



# LITTÉRATURE FRANÇAISE

## Molière et la comédie classique

### au XVII<sup>e</sup> siècle

#### *Le Tartuffe* (1)

De *L'École des femmes* au *Tartuffe*.  
Lecture de la scène 4, acte II.

Quelques documents :  
Préface de 1669 et placets au roi.  
Extrait de *Dom Juan*, V, 2.

Bonjour à tous.

Ce quatrième cours de l'année suppose achevée la lecture du *Tartuffe*, pour des raisons déjà expliquées. Nous ne referons pas, ou si peu (sinon, à quoi bon ?), le lent parcours de découverte de l'œuvre déjà développé pour *L'École des femmes*. Notre travail (donc le vôtre) consistera bien plutôt à considérer comme acquis les éléments de réflexion mis en place dans notre lecture de l'œuvre précédente, et de confronter à la fois les similitudes, les dissemblances entre les deux pièces, à la lueur des répétitions et des nouveautés, thématiques ou structurelles, de cette deuxième pièce. Notre objectif est bien de pouvoir commenter chacune de nos trois

pièces au programme aussi bien comme *texte autonome* que comme élément dépendant d'un ensemble, ici un *triptyque*, celui d'une œuvre qui s'écrit au cours des années les plus décisives de la constitution d'une dramaturgie moliéresque qui transformera définitivement le visage du théâtre comique français, puis européen.

J'ajoute à ce premier cours sur *Le Tartuffe* la préface de 1669 et les trois placets<sup>1</sup> que Molière adressa au Roi pour se plaindre des interdictions successives de sa pièce, puis pour le remercier de la levée de l'interdiction. Je vous recommande de lire ces quatre documents — que reproduisent certaines éditions de poche de la pièce, mais pas toutes —, car ils sont importants pour comprendre les étapes d'un parcours de cinq ans, celui de la publication et des représentations libres de cette pièce, pour comprendre également l'argumentaire judiciaire de Molière sur la défense de sa pièce, et pour connaître certains éléments de ce qu'avait pu en être la première version. Ils peuvent d'autre part vous donner matière à réflexion pour votre dissertation sur *Tartuffe*.

## I. De *L'École des femmes* au *Tartuffe*

De décembre 1662 à mai 1664, date de la création d'une première version du *Tartuffe*, Molière s'est affirmé comme un personnage incontournable de la scène parisienne et des spectacles de la Cour. On ne perdra pas de vue le fait que si les œuvres de l'écrivain Molière se publient, se classent, se lisent l'une après l'autre, le chef de troupe Molière continue à jouer des pièces déjà présentées au public dont, toujours, des pièces qui ne sont pas... de Molière, notamment des tragédies : la troupe jouera en 1663 aussi bien, entre autres, la comédie *Le Menteur* que la tragédie *Sertorius* de Pierre Corneille. La troupe joue encore presque pour moitié dans ces années-là un répertoire qui n'est pas celui de son patron. Elle jouera aussi la même année *L'École des femmes* et *La Critique*, mais également *L'École des maris*, *Les Fâcheux*, *L'Étourdi*, *Dom Garcie de Navarre*, *Le Dépit amoureux*... de Molière.

Pour son époque, le dramaturge Molière est relativement peu prolifique. Notre Histoire littéraire retient surtout, avec celui de Molière, les noms de Corneille et de Racine, mais ces trois dramaturges les plus notoires de leur siècle ne sont pas les exemples les plus représentatifs des dramaturges de métier de l'époque. Corneille a été titulaire pendant plus de vingt ans de charges de « fonctionnaire », dirons-nous, qui lui ont assuré une rente confortable et qu'il a vendues à un assez bon prix vers 1650 ; Racine était protégé financièrement par la noblesse de robe janséniste. Les auteurs « à gages », vivant de leur plume et obligés pour cela d'écrire, donc de vendre, sont à cette époque autrement plus prolifiques. La génération précédente a connu Alexandre Hardy, qui écrivit par centaines des pièces pour l'Hôtel de Bourgogne, puis Jean Rotrou, auteur de plus de trente tragédies, comédies et tragi-comédies. Il est vrai aussi qu'une pièce de Rotrou valait bien plus cher qu'une pièce de Hardy, mais bien moins cher qu'une pièce de Corneille. Reste que Molière peut se permettre d'écrire « peu » : l'écriture n'est qu'une facette de son activité professionnelle, la troupe a du succès, la pension attribuée par Louis XIV est confortable, à défaut d'être régulière, tout comme les commandes royales pour les festivités de la Cour. À côté des auteurs que je viens de citer, la production

---

<sup>1</sup> Un *placet* (latin : *il plaît*) est un écrit adressé au roi ou à un ministre pour demander justice ou pour se faire accorder une grâce.

moliéresque est assez sobre, s'agissant d'une production de pièces qui ne sont pas forcément écrites en vers, pas forcément composées en cinq actes, car l'auteur Molière peut se le permettre, et le comédien et chef de troupe a peu de temps pour écrire.

Entre *L'École des femmes* et *Le Tartuffe*, Molière ne crée *que* trois pièces. Encore n'ont-elles pas le même statut que la pièce que nous venons d'étudier et que celle que nous allons aborder.

### I. A. *L'Impromptu de Versailles*

J'ai fait allusion dans le cours précédent à cette pièce, et à ses « moqueries incessantes », disais-je, contre le jeu des comédiens de la Troupe royale installés à L'Hôtel de Bourgogne. *L'Impromptu de Versailles* est ce qu'on appelle une pièce « de circonstances », dont l'enjeu et l'occasion sont affichés par le titre que Molière lui donna et qu'il ne modifia pas : cette pièce est une pièce « **improvisée** », destinée être représentée à Versailles. Les termes *improvisé*, *improvisation* ne sont pas encore familiers alors dans la langue française, même s'ils viennent tout juste d'y entrer : ils proviennent du jeu *all'improvizzo* des Comédiens italiens. Le succès du jeu italien émane notamment de la plasticité d'un jeu non codé, propre à surprendre les spectateurs, et de leur capacité à produire très rapidement des spectacles entiers à partir de canevas élaborés quelques heures avant.

Mais *L'Impromptu* n'est pas une improvisation, au sens où les Italiens *improvisaient* à Paris. La pièce a bien un texte rigide, composé par Molière lui-même, et c'est dans la *fable* de la pièce qu'il faut chercher l'*improvisation* jouée à Versailles. Les personnages de cette pièce s'appellent Molière, Du Croisy, La Grange..., et mesdemoiselles Molière, Du Parc, Béjart, De Brie... Ces personnages, joués par la troupe de Molière dans son propre rôle, ont deux heures pour répéter une pièce qu'ils doivent jouer devant le roi, un jour d'octobre 1663. Ce prototype des pièces les plus connues du dramaturge italien du XX<sup>e</sup> siècle Luigi Pirandello (*Ce soir on improvise, Six personnages en quête d'auteur*), pièce de théâtre en abyme, qui se joue devant le roi lui-même, est une nouvelle occasion pour Molière de moquer ses rivaux et de contrefaire, devant une famille royale enthousiaste, les courtisans ridicules. La mise en abyme de la pièce révèle, au détour d'une réplique, un de ses sujets : mademoiselle Béjart (Madeleine) rappelle à Molière qu'il était question qu'il écrive une « *comédie des comédiens* » en réponse à la critique qui avait accueilli *L'École des femmes*. La digression, sur cette question, entre les acteurs qui en « oublient de répéter » leur pièce, permet à Molière d'imiter dans la caricature les comédiens de la troupe rivale ; on se remet à penser à la répétition : dès cet instant, un « fâcheux » vient l'interrompre, comme dans la petite comédie *Les Fâcheux* que Molière avait déjà fait jouer entre *L'École des maris* et *L'École des femmes*. Puis, une dispute survient entre Molière et un de ses compagnons, qu'un nouveau visiteur est appelé à trancher, mais ici la pièce emboîtée s'emmêle à la pièce emboîtante...

Cette courte pièce en un acte et onze scènes s'interrompt au moment où l'on vient délivrer le personnage Molière de son « *embarras* » : le Roi a la « *bonté* » de remettre sa commande à une autre fois. Le chef de troupe propose d'aller le « *remercier des extrêmes bontés qu'il [leur] fait paraître* » : il ne reste plus à la troupe qu'à se retourner vers le public, à saluer l'auguste spectateur et à se faire applaudir.

## I. B. Du *Mariage forcé* à la naissance du *Tartuffe*

Trois mois après, Molière crée au Louvre, avec *Le Mariage forcé* (janvier 1664), un divertissement pour la reine-mère. Il avait créé, avec *Les Fâcheux*, la « comédie-ballet » (ce nom de genre est bien entendu postérieur à Molière), genre éphémère qui s'éteindra avec lui et avec sa dernière pièce, *Le Malade imaginaire*. Ce genre est la conséquence logique des conditions très particulières, uniques dans l'Histoire du théâtre français : un auteur dramatique, chef de troupe et excellent comédien, répond à des commandes royales en faisant jouer ses pièces pour une Cour qui n'aime pas forcément le théâtre « littéraire », dirions-nous, mais qui a du goût, et surtout du goût pour le grand spectacle. Rajoutons à cette conjoncture très particulière le fait que si Louis XIV aimait la danse, il aimait également la pratiquer, et ne demandait pas mieux que de danser lui-même et faire danser ses proches.

