

เพศวิถีของตัวละครเอกในบทละครของโมลิเอร์ : การศึกษาตามแนวคิดวิเคราะห์ตัวบท



นายพิริยะดิศ มานิตย์

สถาบันวิทยบริการ

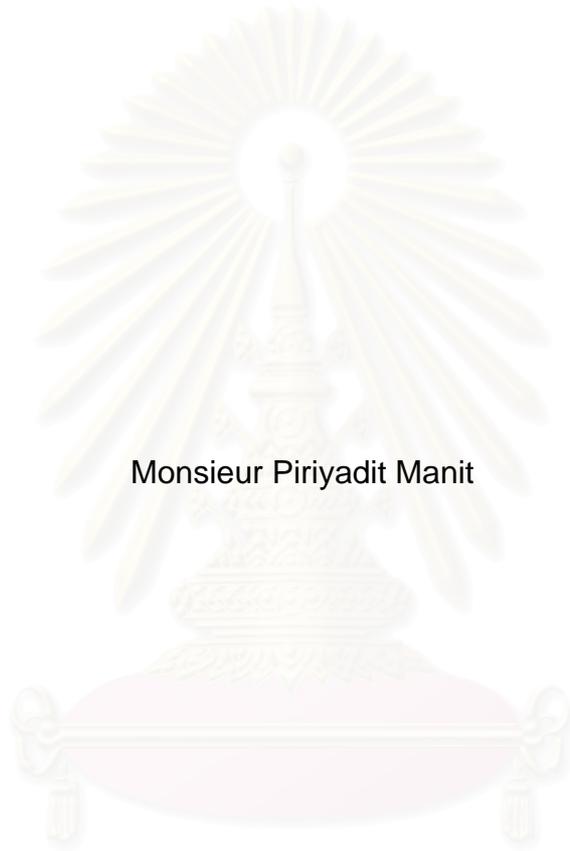
วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาอักษรศาสตรดุษฎีบัณฑิต
สาขาวิชาภาษาและวรรณคดีฝรั่งเศส ภาควิชาภาษาตะวันตก

คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ปีการศึกษา 2550

ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

LA SEXUALITÉ CHEZ LES PROTAGONISTES DANS LE THÉÂTRE
DE MOLIÈRE : ÉTUDE PSYCHOCRITIQUE TEXTUELLE



Monsieur Piriyaudit Manit

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Cette thèse fait partie des Études Supérieures conformément au
règlement du Diplôme d'Études Supérieures.

Département des Langues Occidentales

Faculté des Lettres

Université Chulalongkorn

Année académique 2007

Titre de la thèse LA SEXUALITÉ CHEZ LES PROTAGONISTES DANS LE
THÉÂTRE DE MOLIÈRE : ÉTUDE PSYCHOCRITIQUE
TEXTUELLE
Par Piriyaedit Manit
Discipline Langue et littérature françaises
Département Langues Occidentales
Directeur de Thèse Professeur Assistant Paniti Hoonswaeng

Accepté par la Faculté des Lettres, Université Chulalongkorn comme faisant
partie du programme de Doctorat, conformément au règlement du Diplôme de Doctorat :

Theraphan Luangthongkum
..... Doyenne de la Faculté des Lettres
(Professeur Theraphan Luangthongkum, Ph.D.)

Le Jury

Kachitra Bhangananda
..... Présidente
(Professeur Associé Kachitra Bhangananda, Ph.D.)

P. Hoonswaeng
..... Directeur de Thèse
(Professeur Assistant Paniti Hoonswaeng, Ph.D.)

Jean-Marcel Paquette
..... Membre
(Professeur Jean-Marcel Paquette, Ph.D.)

Judharat Bencharit
..... Membre
(Professeur Associé Judharat Bencharit, Ph.D.)

Suwanna Satapatpattana
..... Membre
(Mademoiselle Suwanna Satapatpattana, Ph.D.)

