 ; Henrik Ibsen, *Drammi moderni*, a cura di Roberto Alonge, Rizzoli/Bur, Milano 2009.

contre tous les plaisirs terrestres, matériels, économiques, sexuels. Naturellement Tartuffe est un petit malin, il veut éloigner Orgon de ce dont lui-même veut s'approprier, l'argent, la fille, l'épouse (mais c'est là une autre affaire, du moins à mes yeux essentiellement secondaire, qui relève plutôt de la dimension idéologique et militante de la pièce, cheval de bataille contre les représentants de l'ancien ordre moral et religieux).

A la fin de tout, pourtant, la question à un million d'euros demeure d'actualité : le climat de petite complicité juvénile, entre belle-mère et beaux-enfants, qui règne avec bonheur dans la maison d'Orgon, est-il suffisant pour justifier l'engagement très onéreux d'Elmire dans l'affrontement avec Tartuffe ? Cela explique peut-être le premier *round* du troisième acte, mais pas le deuxième *round* du quatrième acte, d'autant plus que la sortie sensationnelle de Damis a nécessairement entravé les modalités de son dessein, et donc, par conséquence, a dû faire passer un peu le désir d'Elmire de jouer le rôle de *la tendre belle-mère*. Si au quatrième acte elle s'abandonne héroïquement à son combat, se mettant entièrement en jeu et se livrant toute entière, risquant son honneur, c'est peut-être parce qu'elle joue en son nom, et non au nom de sa belle-fille assez terne. D'un autre côté, le refus d'Orgon de croire en son fils fait comprendre à Elmire qu'à ce stade, c'est elle qui ne peut plus croire en son mari. Une thérapie de choc impitoyable est donc inventée, mais pour soumettre moins Tartuffe qu'Orgon à l'épreuve, pour savoir si ce dernier est toujours un mari. Le procès ne se déroule pas jusqu'à la catastrophe, mais uniquement parce que c'est Elmire – certainement pas Orgon – qui stoppe la machine infernale, qui s'arrête, un instant avant l'abîme. Il n'est pas nécessaire d'aller plus loin, car le test a quand même donné un résultat, voire le pire des résultats. Il n'y a pas de réconciliation conjugale, il n'y a pas de *happy end*, comme en témoignent les plaisanteries moqueuses avec lesquelles Elmire accueille Orgon, lorsqu'il sort de dessous la table. Peu importe qu'il soit atteint du monstre du masochisme, de la volupté de la soumission, du candaulisme ou du triolisme (comme disent les Français), ou qu'il ait été frappé d'impuissance prématurée, ou qu'il soit possédé d'une pulsion homosexuelle fantasmée ou en tout cas jusqu'alors inhibée. Ce qu'Elmire réalise, c'est que ce mari, de toute façon, est irrécupérable. Et là, peut-être, faut-il aussi donner raison à Cesare Garboli, déterminé à projeter hardiment Molière vers le XX^{ème} siècle, à vouloir lire un texte d'il y a trois siècles avec les lunettes du présent. Pour notre brillant essayiste, Tartuffe est un psychanalyste *ante litteram* : une idée suggestive, mais qui persiste à focaliser toute la lumière sur le personnage éponyme¹⁰. À mon sens, si la piste psychanalytique est la bonne, c'est dans le sens où ses protagonistes sont les époux malheureux, sans tenir évidemment compte du fait que Molière jouait Orgon, et sa femme jouait Elmire. Il faut plutôt souligner le rôle moteur de la femme, qui conçoit et accomplit la terrible

10. Cf. Cesare Garboli, *Tartuffe*, Adelphi, Milano 2014. Pour la valeur de Garboli en tant qu'érudite molieriste, voir les pages perspicaces de Marzia Pieri, *Il Dom Juan di Garboli*, dans «Teatro e Storia», 27, 2006, pp. 119-128.

expérience de la séance psychanalytique de groupe, sous la forme d'un jeu érotique très risqué, où Tartuffe ne fonctionne objectivement que comme pierre d'achoppement, cordon détonant qui met le feu aux poudres. Cela ne signifie pas nier, ou même simplement nuancer, la satire très pénétrante, presque féroce, de l'hypocrisie religieuse, qui est le premier impact du texte, pour ceux qui le lisent ou le voient sur scène. Ce n'est pas par hasard que la pièce s'intitule *Tartuffe*, pas *Orgon et Elmire* (et pas non plus *Le coppia scoppiata*, comme l'on dirait en italien). Je dis simplement que *Tartuffe* reste avant tout le monument d'une grande bataille politique et religieuse, toutefois désormais très éloignée de nous, alors qu'au contraire cette couche plus occulte du texte intègre une fois de plus Molière à la liste pas longue mais intrépide des artistes capables – comme déjà évoqué à la n. 4 – d'introduire le bistouri dans les profondeurs du cœur humain, qui bat évidemment à l'identique, en dehors du conditionnement des saisons et des espaces.

Ici se termine – problématiquement, peut-être par des questions plutôt que par des réponses – mon essai, construit avec tous les justificatifs, les citations, les notes de bas de page, comme me l'a appris, il y a soixante ans, un grand italianiste, Giovanni Getto, quand l'Université italienne était encore une Université des Maîtres et des Disciples. Et là s'arrêtera le lecteur avisé, qui pardonnera gentiment le sous-titre malicieux et impertinent : pour l'expliquer, il suffira d'une petite page entre crochets, en italique, qui appartient à l'atelier secret de tout spécialiste, mais qui reste normalement à l'abri des yeux indiscrets, car – parfois ou souvent – rempli de fantasmes autobiographiques.