*Le Mariage forcé*, comme les autres comédies-ballets de Molière, est une pièce mixte, alliant un fonds de situations traditionnelles empruntées tant à la farce qu'à la comédie italienne — et à ses « docteurs » —, conçue en trois actes avec des ballets. Le roi lui-même apparaissait au deuxième acte dans un costume d'*Égyptien* : *Égyptien* à l'époque, et dans le théâtre de Molière (voir *Les Fourberies de Scapin*, par exemple) ne signifie rien d'autre que « bohémien », *gitan* plus étymologiquement parlant ; le mot *gitan*, comme le mot *gypsy*, ne désigne rien d'autre qu'*égyptien*, car tout le monde pensait alors, y compris les gitans eux-mêmes, que cette grande tribu qui avait traversé la France vers la fin du Moyen-Âge pour s'installer surtout en Espagne venait d'Égypte (voir, par exemple, le « tarot égyptien »). Louis XIV danse donc dans ce spectacle, aux côtés de Molière et de ses comédiens. Un mois après avoir créé cette commande royale, Molière redonnera la pièce au public parisien, du moins une version bien plus sobre en ballets, comme il le fera de toutes les commandes de ce type, à l'exception du *Malade imaginaire*, qu'il fit d'abord représenter à la ville, avec la fin qu'on sait, à l'exception également de *L'Impromptu de Versailles*, qu'il donna peu aux Parisiens. Molière refondra sa pièce quelques années plus tard en une pièce en un acte : c'est cette version qui est publiée depuis le vivant même de Molière.

*La Princesse d'Élide* (mai 1664) est bien plus que les deux pièces précédentes attachée aux conditions très particulières du nouveau règne de Louis XIV et du rôle de troupe officielle que joue la compagnie de Molière. Le jeune roi de vingt-six ans organise une fête longue, *a priori* de trois jours, en principe en l'honneur des deux reines : la reine-mère et son épouse, même s'il est déjà notoire qu'elle est secrètement destinée à Mademoiselle de la Vallière, dont il n'exhibe pas alors la liaison. Elle est construite autour d'un thème littéraire, celui de *L'île enchantée*. Le sujet est un thème de la littérature épique italienne, emprunté au *Roland furieux* de l'Arioste : Roger et plusieurs autres chevaliers de Charlemagne sont retenus dans une île enchantée par les charmes de la magicienne Alcine et se perdent dans les délices du palais d'Alcine jusqu'à ce que la bague de Mélice, amante de Roger, mette fin à tous les enchantements. Ce thème est déjà repris dans la *Jérusalem délivrée* du Tasse, où c'est cette fois le paladin Renaud qui cède aux charmes irrésistibles de l'enchanteresse Armide.

Les trois journées prévues, sous le titre *Les Plaisirs de l'île enchantée*, vont recréer cette atmosphère, donnant lieu à des prouesses pyrotechniques, une « course de bague », des spectacles à machines, et Molière y joue un rôle d'importance : outre ceux qu'il remplit déjà dans de telles circonstances, il sera également un des organisateurs de la fête, et sa troupe joue dans les parades qui la



ponctuent : c'est la Du Parc qui joue Alcine. Grande « comédie galante, mêlée de musique et d'entrées de ballets », *La Princesse d'Élide* est une nouvelle occasion de mêler les beaux vers à la musique, et de jouer du théâtre en abyme : la pièce est une comédie offerte à l'enchanteresse Alcine par ses prisonniers. Il va sans dire que Molière a eu bien d'autres chats à fouetter dans la période qui précédait la fête que de se livrer à la seule écriture de sa pièce. *L'impromptu de Versailles* jouait l'impréparation d'une troupe de comédiens obligés de jouer dans l'urgence pour satisfaire une commande royale avec tout le respect dû au désir impérieux du monarque : *La Princesse d'Élide* sera **réellement** une pièce conçue dans l'urgence. Cette pièce en trois actes, dont le premier acte et le début du suivant sont versifiés, est par la suite composée entièrement en prose. L'auteur s'en explique lui-même au milieu de l'acte II :

AVIS. — *Le dessin de l'auteur était de traiter ainsi toute la comédie. Mais un commandement du Roi qui pressa cette affaire l'obligea d'achever tout le reste en prose, et de passer légèrement sur plusieurs scènes qu'il aurait étendues davantage s'il avait eu plus de loisir.*

Improvisation pour improvisation, la fête des *Plaisirs* n'eut pas lieu non plus exactement telle qu'on l'avait conçue. Non qu'elle ne fût pas bien organisée : tous les moments forts, toutes les animations prévues pour ces trois jours se déroulèrent conformément aux prévisions. Mais la fête ne s'arrêta pas là, et trouva des prolongements en fait quatre jours encore : jeux, visite de la ménagerie et de la volière royales, et... spectacles. Pour l'occasion, on demande à la troupe de Molière de rejouer *Les Fâcheux*, *le Mariage forcé*, mais également une pièce dont Molière avait certainement déjà fait lecture au roi, mais qui était neuve, encore inédite, et que la troupe créa en soirée devant la Cour et la famille royale, une pièce qui, selon la chronique tenue ce jour-là, était « *contre les hypocrites* » et que le public jugea « *fort divertissante* ». Il s'agit du *Tartuffe*.

### I. C. Aventures, avanies et avatars du *Tartuffe*

« Aventures, avanies et avatars » : j'accorde exprès ces trois *paronymes* dans le but d'en profiter pour vous faire une petite « leçon de langue », on ne se refait pas. La *paronymie* entre ces trois termes fait que l'on emploie parfois, souvent même, et à tort, l'un pour l'autre, notamment : *avatars* pour *aventures*. C'est un contresens. *Avatars* est un mot d'origine indienne (d'Asie), entré réellement dans notre langue au XIX<sup>e</sup> siècle seulement, et désigne au sens propre les incarnations d'un dieu sur terre (ex. Krishna est un *avatar* de Vishnou, sauf si je n'ai rien compris à l'histoire...), au sens figuré une « transformation », une « métamorphose ». Une *avanie* est, historiquement, un tribut humiliant imposé dans l'Empire turc aux non-musulmans, et dans notre langue est un synonyme d'*humiliation*.

On dira que la pièce de Molière a un peu connu l'*avanie* d'avoir été calomniée puis celle d'avoir été interdite, et que la version que nous connaissons tous n'est pas celle correspondant à sa création, celle qui aura été interdite : à l'occasion de sa parution définitive, la pièce a grossi de deux actes, et si l'on suppose que les trois premiers actes de la version définitive, *avatar* de la première, correspondaient vraisemblablement aux trois actes de la première version, rien ne peut le prouver.

## 1. Une interdiction *a posteriori*

On ne peut guère comprendre l'enjeu de la pièce et celui de son interdiction si l'on omet les deux points suivants :

- La pièce a bien été jouée devant le Roi, qui l'a appréciée, on suppose même — avons-nous besoin de le faire ? — qu'il s'agirait d'une commande royale, éventuellement pour contrer le parti dévot, courtisans pieux et hauts hommes d'église, dont l'influence se développait à la cour : en 1662, les prédications de Bossuet ont fait fuir du Louvre Louise de la Vallière, maîtresse du Roi, qui s'est ensuite réfugiée dans un couvent, dont Louis XIV l'arrache, publiquement ; le jeune roi a à affronter non une nouvelle Fronde, mais certains murmures, disons, de confessionnal... Mais laissons de côté ce contexte historique, et contentons-nous de remarquer que la pièce n'a rien eu d'offensant aux yeux de la Cour et de la famille royale, du moins rien d'offensant *pour la religion* (voir dans le cours précédent à propos de la reine-mère) : qu'elle s'en prenne à de *faux dévots* (je parle ici de la pièce, pas de la reine-mère) est une autre affaire. Disons, pour faire vite, qu'elle n'insulte pas plus la religion que *L'École des femmes* n'insulte le mariage. Ne pas le comprendre serait faire un grave, très grave même à mes yeux, contresens. On aura glosé sur « Molière libertin », élève de Gassendi, et sur l'ambiguïté du rôle-titre de son *Dom Juan*. Cette pièce n'étant pas au programme cette année, évitons donc les références inutiles et les argumentations tordues à propos du *Tartuffe* et de *L'École des femmes*, voilà, c'est dit.
- La *censure*, s'agissant des pièces de théâtre, n'existait pas à l'époque. Elle n'existe pas non plus après *Le Tartuffe*, ou du moins pas immédiatement après. On n'interdit pas une pièce, ni une œuvre d'ailleurs, parce qu'elle est licencieuse, se moquât-elle des religieux, mît-elle en scène moines paillards, évêques fornicateurs et curés gloutons et ivrognes. Si vous en doutez, plongez-vous vite dans les *fabliaux* du Moyen-Âge d'où proviennent certains sujets moliéresques (*Georges Dandin*, *Le Médecin malgré lui*), dans ces recueils de nouvelles que répand le Moyen-Âge puis la Renaissance telles celles recueillies dans *Le Décaméron* de Chaucer ou dans *Les Contes de Canterbury*, plongez-vous dans les « contes » que La Fontaine commence à publier l'année même du *Tartuffe*. Voltaire, Sade et leurs prisons appartiennent au siècle suivant, et le premier vrai cas d'interdiction d'ouvrage est, en 1674, année suivant celle de la mort de Molière, l'interdiction des *Nouveaux Contes* de La Fontaine, particulièrement licencieux : l'ouvrage fut simplement interdit, sans que l'auteur ni le libraire fussent inquiétés. Ce qu'on appelle au sens propre la *censure* est une pratique *organisée* obéissant à un dispositif mis en place *préalablement*. En matière de théâtre et de littérature, la *censure* ne naît qu'en 1701, à la demande des dévots : elle oblige alors tout texte destiné à être joué sur une scène publique à être *au préalable* soumis à l'approbation de la police. Les interdictions précédentes, celle ponctuelle du *Tartuffe* en 1664 ou celle, plus éloignée dans le temps, de représenter les *mystères* en ville au XVI<sup>e</sup> siècle, ne sont pas des actes de censure. Il serait impropre de parler de *censure* dans de tels cas : le terme lui-même ne désigne jusqu'en 1790 que les mesures disciplinaires prises par l'Église à l'encontre d'un de ses membres, et par extension les condamnations morales portées contre un comportement ou

des propos répréhensibles : *c'est dans ce dernier sens seulement que Molière utilise le terme dans sa préface de 1669* (voir à la fin de ce cours, dans la partie documentaire). Mais sa nouvelle acception, qui est celle, à partir du début du XVIII<sup>e</sup> siècle, que nous lui connaissons, ne repose pas sur l'interdiction, mais sur le principe d'un *contrôle préalable*, qui ne s'exerce qu'à partir du début du XVIII<sup>e</sup> siècle : par défaut, ce contrôle peut s'exercer *a posteriori* en limitant la publicité d'une œuvre, ou en en coupant des extraits. Mais dans la plupart des cas, la *censure* moderne, c'est-à-dire la censure *d'État*, est un contrôle *a priori* de l'œuvre artistique. Cette censure qui frappe le théâtre durera à peine deux siècles, d'ailleurs. C'est au début du XX<sup>e</sup> siècle que fermeront les bureaux de censure qui contrôlaient les œuvres théâtrales. Ils rouvriront peu de temps après et jusqu'à nos jours, pour contrôler le cinéma, dont les moyens de diffusion sont autrement plus puissants que ceux de la pièce écrite. Encore une fois, ne confondez pas *interdiction* et *censure*. *Le Tartuffe* est une pièce qui a été *interdite*, provisoirement, et *a posteriori*. Et cette interdiction n'est pas motivée par les goûts du Roi, même si elle est le fait du Roi.