ทิวะคิช มานิชย์ : เพศวิถีของตัวละครเอกในบทละครของโมลิเอร์ : การศึกษาตามแนวจิตวิเคราะห์ตัว
บท (LA SEXUALITE CHEZ LES PROTAGONISTES DANS LE THEATRE DE
MOLIERE : ETUDE PSYCHOCRIQUE TEXTUELLE) : อ.ที่ปรึกษา : ศศ.ดร. ปณิธิ หุ่น
แสง, 248 หน้า.

งานวิจัยเรื่อง เพศวิถีของตัวละครเอกในบทละครของโมลิเอร์ : การศึกษาตามแนวจิตวิเคราะห์ตัวบท มี
วัตถุประสงค์ที่จะศึกษาวิเคราะห์ ศึกษาแก่นยยะทางเพศที่แฝงเร้นอยู่ในพฤติกรรมคลังใจของตัวละครเอกในบท
ละครของโมลิเอร์ เช่น ความกระหึ้น ความฝักใฝ่ในสังคมชั้นสูง ความชิงชังสังคม ความหลงใหลในวิทยาการ
ความเคร่งศาสนา ผลของการวิจัยสามารถยืนยันสมมติฐาน 3 ประการคือ *ประการแรก* ตัวละครมีแนวโน้ม
ปฏิเสธเพศวิถีแบบปรกติ ทั้งวัตถุประสงค์และรูปแบบการแสวงหาความพึงพอใจทางเพศแบบปรกติซึ่งตัวละคร
รังเกียจ และหวาดกลัว *ประการที่สอง* ตัวละครมีพฤติกรรมเบี่ยงเบนทางเพศ วัตถุประสงค์ของตัวละครได้แก่
บุคคลเพศเดียวกัน บุคคลที่ยังไม่บรรลุนิติภาวะ และวัตถุสิ่งของ ตัวละครชายมีแนวโน้มฝักใฝ่ความรุนแรงทาง
เพศ ยึดติดรูปแบบการแสวงหาความพึงพอใจแบบเด็ก มีพฤติกรรมถ้ามองและอวดร่างกาย ตัวละครหญิงมี
พฤติกรรมเก็บกดทางเพศ และอาศัยการแสดงออกทางวัฒนธรรมเป็นรูปแบบการระบายความปรารถนาทางเพศ
ประการที่สาม ตัวละครมีเพศวิถีที่เกี่ยวข้องกับปัญหาเรื่องปมอิดิปุส ตัวละครชายแสวงหาวัตถุทางเพศที่เป็นภาพ
สะท้อนของแม่ ขณะที่เดียวกันก็แสดงความเป็นปฏิกิริยาอย่างรุนแรงต่อภาพแทนของพ่อ ตัวละครชายบางตัวเป็น
พ่อซึ่งมีความขัดแย้งอันมีนัยยะของปมอิดิปุสกับลูกชายของตน ตัวละครหญิงมีปัญหาเรื่องปมอิดิปุสที่มี
อาจคลั่งคลาย การสลับบทบาทของพ่อกับแม่ ด้านหนึ่งนำมาซึ่งการแสดงออกของปมอิดิปุสที่เป็นปัญหา และอีก
ด้านหนึ่งทำให้ตัวละครหญิงมีแนวโน้ม “แสวงหาองคชาต”

สถาบันวิทยบริการ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาควิชา ภาษาตะวันตก
สาขาวิชา ภาษาและวรรณคดีฝรั่งเศส
ปีการศึกษา 2550

ลายมือชื่อนิสิต ปณิธิ หุ่นแสง
ลายมือชื่ออาจารย์ที่ปรึกษา ปณิธิ หุ่นแสง
ลายมือชื่ออาจารย์ที่ปรึกษาร่วม _____

468 09138 22 : MENTION LANGUE ET LITTERRATURE FRANCAISES
 MOTS CLES : SEXUALITE/PSYCHOCRIQUE/MOLIERE/THEATRE
 PIRIYADIT MANIT : LA SEXUALITE CHEZ LES PROTAGONISTES
 DANS LE THEATRE DE MOLIERE : ETUDE PPSYCHOCRIQUE
 TEXTUELLE. DIRECTEUR DE THESE : PROFESSEUR
 ASSISTANT PANITI HOONSWAENG, Ph.D. 248 pp.