[J'ai beaucoup aimé une réflexion de Roland Barthes, quand il dit que les meilleures idées – pour écrire ses livres – lui sont toujours venues lorsqu'il était avec la personne qu'il aimait, en pensant à autre chose, voire – ajouterais-je – en marchant, causant, mangeant, buvant, bref, en faisant autre chose, et non pas en méditant pensivement dans son propre bureau, réconforté par les livres de la bibliothèque. Il va sans dire que la mienne, en revanche, sera peut-être l'une de mes pires idées, mais je ne veux pas la renier. Donc j'avoue qu'en cet automne 2021, qui pourrait aussi être l'automne d'une existence, je me suis souvent promené dans une rue illustre qui traverse le premier et le deuxième arrondissement de Paris, la rue Richelieu. En descendant vers la Seine, à gauche, au n. 58, il y a l'ancien siège de la Bibliothèque Nationale, où se trouve maintenant le fond des Arts du Spectacle, auparavant consultable à la Bibliothèque de l'Arsenal. Je l'ai beaucoup fréquenté, tant que j'étais dans ma carrière universitaire. Plus maintenant, je m'arrête plutôt souvent au n. 55, à droite, Laboratoire de biologie médicale Richelieu, où je fais mes analyses de sang depuis des années, ou, de temps à autre, au n. 52, j'entre dans le Passage Beaujolais, qui mène tout droit à la rue Beaujolais, où Maître Julien Plocque, mon notaire, a récemment déménagé, s'installant somptueusement au Palais-Royal. Mais continuant à descendre, ayant atteint la hauteur du n. 32, je retrouve toujours la statue de Molière, assis, une plume à la main, statue – je ne sais pas pourquoi – que je n'ai jamais aimé, sans doute trop fade, lui conférant un air d'employé en train de travailler à son bureau, sans l'aura de l'homme de théâtre. C'est là, exactement à cet endroit, que naît la rue Molière, parallèle de la rue Richelieu, un peu plus loin se trouve la Comédie Française. A 30 pas de la statue, cependant, il y a une petite rue, qui coupe perpendiculairement, la rue Thérèse, et qu'est-ce qu'il y a, au numéro 1 de cette ruelle ? « Les Chandelles », le club libertin le plus

exclusif de Paris (au sens littéral aussi, car de nombreux clients en sont exclus, jugés incongrus par la patronne, qui les regarde et les considère avant de les faire passer). Mais il est très curieux qu'une autre ruelle, immédiatement parallèle à la rue Thérèse, rue Villedo, abrite un autre club du même genre, « Le Cupidon », tandis que non loin, rue Saint Honoré, il y en a un troisième, « La Marquise ». Alors, en conclusion, Molière au centre de la géographie urbaine libertine, le théâtre aux échanges fructueux avec Éros ? Mais au fond je l'ai toujours su, éclairé par mon jeune frère Roberto Tessari, dit (mais seulement par moi) Tex, né en 1943, au lieu de 1942, camarade d'études au Lycée, puis à l'Université, dont j'ai récemment rêvé, peut-être parce qu'il est décédé il y a tout juste deux ans, le 22 octobre, auteur de nombreux livres importants sur la Commedia dell'Arte. Et que Molière était un libertin, soit au sens du XVI^{ème} siècle, de la libre pensée, soit au sens du XVIII^{ème} siècle, de la transgression sexuelle, nous l'avons toujours su. Pourtant, pour une raison quelconque, en observant cette trame, j'ai eu envie de relire la pièce Tartuffe, qui m'est tout à coup apparue sous un jour nouveau, une sorte de préfiguration d'expériences que nous ne croyons, à tort, qu'appartenant à notre monde contemporain. Comme lorsqu'un couple qui a éclaté, décide d'entrer dans l'un de ces clubs, lors d'une soirée trio, espérant une expérience forte, un jeu érotique particulier, qui puisse soudainement revitaliser le lien devenu fragile. L'homme (mari ou partenaire ou fiancé) ne s'accroupira pas sous une table, pour entendre sans voir, mais aura simplement les yeux bandés, et la femme (épouse ou partenaire ou fiancée), aura hâte de comprendre ce qui se passe, sauf à devoir prendre acte que son homme ne répond pas... Peut-être qu'elle aussi, à ce stade, interrompra le tête-à-tête au point culminant, renvoyant le deuxième homme avec une excuse, lui demandant, par exemple, d'aller chercher une bouteille de champagne au bar. Que fera alors le premier homme ? Restera-t-il patient, les yeux bandés, attendant le retour de l'autre, ou enlèvera-t-il – découragé démasqué abattu – son bandeau ? Et que vont-ils, elle et lui, se dire à ce moment-là, à ce carrefour de leur existence ?

Oui, je me rends compte que la mienne ressemblera à une provocation gratuite, mais, à presque quatre-vingts ans, dix ans après la fin de ma carrière, et pas loin de la fin de ma vie – n'ayant plus d'examens à passer, à part celui très complexe et compliqué de mon dernier congé – je pense pouvoir me permettre quelque exercice herméneutique un peu plus périlleux.]

Paris, Hôpital Bichat

octobre-novembre 2021