## 2. Conditions de l'interdiction

Que s'est-il vraiment passé pendant les cinq jours qui ont séparé le moment où la famille royale et la Cour ont applaudi la pièce de celui où le roi demande l'interdiction de cette même pièce ? D'autres autorités que le roi, des autorités morales et religieuses, se sont plaintes à lui. On peut certes spéculer sur la part de rumeurs qui ont présidé à ces plaintes : si au nombre des spectateurs de cette première version du *Tartuffe* figuraient certains membres appartenant à ces autorités, que faisaient-ils donc à Versailles, au milieu des « Plaisirs » de l'île enchantée ? Il y eut en tout cas peu, bien peu certainement, de spectateurs directs si jamais il y en eut, ce qui renforce d'autant plus le poids de ce que l'on a pu prétendre, en seconde main, de la pièce, et le poids de la part de malveillance ou simplement d'ignorance. Mais les autorités qui ont demandé l'interdiction de la pièce ne se sont pas trompées sur son contenu... Toujours est-il que la pièce sera interdite.

Qu'on ne se méprenne pas sur la nature de cette interdiction : les lectures et les représentations privées sont toujours tolérées — elles contribueront d'ailleurs à augmenter, avec le nombre de mondains au fait des détails de la pièce, les rumeurs parisiennes. D'autre part, Molière est toujours en faveur auprès du roi Louis XIV, qui ne craint pas — il n'en a aucune raison — de continuer à lui témoigner sa protection. Voici comment la brochure officielle produite par les services royaux rendra compte, quelques mois plus tard, des fêtes de ce printemps versaillais et de l'avenir de la pièce produite à l'occasion de ses prolongations :

*Quoiqu'elle [ la pièce] eût été trouvée fort divertissante, le roi connut tant de conformité [entendre : « ressemblance »] entre ceux qu'une véritable dévotion met dans le chemin du Ciel et ceux qu'une vaine ostentation des bonnes œuvres n'empêche pas d'en commettre de mauvaises, que son extrême délicatesse pour les choses de la religion ne put souffrir cette ressemblance du vice avec la vertu, qui pouvaient être prises l'une pour l'autre, et, quoiqu'on ne doutât point des bonnes intentions de l'auteur, il la défendit pourtant en public [entendre : « il défendit de la faire représenter en public »], et se priva soi-même de ce*

*plaisir* [entendre : « du plaisir de la voir lui-même »] *pour n'en pas laisser abuser à d'autres* [entendre : « pour que d'autres ne la prennent pas à contresens »], *moins capables d'en faire un juste discernement*<sup>2</sup>.

On notera les précautions prises par ce texte : le roi n'a nullement été « influencé » par les dévots, non plus qu'il n'a fait semblant (s'il l'avait fait, il se serait comporté en *hypocrite*, à la façon du rôle-titre du *Tartuffe*) d'épouser leur cause. Le roi assume le véritable plaisir qu'il a pris à la pièce et se comporte tel un comité de censure qui dirait de nos jours, par exemple, à la fois 1) qu'*Orange mécanique* de Stanley Kubrick ou *Funny Games* de Michael Haneke pourrait donner de bien mauvaises idées à des gens peu capables de discernement et de recul et qui croiraient que ce film est une apologie de la violence, 2) mais que ce n'est absolument pas le cas car une telle interprétation irait à contresens du discours tenu par le film, 3) que ce film est du reste excellent, 4) mais qu'il vaut mieux le retirer de l'affiche.

### 3. Le premier *Tartuffe*

On sait peu de choses de ce premier *Tartuffe*, auquel on attribue cette même année où on l'interdit, pour premier titre : *L'Hypocrite*. Si c'est bien le cas, il faut dater du *Tartuffe* et non du *Misanthrope* ce trait moliéresque qui sera longuement exploité après lui sous l'appellation « comédie de caractères », consistant à tisser une pièce autour du portrait d'un homme brossé à partir d'un défaut blâmable, défaut proposé en titre de la pièce, de la façon déjà inaugurée par Corneille dans sa comédie *Le Menteur*.

Je vous ai dit que cette pièce durait trois actes, peut-être les trois premiers, plus ou moins remaniés, de la pièce originale. La pièce s'achève aussi, dit-on, sur le triomphe de l'hypocrite : pièce à fin bien peu « morale », en ce cas, dans la mesure où la vertu n'est pas récompensée, et où le seul vice à être puni est sans doute la crédulité, celle d'un père de famille qui a accueilli trop facilement un tel personnage. Le personnage principal d'une telle pièce a ainsi, toujours dans ce cas de figure, une dangerosité bien plus grande que celle du rôle-titre de *Dom Juan* qui lui est postérieur et dont je vous recommande — toujours — chaudement la lecture. *Dom Juan* est un personnage redoutable, qui ne s'amendera jamais, mais qui sera puni par le ciel, alors qu'apparemment rien ne peut, dans l'univers fictif de cette première version, punir *Tartuffe*. Si la fin de l'acte III de la version définitive de la pièce correspond à la fin de sa première version, c'est bien *Orgon* qui est le plus blâmable, et le plus ridicule aussi : son aveuglement l'a amené à fiancer d'autorité sa fille à un hypocrite excité par les appas de sa femme, puis à chasser son fils de la maison, ensuite à créer volontairement les conditions pour que l'hypocrite puisse exercer une cour régulière auprès de sa femme, enfin à déshériter ses enfants en lui laissant tous ses biens. Le rire recherché par une telle fin est celui, moqueur, destiné à accabler le ridicule d'un père de famille bourgeoise, injustement autoritaire envers les siens, mais suffisamment sot et crédule pour se faire rouler dans la farine par le premier hypocrite venu. Remarquez à quel point Molière s'éloigne ici des canons du genre *comique* : tous les vices ne sont pas punis, et si la bêtise (celle d'*Orgon*) l'est, la paillardise et la roublardise (celles de *Tartuffe*) ne le sont pas. Le canon est bien ici

---

<sup>2</sup> Source : Roger Duchêne, *Molière*, Fayard, 1998. Les commentaires entre crochets n'engagent que moi.

celui de la farce, où le plus roublard a raison de gagner et le plus benêt de perdre, dans un univers où la morale est mise entre parenthèses.

Autre différence, notable, entre la première version et la version définitive, que celle qui tient au personnage même de Tartuffe. Dans son second placet au roi datant d'août 1667, Molière explique :

*En vain je l'ai produite sous le titre de L'Imposteur, et déguisé le personnage sous l'ajustement d'un homme du monde ; j'ai eu beau lui donner un petit chapeau, de grands cheveux, un grand collet, une épée, et des dentelles sur tout l'habit, mettre en plusieurs endroits des adoucissements, et retrancher avec soin tout ce que j'ai jugé capable de fournir l'ombre d'un prétexte aux célèbres originaux du portrait que je voulais faire : tout cela n'a de rien servi.*

Dans le creux de cette description se dessine le personnage du premier Tartuffe. On notera d'abord la différence entre le sous-titre premier « L'hypocrite » et celui qui restera : « L'imposteur ». Un « hypocrite » est un personnage qui, derrière un *masque* social (grec : *hypo-kritès*, « sous le masque »), dissimule une vérité bien différente de celle qu'il donne publiquement à entendre : un tel sous-titre accable clairement un personnage de faux dévot en laissant entendre qu'un dévot, pris comme tel aux yeux de toute une société, peut être... faux. Un tel sous-titre dénonce le vice de l'hypocrisie comme envisageable dans la société dévote, et ce vice est un vice *moral*. Tel n'est pas le cas dans le sous-titre suivant : un « imposteur » n'est pas un être dissimulé, mais quelqu'un qui abuse de la crédulité d'autrui, un menteur ; si le résultat des actions d'un *hypocrite* peut être semblable à celui des entreprises d'un *imposteur*, le principe n'est pas le même, car le mensonge, l'usurpation d'identité est bien plus qu'une affaire morale, elle est une affaire *sociale*. Le nouveau Tartuffe n'est plus un dévot s'arrangeant avec le Ciel, mais un criminel ayant pris l'apparence d'un dévot. Cette « imposture » est d'autant plus sociale qu'elle est redoublée, dans la version définitive, d'une imposture patronymique conforme au personnage (v. 1924 : « *sous un autre nom* »), et si le « *prince ennemi de la fraude* » (v. 1906) commande à l'exempt d'arrêter Tartuffe, c'est bien parce qu'il est *socialement* un criminel envers son roi et non parce qu'il est *moralement* un pécheur trompant les siens sous des apparences dévotes.