L'étude de *La sexualité chez les protagonistes dans le théâtre de Molière : étude psychocritique textuelle* est destinée à donner une analyse interprétative du sens sexuel qui s'implique dans l'action obsédante, une des caractéristiques des protagonistes moliéresques, comme par exemple l'avarice, l'aspiration à la promotion sociale, la misanthropie, la passion pour les sciences, la dévotion. La recherche confirme trois hypothèses. Premièrement, les protagonistes moliéresques tendent à refuser la sexualité normale. Pour eux, l'objet sexuel normal ainsi que le but sexuel ordinaire sont source du dégoût et de l'angoisse. Deuxièmement, les protagonistes moliéresques sont sexuellement pervers. Sont leur objet de désir la personne du même sexe, l'enfant, l'objet inanimé. Les protagonistes masculins tendent au penchant agressif, au plaisir infantile et à la perversion du voyeurisme-exhibitionisme. Les protagonistes féminins représentent les refoulées qui subliment leur désir sexuel en le vernissant de la culture. Troisièmement, les protagonistes moliéresques ont une sexualité qui implique le complexe d'œdipe. Les protagonistes masculins représentent ou bien le fils œdipien qui cherche l'objet érotique à l'image de la mère et qui manifeste une hostilité violente envers le Père, ou bien le père qui est mis en jeu dans le conflit œdipien avec son fils. Les protagonistes féminins représentent les filles dont la résolution du complexe de l'envie du pénis reste problématique. L'inversion du rôle des parents les amène à l'inversion des désirs œdipiens ainsi qu'à la tendance de la quête du «phallus»

สถาบันวิทยบริการ
 จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Département	<u>Langues Occidentales</u>	Signature de l'étudiant	<u>Piriyadit Manit</u>
Discipline	<u>Langues et littérature françaises</u>	Signature du Directeur	<u>P. Hoonswaeng</u>
Année académique	<u>2007</u>	Signature du Co-directeur	_____

DEDICACE

Je tiens à exprimer ma gratitude la plus profonde à mon Directeur de thèse, M. Paniti Hoonswaeng sans l'incomparable direction de qui je n'aurais pu mener à bien cette recherche. Quels que soient les obstacles trouvés, les conseils précieux, l'énorme appui, la sympathie constante et la confiance réconfortante, que mon Maître n'a cessé de me témoigner tout au long du travail, m'ont été le meilleur des encouragements.

Je tiens à remercier l'École des Gradués pour m'avoir accordé, à l'occasion du 72e anniversaire du Roi, une bourse scolaire qui m'a permis de compléter la préparation de cette thèse.

Je voudrais également témoigner ma reconnaissance à Monsieur le professeur Jean-Marcel Paquette qui non seulement m'a présenté la revue *Dalhousie* dans laquelle j'ai publié une partie de mon travail, mais aussi et surtout qui a bien voulu consacrer son temps et son esprit critique à me faire profiter de l'étendue de son savoir.

Pour leur soutien moral, merci à mes copains et copines, en particulier Nootchanart, Wantawin et Paween.

Merci à Chadarat Khayanching qui m'a aidé à mettre en texte mes quasi illisibles manuscrits.

Mes remerciements vont également à ma famille : ma grande mère, mon frère et surtout ma mère qui me témoignent un grand amour dont j'ai besoin pendant ces durs cinq ans.