Je reviens à la description du personnage lui-même, que je relie à ce changement de perspective. Le nouveau Tartuffe est, Molière le rappelle au roi, un « *homme du monde* ». L'ancien était, dans la découpe du premier, un homme à grand chapeau, à cheveux courts ou ras (donc sans perruque), habillé sobrement, exhibant un *petit* collet, et ne portant pas l'épée. L'ancien Tartuffe est un homme d'église ou un homme vêtu à la manière d'un homme d'église. Selon les ennemis de Molière, il aurait pu aussi bien s'agir d'un prêtre. Le nouveau Tartuffe est un mondain, appartenant à la société laïque.

Le changement est d'importance, même si les grandes mises en scène du XX<sup>e</sup> siècle s'en tiennent, pour la plupart, à une image physique bien plus proche de celle du premier Tartuffe que de celle du Tartuffe définitif. Il existe une gravure d'époque, souvent reproduite sur certains manuels scolaires, correspondant à la cinquième scène de l'acte V : on y voit Tartuffe, Elmire, et Orgon en train de sortir de sous la table où il s'est caché. Si votre livre la reproduit, observez bien qu'Orgon et Tartuffe sont vêtus *de la même façon*, à ceci près que Tartuffe porte la cape du visiteur venu



du dehors. A l'inverse, sur la plupart des photographies des mises en scène vingtiémistes, Tartuffe ressemble sinon à un homme d'église du moins à un cagot : ces mises en scène présentent en fait un personnage qui n'est déjà plus celui du *Tartuffe* joué en public. C'est le volontaire — et provocateur — contre-pied de ces partis pris qu'avait pris la mise en scène d'Antoine Vitez (Avignon, 1978), qui présentait un Tartuffe mondain, tout en rubans et en couleurs, jeune et... beau, paré de tous les atouts de la séduction (l'acteur était Richard Fontana, qui jouera quatre ans plus tard le rôle-titre dans *Hamlet* à Chaillot) : le parti pris avait été ici relativement original mais certainement plus fidèle aux vœux de l'auteur du second Tartuffe, de la dangerosité sociale du personnage séducteur.

#### 4. De 1664 à 1667

Molière reste, je le répète, en faveur tant auprès du roi qu'auprès du public parisien après la déconvenue de cette interdiction. C'est chez lui que le jeune Racine décide de se tourner lorsqu'il porte sa première pièce, *La Thébaïde*, qui sera représentée en juin 1664 au Palais-Royal. Racine y portera également, en décembre 1665, sa deuxième tragédie, *Alexandre le Grand*, quelques jours avant de porter la même pièce chez les rivaux de l'Hôtel de Bourgogne : en cette fin d'année civile, les deux théâtres parisiens (sur trois) joueront la même pièce. A partir d'*Andromaque* (1667), Racine fera jouer ses pièces exclusivement à l'Hôtel de Bourgogne.

##### *Dom Juan*

En février 1665, Molière porte à la scène son *Dom Juan*, dans lequel il joue l'autre premier rôle, celui qui ouvre et qui referme la pièce, celui dont le temps de présence sur le plateau surpasse tous les autres, celui du valet Sganarelle. La pièce est une réécriture de la comédie de Tirso de Molina *L'Abuseur de Séville* (1620). Molière a-t-il connu cette pièce ? Il est bien plus probable qu'il a lu une de ses adaptations françaises, celle qui substituait, à la défaveur d'une erreur de traduction, un « festin de pierre » au « convive de pierre » original. Toujours est-il que son adaptation met en scène un libertin qui n'est plus exactement celui de la pièce espagnole. Car le personnage du *Don Juan* de Tirso n'était pas vraiment celui que construira sa postérité, à partir de Molière. Le Don Juan castillan n'est pas encore exactement le séducteur cynique qui abuse de la chasteté et de la naïveté des faibles femmes, mais bien plutôt le *castigo de las mujeres*, « châtiment des femmes » envoyé par la Providence pour les punir de leur légèreté : la portée morale de la pièce de Tirso est double, et consacre aussi bien la damnation des femmes qui s'écarterent de leur rôle de femme aimante, chaste et fidèle que la damnation du noble dépravé et qui ne craint pas Dieu. Chez Molière, l'accent est mis sur le libre-penseur qui ne croit qu'en « deux et deux sont quatre », un libre penseur que le cliché associe — et associera durablement — à l'amateur de belles femmes et de plaisirs immédiats : l'un ne va pas sans l'autre, dans la mesure où ce double portrait est l'exact négatif du chrétien craignant Dieu, un exact négatif qui aura, jusqu'à la Révolution française, une postérité tant dans la vie mondaine que dans le monde littéraire (voir par exemple l'homme de lettres le plus typique de cette double attitude au XVIII<sup>e</sup> siècle : le marquis de Sade). À plus d'un titre, le *Dom Juan* se ressent à la fois de la cabale qui s'élève contre Molière, comme s'il était une surenchère de la part de l'auteur protégé du roi, et de l'interdiction du *Tartuffe*. La longue réplique de Dom Juan à Sganarelle sur l'hypocrisie est un retour du refoulé de la part de l'auteur de la pièce de 1664 :

Molière est forcément du nombre des « ennemis » que prétend attaquer l'hypocrite<sup>3</sup>, déguisé en « vengeur des intérêts du Ciel ».

### De L'Amour médecin au Misanthrope

Je ne présenterai pas ici, bien entendu, *Le Misanthrope*, puisque nous la verrons plus tard. La pièce de 1666, dernière de notre parcours de l'année, est précédée l'année d'avant par une nouvelle comédie-ballet, *L'Amour médecin*, dans une période particulièrement difficile pour la troupe et pour son auteur.

De nouvelles difficultés étaient apparues à la suite du *Dom Juan* : Molière est cette fois accusé de défendre les idées de son personnage libertin et habile séducteur, la meilleure preuve en étant que le sens commun et la morale convoquées sur scène pour répondre à Dom Juan sont portés tous deux par un valet sot et ridicule, qui s'embrouille dans son jugement et raconte volontiers des fadaises. Pamphlets et libelles se succèdent, et la pièce, créée en février 1665, s'interrompra à Pâques et ne sera plus jouée du vivant de Molière : elle sera imprimée après sa mort. La Comédie-Française elle-même ne la placera à son répertoire qu'à partir de... 1841, avec apparemment d'assez forts contresens dans ses choix dramaturgiques pour qu'elle fût jugée, semble-t-il, « ennuyeuse » jusqu'à la mise en scène qu'en fit Louis Jouvet après la Libération, qui la fit définitivement quitter son long purgatoire.

La saison 1665-1666 est difficile pour la troupe de Molière, pour d'autres raisons encore que ces nouveaux ennuis qui persistent après que *Dom Juan* a été retiré de l'affiche. Molière lui-même tombe malade à deux reprises, la troupe perd des comédiens — elle en perdra d'autres encore par la suite, en particulier mademoiselle Du Parc, devenue la maîtresse de Racine, qui rejoindra en 1667 l'Hôtel de Bourgogne où le jeune tragédien rencontre un succès croissant qui éclipse déjà celui de Corneille. En septembre, Molière répond à une nouvelle commande royale et crée une nouvelle comédie-ballet, *L'Amour médecin*, composée sur une musique de Lulli. Conformément à l'habitude, une fois la commande royale accomplie, il présentera au public parisien la pièce, allégée de sa musique et de ses danses. *Le Misanthrope* date du mois de juin suivant : on gardera en tête cette longue période de maturation, rare même chez Molière.

### Molière au Ballet des Muses

Retour à la cour : Molière met en œuvre coup sur coup la création de deux pastorales, *Mélicerte*, « comédie pastorale héroïque » (décembre 1666) et la *Pastorale comique* (janvier 1667), destinées à être représentées dans le palais royal de Saint-Germain, à l'intérieur d'un long et prestigieux spectacle dansé, le *Ballet des Muses*. La dernière intervention de Molière dans ce long *Ballet* s'écrit au mois de février suivant : c'est la comédie-ballet *Le Sicilien ou l'Amour peintre*.

### Et Tartuffe ?

C'est au mois d'août 1667 que Molière prend de nouveau l'initiative de jouer la pièce qu'on lui demande depuis trois ans de mettre sous le boisseau. Il l'a remaniée, prolongée, et le dernier acte est écrit à la gloire de la clairvoyance, de la promptitude et de l'autorité du prince régnant, celui qui fait arrêter Tartuffe, au faîte de sa

<sup>3</sup> Voir à la fin de ce cours, dans la partie documentaire, l'extrait reproduit de *Dom Juan*, V, 2.

réussite. La date à laquelle cette initiative est prise dit assez bien quelle était l'autorité morale et religieuse qui tenait la main du roi, tout absolu fût-il.

La « cabale des dévots », ainsi qu'on l'appela à la suite de Molière, qui unit ses forces contre lui depuis la création de *L'École des femmes*, est en fait dirigée à partir d'une société, la *Compagnie du Saint-Sacrement*, fondée en 1627, aux objectifs charitables et moralistes. L'orateur et homme d'église Bossuet en fit partie. La constitution de tels ordres étant en principe soumise à l'approbation du roi, cette société était secrète, ce qui ne la rendait que plus dangereuse. Molière lui-même ignorait son existence, croyant naïvement à une « cabale », spontanément organisée par quelques « dévots ».

Qu'est-ce qu'une *cabale* ? Le terme, d'origine hébraïque, concernait la transmission de la Loi juive non écrite dans la *Bible*, et de ses commentaires. Il a pris en français à partir du Moyen-Âge l'acception de « doctrine », puis de « doctrine secrète », éventuellement associée à l'occultisme. C'est à partir du champ thématique du « secret » qu'il en vient par la suite à désigner des manœuvres malveillantes ourdies dans l'ombre, en particulier des *manœuvres destinées à faire échouer une pièce de théâtre*. Par métonymie, il désigne également la *coterie* qui fomenté ces manœuvres. Au temps du *Tartuffe*, la « cabale des dévots », ainsi que Molière la désignait lui-même, n'était rien d'autre qu'une entente entre des gens appartenant au parti dévot pour faire échec au *Tartuffe* de Molière.

Qui étaient les principaux alliés de cette *Compagnie du Saint-Sacrement* ? D'abord le prince de Conti, l'ancien protecteur et dernier mécène provincial de la troupe de Molière, converti à la religion par un de ces dévots. Mais la grande protectrice de la confrérie, la seule personne qui eût pu avoir assez d'autorité et d'influence pour encourager Louis XIV à la prudence était sans conteste la reine-mère. Il se trouve qu'elle est morte depuis janvier 1666. A la suite de cette mort, *Le Misanthrope* et les pastorales de Molière auront-ils calmé les ardeurs de la « cabale » qui ne se fait plus guère entendre dès lors ? Toujours est-il que Molière redemande et obtient l'été même l'autorisation de jouer la pièce. Elle est jouée le 5 août 1667 devant une salle comble, mais encore une fois, ce départ n'est qu'un faux départ : le lendemain, la police interdit les représentations suivantes. La « cabale » n'était qu'assoupie. Car ce n'est pas le roi qui interdit la pièce : Louis XIV est en campagne depuis plusieurs semaines. L'interdiction vient cette fois du Parlement, qui compte lui aussi, des membres de cette « cabale », que la décision de Molière réveille et radicalise.

Il faudra encore un an et demi pour que Molière, que le roi protège d'une façon toujours égale, puisse enfin jouer sa pièce, du moins la version que nous en avons. Entre temps, Molière semble s'être assagi, alternant la comédie prestigieuse (*Amphitryon*, comédie « à machines », janvier 1668), la courte comédie en prose et en trois actes inspirée d'un sujet médiéval (*George Dandin*, juillet 1668), la comédie plus ambitieuse en prose et en cinq actes réécrivant Plaute (*L'Avare*, septembre 1668).

## II. Lecture de la scène 4, acte II.

Je vous propose ici de *relire* entièrement l'acte II, que cette scène termine, *avant de lire ce qui suit*.

## II. A. Préambules

Le premier acte du *Tartuffe* est un acte d'exposition au sens où tous les personnages de la maisonnée ont été présentés, à l'exception de « Laurent » (v. 853), le valet muet de Tartuffe. Ces personnages ont été présentés soit directement « par *mimesis* »<sup>4</sup>, soit à travers les différents discours tenus par les autres personnages. Deux personnages seulement appartiennent à cette dernière catégorie : Tartuffe, qui apparaîtra à l'acte III mais qui malgré — ou à cause de — son absence hante les propos tenus en famille, et Valère qui est, comme Tartuffe, *presque* de la maisonnée, puisqu'on apprend à l'acte I qu'il est l'amant de Mariane (v. 221). Mais l'idylle qui unit ces deux amants se voile peu à peu au cours des scènes précédentes, d'abord dans les sentiments de Damis (v. 217), puis dans l'attitude évasive d'Orgon sur l'union des deux jeunes gens (v. 410-426), bien que celui-ci ait déjà engagé sa parole en faveur de Valère (v. 410-412).

C'est précisément pour ce qui concerne Valère et Mariane que la pièce prolonge son exposition jusque dans l'acte II. S'il est de tradition qu'un obstacle nuise, le temps de la comédie, aux amours partagées par les deux jeunes premiers, cet obstacle se manifeste ici par la décision d'Orgon de marier sa fille à Tartuffe. Molière reproduit ici la convention comique où les pères s'opposent au bonheur des jeunes gens, mais sous une forme nouvelle : Tartuffe n'est ni un ami de la famille avec qui un mariage aurait déjà été arrangé (on a déjà croisé ce cas de figure dans *L'École des femmes*), ni un homme susceptible d'aider Orgon à s'élever socialement, par sa richesse ou par sa situation dans le monde. La résolution d'Orgon est aberrante à tous les points de vue, tant celui de la convention théâtrale que celui des ambitions bourgeoises.

Tout comme l'acte I, l'acte II de la pièce, pourtant commencé dans la dignité et la solennité, est placé sous le signe de la querelle : le ton monte entre Orgon et Mariane, puis entre Dorine et Orgon. Ce ton de querelle, continué par les refus de Dorine de voir sans rien faire Mariane céder à l'accablement, semble s'apaiser au moment où Dorine « *quitte [son] courroux* » feint, et envisage, face à une Mariane rassurée, les moyens d'« empêcher » (v. 684) la décision d'Orgon de se réaliser. C'est à cet instant qu'entre Valère.

## II. B. Structure de la scène

Il est facile de diviser cette scène en huit mouvements :

- un premier mouvement (v. 685 à 692), qui est un simple échange d'informations entre des personnages se rencontrant pour la première fois depuis le début de la journée ;
- un malentendu (v. 693 à 703) ;
- une querelle d'amoureux (v. 704-742) ;
- les velléités de Valère (v. 743-753) ;
- l'intervention de Dorine (v. 753-768) ;
- la réconciliation des amants (v. 769-794) ;
- le plan d'attaque de Dorine (v. 795-815) ;
- la séparation des deux jeunes gens (v. 815-822).

---

<sup>4</sup> On oppose à la suite de Platon deux modes de représentation d'une fable, la *diegesis* (devenu en français la *diégèse*), c'est-à-dire la narration, et la *mimesis* (ou : « représentation dramatique »).

Certains mouvements de cette scène obéissent à des impératifs de construction. Le premier et le dernier mouvement mettent en effet en place la rencontre, puis la séparation des personnages (construction du dialogue théâtral) ; le plan d'attaque de Dorine correspond de son côté à un impératif de construction narrative. Dorine se place depuis l'acte précédent sur l'axe du désir d'Orgon, et dès l'acte II en situation d'adjuvant sur l'axe du désir amoureux : les deux camps de la maisonnée s'opposent à présent à la fois sur la question de la générosité d'Orgon et de l'hospitalité donnée à Tartuffe et sur celle du mariage des deux jeunes gens. Les autres mouvements de cette scène n'ont aucune nécessité dialogique ni narrative. Ils jouent certes un rôle narratif, dans la mesure où ils retardent l'action, non seulement en la suspendant, mais y compris dans la mesure où la naïveté et la sensibilité de Valère et Mariane risquent de les faire arriver à se fâcher réellement et à devenir l'un et l'autre les meilleurs adjuvants possibles au désir d'Orgon. On reconnaît dans cette scène les *lazzi* de la comédie ; à la différence des *lazzi* de *L'École des femmes*, ils ne sont pas pris en charge par des *zanni*<sup>5</sup> périphériques à l'intrigue tels les valets de la comédie, mais par les amoureux eux-mêmes. Ce type de scène n'en est pas moins traditionnel dans la comédie : canonisé notamment par le théâtre de Corneille, il reçoit son nom de la pièce de Molière qui en a fait son principe même : *Le Dépit amoureux* (1656).

## II. C. L'ironie, le rire, le sourire et quelques effets comiques

La scène de « dépit amoureux », dont Marivaux fera quelques joyaux au siècle suivant, économise sur les ressorts de l'action en les condensant (à la fois scène d'amour et scène comique) tout en diversifiant le rire du spectateur : le rieur est solidaire des intérêts des jeunes gens, et par conséquent de Dorine — car elle rit, elle aussi, ou tout au moins sourit — qui représente, encore une fois dans cet acte, la voix de la raison.

La scène elle-même commence sur ce qui ne peut être qu'un rire : Valère ne croit pas à la nouvelle qu'on lui annonce, et la prend à la blague, ce que confirme la répétition du « *sérieusement* » (v. 691-692) qui clôt l'échange d'informations. Le « On » initial de la scène (v. 685) exclut en outre qu'il ait pu l'apprendre directement de la bouche d'Orgon : dans le rire de Valère, ce n'est pas l'attitude d'Orgon qui est visée, mais la crédibilité de l'information elle-même. L'incrédulité provisoire de Valère justifie chez lui le recours à l'*ironie* : la « *nouvelle* » est « *belle* » !

La querelle n'interrompt bien entendu pas le rire, mais le fait simplement changer de camp, et l'*ironie*, ou tout au moins la distance prise par le sourire est maintenant celle des spectateurs (dont fait partie Dorine). Mais même si Valère ne sourit pas à franchement parler, il pratique pourtant dans la réplique : « *La réponse est honnête* » (v. 694) le même jeu langagier que précédemment avec « *belle* ». Il renouvelle ce jeu quelques secondes plus tard, lorsque exaspéré et provocateur à la fois, il lance :

*Je vous conseille, moi, de prendre cet époux* (v. 696).

Ce jeu est par la suite repris par Mariane, dans un contexte qui ne laisse aucune place à la bonne humeur, sous peine d'un contresens :

*Hé bien, c'est un conseil, monsieur, que je reçois* (v. 698).

<sup>5</sup> Voir cours D101\_2.



Ce type de situation m'amène à dire quelques mots sur ce qu'on appelle *l'ironie*. Le terme lui-même remonte aux Grecs anciens, et désigne une situation de mise à distance particulière : l'*eĩroneĩa* était chez les Grecs l'action d'*interroger* quelqu'un, en particulier d'interroger *en feignant l'ignorance*. Cette prise de distance, à laquelle est associé le sourire de celui qui feint, est traditionnelle tant dans les dialogues platoniciens (cf. : l'*ironie* socratique) que dans les comédies, où le personnage ironique amène les spectateurs à rire de celui à qui il s'adresse. Au sens propre et premier, être *ironique*, c'est « faire l'imbécile ». L'évolution du terme lui aura fait prendre deux acceptions qui souvent cohabitent dans une même situation : l'ironie peut être ainsi (et c'est son sens courant) le *sourire* conjugué à une prise de distance, ou une *feinte* particulière : celle qui consiste à dire autre chose que ce que l'on prétend dire.