Cette thèse n'aurait pas été possible sans l'assistance permanente de mon amie, Daranee Saisawang qui a su et sait supporter les humeurs d'un étudiant éternellement obsédé par le problème de la sexualité. Daranee m'a été d'un grand réconfort, m'apportant l'affection, l'énergie nécessaires pour mener à bien ma tâche.

TABLE DES MATIERES

	Pages
RESUME (en thaï).....	iv
RESUME (en français).....	v
DEDICACE.....	vi
CHAPITRE I : INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE II : LE REFUS DE LA SEXUALITÉ NORMALE.....	9
I. Le dédain de l'objet sexuel normal.....	9
1.1 refus du sexe opposé.....	10
1.2 refus de la femme mûre.....	13
1.3 refus de la chasteté.....	18
- l'amour de la putain.....	20
- l'indifférence à l'égard de la chasteté.....	27
II. Le dédain du but sexuel normal.....	30
2.1 rejet total de l'acte sexuel.....	30
2.2 dédain du mariage : morale sexuelle civilisée.	35
2.3 abandon du rôle viril : le cas de M.Jourdain...	43
2.4 désintérêt du plaisir de l'objet sexuel :	
le cas de George Dandin.....	49
III. L'objet contraphobique.....	56
3.1 l'argent et les médicaments comme objet contraphobique.....	56
3.2 l'impasse à la sexualité normale.....	62
IV. La sexualité normale et la mort.....	66
4.1 l'image de la mort dans la sexualité normale...	67
4.2 la création d'un autre Moi comme autodéfense..	68
4.2.1 exemples de Sganarelle et d'Arnolphe : moi-Dieu.....	69
4.2.2 exemple de Dom Juan : moi-Alexandre...	73
CHAPITRE III : LES ABERRATIONS SEXUELLES.....	75
I. Déviations par rapport à l'objet sexuel.....	75
1.1 l'homosexualité.....	76

	Pages
1.2 l'imature sexuel.....	90
- l'aspect infantile de l'objet sexuel.....	90
- l'origine de la pédophilie.....	95
- la pédophilie et la dynamique de l'espace.....	97
la claustration de l'infantilisme.....	97
l'agression et la défense.....	102
l'échec des pédophiles.....	104
1.3 le fétichisme : le cas d'Harpagon.....	108
- Harpagon et les femmes.....	109
- la cassette d'Harpagon.....	111
1. la scène 3 de l'acte cinquième.....	114
2. la scène 7 de l'acte quatrième.....	116
- le bien comme objet sexuel.....	118
<u>le parallèle entre Harpagon et Arnolphe.....</u>	118
<u>le motif de dévoreur.....</u>	121
II. Déviations par rapport au but sexuel.....	122
2.1 la sexualité agressive.....	123
2.1.1 le sadisme.....	123
2.1.2 le masochisme.....	131
- De l'obsession de la noblesse au	
masochisme existentiel : M.Jourdain.....	131
1. le désir d'apprentissage.....	132
2. l'imitation de l'habit noble.....	133
3. la cérémonie turque.....	134
4. la séduction de la marquise.....	137
- De la misanthropie au masochisme	
latent : Alceste.....	138
1. la hantise de la passivité.....	138
2. la misanthropie : plaisir masochiste....	141
2.2 la fixation aux plaisirs infantiles.....	148
2.2.1 le plaisir oral.....	149
2.2.2 le plaisir anal.....	154
- le plaisir d'évacuer : le cas d'Argan.....	155