Deux sens, c'est déjà beaucoup ! Prenons par conséquent l'habitude de ne pas confondre *l'ironie* et *l'humour*. Un trait d'humour n'est pas nécessairement ironique. D'autre part, *l'ironie* est aussi le terme habituellement utilisé (et je l'ai moi-même utilisé un peu plus haut) pour désigner ce qu'on appelle aussi l'*antiphrase* : une *inversion* ou une *perversion* du discours. Dit autrement : l'*antiphrase* est le type prise de distance langagière dont j'ai signalé quatre exemples dans la scène que nous lisons, et est en ce sens un synonyme d'*ironie*. Mais *l'ironie*, c'est également un *certain* sourire, ce sourire que Valère perd bien vite au début de cette scène.

Le rire dans cette scène est également celui que travaille le comique du jeu de scène, dans le parallélisme des répliques et de la fâcherie croissante chez les deux jeunes gens, mais également dans la reprise (comique de répétition) du déplacement velléitaire de Valère vers les coulisses (voir didascalie du vers 744 : « *Il fait un pas pour s'en aller et revient toujours* »). Parallélisme et répétition chosifient les deux personnages, et les font se conduire à la façon de deux marionnettes. Dorine elle-même entre par la suite dans cette sorte de danse décalée par rapport au sérieux dans lequel s'expriment les personnages, en cherchant successivement à les ramener l'un vers l'autre. Profitons-en pour remarquer que le comique naît, chez Molière, de situations dans lesquelles un des personnages au moins ne rit pas, et reste sérieux comme un pape, alors même qu'il se trouve dans une situation excessive (voir Arnolphe dans *L'École des femmes*).

## II. D. Le stratagème de Dorine

Les scènes précédentes nous ont donné l'occasion d'accumuler des preuves de la *sagesse* de Dorine, même si cette sagesse n'est pas du même ordre que celle, posée et modérée, de Chrysale dans *L'École des femmes* ou de Cléante dans *Le Tartuffe* (voir I, 5). Cette sagesse est en outre efficace, dans la mesure où elle réconcilie les amants au milieu de leur brouille. On en déduira que le stratagème qu'elle propose est un exemple de solution raisonnable pour contourner les obstacles provoqués par la décision d'Orgon. Ce stratagème tient en trois points, en trois « *ressorts* » (v. 794) :

- 1) Mariane ne doit pas prendre au sérieux le discours d'Orgon (v. 796) ;
- 2) Elle doit feindre, temporiser, et accumuler les faux-semblants (v. 796-810) ;
- 3) Valère doit, de son côté, « *employ[er ses] amis* » (v. 811) pour qu'ils influencent le mariage prévu.

L'hypocrisie (c'en est une) conseillée ici n'est pas blâmable. Les ruses doivent en effet aboutir à ce que le père de Mariane tienne une parole déjà donnée, et à le

rétablir dans sa crédibilité. D'autre part, les moyens d'agir prônés par Dorine tiennent compte du nécessaire respect que doivent observer des enfants envers leur père. Enfin, il ne s'agit que provisoirement de duper Orgon, dans la mesure où c'est la conviction des « amis » de Valère (au nombre desquels compte déjà Cléante) qui doit modifier la décision paternelle : car c'est bien à la modifier que Dorine s'emploie, et non à la contredire. Ce point est important : ce n'est pas le mensonge en soi que Molière attaque à travers le personnage de Tartuffe, mais bien la malveillance. Le mensonge, s'il est bienveillant, fait même partie des solutions heureuses possibles dans le théâtre de Molière : voir, par exemple, le mariage de Lucile avec un Cléonte travesti en Grand Turc dans *Le Bourgeois gentilhomme* (1670) ou encore la cérémonie au cours de laquelle Argan sera fait médecin dans *Le Malade imaginaire* (1673). La vérité à tout prix, Molière n'en est pas vraiment un partisan, et *Le Misanthrope* en donnera la leçon.

-----

### III. Quelques documents

#### III. A. Préface de 1669

Voici une comédie dont on a fait beaucoup de bruit, qui a été longtemps persécutée ; et les gens qu'elle joue ont bien fait voir qu'ils étaient plus puissants en France que tous ceux que j'ai joués jusques ici. Les marquis, les précieuses, les cocus et les médecins ont souffert doucement qu'on les ait représentés, et ils ont fait semblant de se divertir, avec tout le monde, des peintures que l'on a faites d'eux ; mais les hypocrites n'ont point entendu raillerie ; ils se sont effarouchés d'abord, et ont trouvé étrange que j'eusse la hardiesse de jouer leurs grimaces et de vouloir décrier un métier dont tant d'honnêtes gens se mêlent. C'est un crime qu'ils ne sauraient pardonner ; et ils se sont tous armés contre ma comédie avec une fureur épouvantable. Ils n'ont eu garde de l'attaquer par le côté qui les a blessés : ils sont trop politiques pour cela, et savent trop bien vivre pour découvrir le fond de leur âme. Suivant leur louable coutume, ils ont couvert leurs intérêts de la cause de Dieu ; et *Le Tartuffe*, dans leur bouche, est une pièce qui offense la piété. Elle est, d'un bout à l'autre, pleine d'abominations, et l'on n'y trouve rien qui ne mérite le feu. Toutes les syllabes en sont impies ; les gestes même y sont criminels ; et le moindre coup d'œil, le moindre branlement de tête, le moindre pas à droite ou à gauche y cache des mystères qu'ils trouvent moyen d'expliquer à mon désavantage. J'ai eu beau la soumettre aux lumières de mes amis, et à la censure de tout le monde, les corrections que j'y ai pu faire, le jugement du roi et de la reine, qui l'ont vue, l'approbation des grands princes et de messieurs les ministres, qui l'ont honorée publiquement de leur présence, le témoignage des gens de bien, qui l'ont trouvée profitable, tout cela n'a de rien servi. Ils n'en veulent point démordre ; et, tous les jours encore, ils font crier en public des zélés indiscrets, qui me disent des injures pieusement, et me damnent par charité.

Je me soucierais fort peu de tout ce qu'ils peuvent dire, n'était l'artifice qu'ils ont de me faire des ennemis que je respecte, et de jeter dans leur parti de véritables gens de bien, dont ils préviennent la bonne foi, et qui, par la chaleur qu'ils ont pour les intérêts du ciel, sont faciles à recevoir les impressions qu'on veut leur donner. Voilà ce qui m'oblige à me défendre. C'est aux vrais dévots que je veux partout me justifier sur la conduite de ma comédie ; et je les conjure, de tout mon cœur, de ne point condamner les choses avant que de les voir, de se défaire de toute prévention, et de ne point servir la passion de ceux dont les grimaces les déshonorent.

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

Je sais bien que, pour réponse, ces messieurs tâchent d'insinuer que ce n'est point au théâtre à parler de ces matières ; mais je leur demande, avec leur permission, sur quoi ils fondent cette belle maxime. C'est une proposition qu'ils ne font que supposer, et qu'ils ne prouvent en aucune façon ; et, sans doute, il ne serait

pas difficile de leur faire voir que la comédie, chez les anciens, a pris son origine de la religion, et faisait partie de leurs mystères ; que les Espagnols, nos voisins, ne célèbrent guère de fête où la comédie ne soit mêlée, et que même parmi nous, elle doit sa naissance aux soins d'une confrérie à qui appartient encore aujourd'hui l'Hôtel de Bourgogne<sup>6</sup>, que c'est un lieu qui fut donné pour y représenter les plus importants mystères de notre foi ; qu'on y voit encore des comédies imprimées en lettres gothiques, le nom d'un docteur de Sorbonne et, sans aller chercher si loin que l'on a joué, de notre temps, des pièces saintes de M. de Corneille<sup>7</sup>, qui ont été l'admiration de toute la France.

Si l'emploi de la comédie est de corriger les vices des hommes, je ne vois pas par quelle raison il y en aura de privilégiés. Celui-ci est, dans l'État, d'une conséquence bien plus dangereuse que tous les autres ; et nous avons vu que le théâtre a une grande vertu pour la correction. Les plus beaux traits d'une sérieuse morale sont moins puissants, le plus souvent, que ceux de la satire ; et rien ne reprend mieux la plupart des hommes que la peinture de leurs défauts. C'est une grande atteinte aux vices que de les exposer à la risée de tout le monde. On souffre aisément des répréhensions ; mais on ne souffre point la raillerie. On veut bien être méchant, mais on ne veut point être ridicule.

On me reproche d'avoir mis des termes de piété dans la bouche de mon Imposteur. Et pouvais-je m'en empêcher, pour bien représenter le caractère d'un hypocrite ? Il suffit, ce me semble, que je fasse connaître les motifs criminels qui lui font dire les choses, et que j'en aie retranché les termes consacrés, dont on aurait eu peine à lui entendre faire un mauvais usage. Mais il débite au quatrième acte une morale pernicieuse. Mais cette morale est-elle quelque chose dont tout le monde n'eût les oreilles rebattues ? Dit-elle rien de nouveau dans ma comédie ? Et peut-on craindre que des choses si généralement détestées fassent quelque impression dans les esprits ; que je les rende dangereuses en les faisant monter sur le théâtre ; qu'elles reçoivent quelque autorité de la bouche d'un scélérat ? Il n'y a nulle apparence à cela ; et l'on doit approuver la comédie du *Tartuffe*, ou condamner généralement toutes les comédies.

C'est à quoi l'on s'attache furieusement depuis un temps, et jamais on ne s'était si fort déchaîné contre le théâtre. Je ne puis pas nier qu'il n'y ait eu des Pères de l'Église qui ont condamné la comédie<sup>8</sup> ; mais on ne peut pas me nier aussi qu'il n'y en ait eu quelques-uns qui l'ont traitée un peu plus doucement. Ainsi l'autorité dont on prétend appuyer la censure est détruite par ce partage ; et toute la conséquence qu'on peut tirer de cette diversité d'opinions en des esprits éclairés des mêmes lumières, c'est qu'ils ont pris la comédie différemment, et que les uns l'ont considérée dans sa pureté, lorsque les autres l'ont regardée dans sa corruption, et confondue avec tous ces vilains spectacles qu'on a eu raison de nommer des spectacles de turpitude.

Et, en effet, puisqu'on doit discourir des choses et non pas des mots, et que la plupart des contrariétés viennent de ne se pas entendre et d'envelopper dans un même mot des choses opposées, il ne faut qu'ôter le voile de l'équivoque, et regarder ce qu'est la comédie<sup>9</sup> en soi, pour voir si elle est condamnable. On

---

<sup>6</sup> Les Confrères de la Passion, voir cours n° 2.

<sup>7</sup> Il s'agit de Pierre Corneille, et de ses tragédies *Polyeucte* et *Théodore*.

<sup>8</sup> Comprendre : « certains Pères de l'Église ont condamné la comédie ».

<sup>9</sup> Non pas « la comédie » en général, mais cette pièce précise.

connaîtra<sup>10</sup> sans doute que, n'étant autre chose qu'un poème ingénieux, qui, par des leçons agréables, reprend les défauts des hommes, on ne saurait la censurer sans injustice ; et, si nous voulons ouïr là-dessus le témoignage de l'antiquité, elle nous dira que ses plus célèbres philosophes ont donné des louanges à la comédie, eux qui faisaient profession d'une sagesse si austère, et qui criaient sans cesse après les vices de leur siècle ; elle nous fera voir qu'Aristote a consacré des veilles au théâtre, et s'est donné le soin de réduire en préceptes l'art de faire des comédies ; elle nous apprendra que de ses plus grands hommes, et des premiers en dignité, ont fait gloire d'en composer eux-mêmes, qu'il y en a eu d'autres qui n'ont pas dédaigné de réciter en public celles qu'ils avaient composées, que la Grèce a fait pour cet art éclater son estime par les prix glorieux et par les superbes théâtres dont elle a voulu l'honorer, et que, dans Rome enfin, ce même art a reçu aussi des honneurs extraordinaires : je ne dis pas dans Rome débauchée, et sous la licence des empereurs, mais dans Rome disciplinée, sous la sagesse des consuls, et dans le temps de la vigueur de la vertu<sup>11</sup> romaine.

J'avoue qu'il y a eu des temps où la comédie s'est corrompue. Et qu'est-ce que dans le monde on ne corrompt point tous les jours ? Il n'y a chose si innocente où les hommes ne puissent porter du crime, point d'art si salutaire dont ils ne soient capables de renverser les intentions, rien de si bon en soi qu'ils ne puissent tourner à de mauvais usages. La médecine est un art profitable, et chacun la révère comme une des plus excellentes choses que nous ayons ; et cependant il y a eu des temps où elle s'est rendue odieuse, et souvent on en a fait un art d'empoisonner les hommes. La philosophie est un présent du Ciel ; elle nous a été donnée pour porter nos esprits à la connaissance d'un Dieu par la contemplation des merveilles de la nature ; et pourtant on n'ignore pas que souvent on l'a détournée de son emploi, et qu'on l'a occupée publiquement à soutenir l'impiété. Les choses même les plus saintes ne sont point à couvert de la corruption des hommes ; et nous voyons des scélérats qui, tous les jours, abusent de la piété, et la font servir méchamment aux crimes les plus grands. Mais on ne laisse pas pour cela de faire les distinctions qu'il est besoin de faire. On n'enveloppe point dans une fausse conséquence la bonté des choses que l'on corrompt, avec la malice des corrupteurs. On sépare toujours le mauvais usage d'avec l'intention de l'art ; et comme on ne s'avise point de défendre la médecine pour avoir été bannie de Rome, ni la philosophie pour avoir été condamnée publiquement dans Athènes, on ne doit point aussi vouloir interdire la comédie pour avoir été censurée en de certains temps. Cette censure a eu ses raisons, qui ne subsistent point ici. Elle s'est renfermée dans ce qu'elle a pu voir ; et nous ne devons point la tirer des bornes qu'elle s'est données, l'étendre plus loin qu'il ne faut, et lui faire embrasser l'innocent avec le coupable. La comédie qu'elle a eu dessein d'attaquer n'est point du tout la comédie que nous voulons défendre. Il se faut bien garder de confondre celle-là avec celle-ci. Ce sont deux personnes de qui les mœurs sont tout à fait opposées. Elles n'ont aucun rapport l'une avec l'autre que la ressemblance du nom ; et ce serait une injustice épouvantable que de vouloir condamner Olympe, qui est femme de bien, parce qu'il y a eu une Olympe qui a été une débauchée. De semblables arrêts, sans doute, feraient un grand désordre dans le monde. Il n'y aurait rien par-là qui ne fût condamné ; et, puisque l'on ne garde point cette rigueur à tant de choses dont on abuse tous les jours, on doit bien faire la

<sup>10</sup> « On s'apercevra ».

<sup>11</sup> « Vertu » ici n'est pas une qualité féminine. Il désigne la qualité morale.



même grâce à la comédie, et approuver les pièces de théâtre où l'on verra régner l'instruction et l'honnêteté.

Je sais qu'il y a des esprits dont la délicatesse ne peut souffrir aucune comédie, qui disent que les plus honnêtes sont les plus dangereuses ; que les passions que l'on y dépeint sont d'autant plus touchantes qu'elles sont pleines de vertu, et que les âmes sont attendries par ces sortes de représentations. Je ne vois pas quel grand crime c'est que de s'attendrir à la vue d'une passion honnête ; et c'est un haut étage de vertu que cette pleine insensibilité où ils veulent faire monter notre âme. Je doute qu'une si grande perfection soit dans les forces de la nature humaine ; et je ne sais s'il n'est pas mieux de travailler à rectifier et adoucir les passions des hommes, que de vouloir les retrancher entièrement. J'avoue qu'il y a des lieux qu'il vaut mieux fréquenter que le théâtre ; et si l'on veut blâmer toutes les choses qui ne regardent pas directement Dieu et notre salut, il est certain que la comédie en doit être, et je ne trouve point mauvais qu'elle soit condamnée avec le reste. Mais, supposé, comme il est vrai, que les exercices de la piété souffrent des intervalles et que les hommes aient besoin de divertissement, je soutiens qu'on ne leur en peut trouver un qui soit plus innocent que la comédie. Je me suis étendu trop loin. Finissons par un mot d'un grand prince<sup>12</sup> sur la comédie du *Tartuffe*.

Huit jours après qu'elle eut été défendue<sup>13</sup>, on représenta devant la Cour une pièce intitulée *Scaramouche ermite*<sup>14</sup> ; et le roi, en sortant, dit au grand prince que je veux dire<sup>15</sup> : « Je voudrais bien savoir pourquoi les gens qui se scandalisent si fort de la comédie de Molière ne disent mot de celle de *Scaramouche* » ; à quoi le prince répondit : « La raison de cela, c'est que la comédie de *Scaramouche* joue le ciel et la religion, dont ces messieurs-là ne se soucient point ; mais celle de Molière les joue eux-mêmes ; c'est ce qu'ils ne peuvent souffrir ».

### III. B. Premier placet présenté au roi Sur la comédie du *Tartuffe* (août 1664)

SIRE,

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

Je l'ai faite, SIRE, cette comédie, avec tout le soin, comme je crois, et toutes les circonspections que pouvait demander la délicatesse de la matière ; et, pour mieux

<sup>12</sup> Il s'agit du Prince de Condé, qui a soutenu Molière, et a encouragé des lectures et représentations privées de la pièce entre 1664 et 1669. On notera la fonction d'hommage de cette citation.

<sup>13</sup> La comédie de Molière.

<sup>14</sup> La pièce est montée par la Comédie italienne, alors dirigée par Scaramouche lui-même.

<sup>15</sup> « dont je veux parler ».

conserver l'estime et le respect qu'on doit aux vrais dévots, j'en ai distingué le plus que j'ai pu le caractère que j'avais à toucher. Je n'ai point laissé d'équivoque, j'ai ôté ce qui pouvait confondre le bien avec le mal, et ne me suis servi dans cette peinture que des couleurs expresses et des traits essentiels qui font reconnaître d'abord un véritable et franc hypocrite.

Cependant toutes mes précautions ont été inutiles. On a profité, SIRE, de la délicatesse de votre âme sur les matières de religion, et l'on a su vous prendre par l'endroit seul que vous êtes prenable, je veux dire par le respect des choses saintes. Les tartuffes, sous main, ont eu l'adresse de trouver grâce auprès de VOTRE MAJESTÉ ; et les originaux enfin ont fait supprimer la copie, quelque innocente qu'elle fût, et quelque ressemblante qu'on la trouvât.

Bien que ce m'ait été un coup sensible que la suppression de cet ouvrage, mon malheur, pourtant, était adouci par la manière dont VOTRE MAJESTÉ s'était expliquée sur ce sujet ; et j'ai cru, Sire, qu'elle m'ôtait tout lieu de me plaindre, ayant eu la bonté de déclarer qu'elle ne trouvait rien à dire dans cette comédie qu'elle me défendait de produire en public.

Mais, malgré cette glorieuse déclaration du plus grand roi du monde et du plus éclairé, malgré l'approbation encore de M. le légat, et de la plus grande partie de nos prélats, qui tous, dans les lectures particulières que je leur ai faites de mon ouvrage, se sont trouvés d'accord avec les sentiments de VOTRE MAJESTÉ ; malgré tout cela, dis-je, on voit un livre composé par le curé de..., qui donne hautement un démenti à tous ces augustes témoignages. VOTRE MAJESTÉ a beau dire, et M. le légat et MM. Les prélats ont beau donner leur jugement, ma comédie, sans l'avoir vue<sup>16</sup>, est diabolique, et diabolique mon cerveau ; je suis un démon vêtu de chair et habillé en homme, un libertin, un impie digne d'un supplice exemplaire. Ce n'est pas assez que le feu expie en public mon offense, j'en serais quitte à trop bon marché ; le zèle charitable de ce galant homme de bien n'a garde de demeurer là : il ne veut point que j'aie de miséricorde auprès de Dieu, il veut absolument que je sois damné, c'est une affaire résolue. Ce livre, SIRE, a été présenté à VOTRE MAJESTÉ ; et, sans doute, elle juge bien elle-même combien il m'est fâcheux de me voir exposé tous les jours aux insultes de ces messieurs ; quel tort me feront dans le monde de telles calomnies, s'il faut qu'elles soient tolérées ; et quel intérêt j'ai enfin à me purger de son imposture, et à faire voir au public que ma comédie n'est rien moins que ce qu'on veut qu'elle soit. Je ne dirai point, SIRE, ce que j'avais à demander pour ma réputation, et pour justifier à tout le monde l'innocence de mon ouvrage : les rois éclairés comme vous n'ont pas besoin qu'on leur marque ce qu'on souhaite ; ils voient, comme Dieu, ce qu'il nous faut, et savent mieux que nous ce qu'ils nous doivent accorder. Il me suffit de mettre mes intérêts entre les mains de VOTRE MAJESTÉ, et j'attends d'elle, avec respect, tout ce qu'il lui plaira d'ordonner là-dessus.

### III. C. Second placet présenté au roi (août 1667)

SIRE,

C'est une chose bien téméraire à moi que de venir importuner un grand monarque au milieu de ses glorieuses conquêtes ; mais, dans l'état où je me vois, où trouver, SIRE, une protection qu'au lieu où je la viens chercher ? et qui puis-je solliciter, contre l'autorité de la puissance qui m'accable, que la source de la puissance et de

<sup>16</sup> « sans qu'on l'ait vue ».

l'autorité, que le juste dispensateur des ordres absolus, que le souverain juge et le maître de toutes choses ?

Ma comédie, SIRE, n'a pu jouir ici des bontés de VOTRE MAJESTÉ. En vain je l'ai produite sous le titre de *L'Imposteur*, et déguisé le personnage sous l'ajustement d'un homme du monde ; j'ai eu beau lui donner un petit chapeau, de grands cheveux, un grand collet, une épée, et des dentelles sur tout l'habit, mettre en plusieurs endroits des adoucissements, et retrancher avec soin tout ce que j'ai jugé capable de fournir l'ombre d'un prétexte aux célèbres originaux du portrait que je voulais faire : tout cela n'a de rien servi. La cabale s'est réveillée aux simples conjectures qu'ils ont pu avoir de la chose. Ils ont trouvé moyen de surprendre des esprits qui, dans toute autre matière, font une haute profession de ne se point laisser surprendre. Ma comédie n'a pas plus tôt paru, qu'elle s'est vue foudroyée par le coup d'un pouvoir qui doit imposer du respect ; et tout ce que j'ai pu faire en cette rencontre pour me sauver moi-même de l'éclat de cette tempête, c'est de dire que VOTRE MAJESTÉ avait eu la bonté de m'en permettre la représentation, et que je n'avais pas cru qu'il fût besoin de demander cette permission à d'autres, puisqu'il n'y avait qu'elle seule qui me l'eût défendue.

Je ne doute point, SIRE, que les gens que je peins dans ma comédie ne remuent bien des ressorts auprès de VOTRE MAJESTÉ, et ne jettent dans leur parti, comme ils l'ont déjà fait, de véritables gens de bien, qui sont d'autant plus prompts à se laisser tromper qu'ils jugent d'autrui par eux-mêmes. Ils ont l'art de donner de belles couleurs à toutes leurs intentions. Quelque mine qu'ils fassent, ce n'est point du tout l'intérêt de Dieu qui les peut émouvoir ; ils l'ont assez montré dans les comédies<sup>17</sup> qu'ils ont souffert qu'on ait jouées tant de fois en public sans en dire le moindre mot. Celles-là n'attaquaient que la piété et la religion, dont ils se soucient fort peu mais celle-ci les attaque et les joue eux-mêmes, et c'est ce qu'ils ne peuvent souffrir. Ils ne sauraient me pardonner de dévoiler leurs impostures aux yeux de tout le monde ; et, sans doute, on ne manquera pas de dire à VOTRE MAJESTÉ que chacun s'est scandalisé de ma comédie. Mais la vérité pure, SIRE, c'est que tout Paris ne s'est scandalisé que de la défense qu'on en a faite, que les plus scrupuleux en ont trouvé la représentation profitable, et qu'on s'est étonné que des personnes d'une probité si connue aient eu une si grande déférence pour des gens qui devraient être l'horreur de tout le monde et sont si opposés à la véritable piété dont elles font profession.

J'attends avec respect l'arrêt que VOTRE MAJESTÉ daignera prononcer sur cette matière ; mais il est très assuré, SIRE, qu'il ne faut plus que je songe à faire des comédies, si les tartuffes ont l'avantage, qu'ils prendront droit par là de me persécuter plus que jamais, et voudront trouver à redire aux choses les plus innocentes qui pourront sortir de ma plume.

Daignent vos bontés, SIRE, me donner une protection contre leur rage envenimée ; et puissé-je, au retour d'une campagne si glorieuse, délasser VOTRE MAJESTÉ des fatigues de ses conquêtes, lui donner d'innocents plaisirs après de si nobles travaux, et faire rire le monarque qui fait trembler toute l'Europe !

<sup>17</sup> Voir la fin de la préface de 1669.

### III. D. Troisième placet présenté au roi (5 février 1669)

SIRE,

Un fort honnête médecin, dont j'ai l'honneur d'être le malade, me promet et veut s'obliger par-devant notaires de me faire vivre encore trente années, si je puis lui obtenir une grâce de VOTRE MAJESTÉ. Je lui ai dit, sur sa promesse, que je ne lui demandais pas tant, et que je serais satisfait de lui pourvu qu'il s'obligeât de ne me point tuer. Cette grâce, SIRE, est un canonicat<sup>18</sup> de votre chapelle royale de Vincennes, vacant par la mort de ...

Oserais-je demander encore cette grâce à VOTRE MAJESTÉ le propre jour de la grande résurrection de *Tartuffe*, ressuscité par vos bontés ? Je suis, par cette première faveur<sup>19</sup>, réconcilié avec les dévots ; et je le serais, par cette seconde, avec les médecins. C'est pour moi, sans doute, trop de grâce à la fois ; mais peut-être n'en est-ce pas trop pour Votre Majesté, et j'attends, avec un peu d'espérance respectueuse, la réponse de mon placet.

### III. E. *Dom Juan*, acte V, scène 2 (extrait)

SGANARELLE

Quoi ? Vous ne croyez rien du tout, et vous voulez cependant vous ériger en homme de bien ?

DOM JUAN

Et pourquoi non ? Il y en a tant d'autres comme moi qui se mêlent de ce métier, et qui se servent du même masque pour abuser le monde.

SGANARELLE

Ah ! Quel homme ! quel homme !

DOM JUAN

Il n'y a plus de honte maintenant à cela, l'hypocrisie est un vice à la mode, et tous les vices à la mode passent pour vertus. Le personnage d'homme de bien est le meilleur de tous les personnages qu'on puisse jouer aujourd'hui, et la profession d'hypocrite a de merveilleux avantages. C'est un art de qui l'imposture est toujours respectée, et quoiqu'on la découvre, on n'ose rien dire contre elle. Tous les autres vices des hommes sont exposés à la censure, et chacun a la liberté de les attaquer hautement, mais l'hypocrisie est un vice privilégié, qui de sa main ferme la bouche à tout le monde, et jouit en repos d'une impunité souveraine. On lie à force de grimaces une société étroite avec tous les gens du parti ; qui en choque un, se les jette tous sur les bras, et ceux que l'on sait même agir de bonne foi là-dessus, et que chacun connaît pour être véritablement touchés : ceux-là, dis-je, sont toujours les dupes des autres, ils donnent hautement dans le panneau des grimaciers, et appuient aveuglément les singes de leurs actions. Combien crois-tu que j'en connaisse, qui par ce stratagème ont rhabillé adroitement les désordres de leur jeunesse, qui se sont fait un bouclier du manteau de la religion, et, sous cet habit

<sup>18</sup> Charge de chanoine.

<sup>19</sup> L'autorisation de jouer *Tartuffe*.

respecté, ont la permission d'être les plus méchants hommes du monde ? On a beau savoir leurs intrigues, et les connaître pour ce qu'ils sont, ils ne laissent pas pour cela d'être en crédit parmi les gens, et quelque baissement de tête, un soupir mortifié, et deux roulements d'yeux rajustent dans le monde tout ce qu'ils peuvent faire. C'est sous cet abri favorable que je veux me sauver, et mettre en sûreté mes affaires. Je ne quitterai point mes douces habitudes, mais j'aurai soin de me cacher, et me divertirai à petit bruit. Que si je viens à être découvert, je verrai sans me remuer prendre mes intérêts à toute la cabale, et je serai défendu par elle envers, et contre tous. Enfin, c'est là le vrai moyen de faire impunément tout ce que je voudrai. Je m'érigerai en censeur des actions d'autrui, jugerai mal de tout le monde, et n'aurai bonne opinion que de moi. Dès qu'une fois on m'aura choqué tant soit peu, je ne pardonnerai jamais, et garderai tout doucement une haine irréconciliable. Je ferai le vengeur des intérêts du Ciel, et sous ce prétexte commode, je pousserai mes ennemis, je les accuserai d'impiété, et saurai déchaîner contre eux des zélés indiscrets, qui sans connaissance de cause crieront en public contre eux, qui les accableront d'injures, et les damneront hautement de leur autorité privée. C'est ainsi qu'il faut profiter des faiblesses des hommes, et qu'un sage esprit s'accommode aux vices de son siècle.

-----