	Pages
2.3 la perversion de la vue.....	161
2.3.1 le voyeurisme.....	161
2.3.2 l'exhibitionnisme.....	169
III. La sexualité féminine.....	174
3.1 le désir refoulé qui cherche à se satisfaire.....	175
3.2 la sublimation.....	180
CHAPITRE IV : LE COMPLEXE D'OEDIPE.....	187
I. Oedipe proprement dit.....	187
1.1 le cas d'Orgon.....	188
1.2 le cas de Dom Juan.....	190
1.3 le cas d'Alceste.....	195
1.4 le cas de M.Jourdain.....	197
1.5 le cas d'Argan.....	202
II. Oedipe inversé.....	206
2.1 l'inceste : rivalité des mâles pour la possession de la même femme.....	207
2.1.1 le père et le fils.....	208
2.1.2 le barbon et le blondin.....	210
2.1.3 le mari et l'amant.....	211
2.2 le parricide : défaite du Père.....	212
2.2.1 l'infantilisation du Père.....	213
2.2.2 la mort symbolique du Père.....	220
III. Oedipe féminin.....	223
3.1 le problème du rôle des parents.....	223
3.2 l'inversion des désirs œdipiens.....	227
3.2.1 l'hostilité envers le père.....	229
3.2.2 l'attachement à la mère.....	232
3.3 la quête du phallus.....	234
- l'angoisse de perdre l'amour de l'aimé.....	236
CHAPITRE V : CONCLUSION.....	239
REFERENCES.....	243

BIOGRAPHIE.....248



สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

CHAPITRE I

INTRODUCTION

« Pour bien lire, ne craignons pas le délire » Jean Rohou. *Guide pour l'étudiant en littérature* (Paris 1990 : Nathan) p. 72

Chez Molière, la dramaturgie consiste partiellement en la création de protagonistes qui se caractérisent par les manies obsessionnelles, les idées fixes, les gestes mécaniques. Dans *Les Précieuses ridicules*, Magdelon et Cathos sont obsédées par la préciosité. Dans *L'École des femmes*, Arnolphe pense obsessionnellement au cocuage. Dans *Le Tartuffe*, l'idée fixe d'Orgon le rend aveugle à l'égard de l'hypocrite Tartuffe. Dans *Dom Juan*, le héros éponyme a une manie de convoiter toutes les filles qui lui plaisent. Dans *le Misanthrope*, Alceste ne peut se débarrasser de l'idée que le genre humain est vil. Dans *L'Avare*, l'avarice d'Harpagon est à l'origine d'une série des gestes mécaniques. Dans *Le Bourgeois gentilhomme*, l'obsession pour l'aristocratie chez M. Jourdain se persiste jusqu'à la fin de la pièce. Dans *le Malade imaginaire*, Argan ne pense qu'à sa maladie et aux soins médicaux.

Cette caractéristique des protagonistes moliéresques entraîne différentes explications de la part de la critique littéraire. Nous n'en citons que trois qui sont, à notre avis, les explications les plus répandues. D'abord, on explique que l'obsession, l'idée fixe, la répétition, les gestes mécaniques tels qu'on peut les observer chez les protagonistes moliéresques relèvent d'un procédé comique. Cette façon d'expliquer est influencée par Henri Bergson : selon l'auteur du *Rire*, il y a du comique chaque fois qu'on observe « du mécanique plaqué sur du vivant. » (1972 : 29).

Une autre explication repose sur l'Histoire littéraire. À ce propos, c'est le contexte historique où se trouve l'auteur qui est le fond de la création de tel ou tel protagoniste. Par exemple, si Molière crée les précieuses ridicules comme Magdelon et Cathos, c'est parce qu'il tient à se moquer de la préciosité qui était une mode culturelle de son temps.

La comédie [*Les Précieuses ridicules*] abandonne l'intrigue compliquée et invraisemblable, pour aborder l'observation des mœurs et des ridicules contemporains. Si Molière ne songe pas à attaquer la marquise de Rambouillet, dont le rôle est à cette date terminé, il fait des allusions précises à Mlle de Scudéry, chez qui la préciosité s'était compromise par ses exagérations, et il se souvient surtout des salons de province, où les modes de Paris avaient été poussées au ridicule. Mais la comédie de Molière n'est pas seulement une déclaration de guerre aux outrances précieuses qui, en dégénéralant, entraînaient l'esprit et le cœur en de dangereux égarements, c'est aussi la première revendication du bon sens et du naturel, si souvent invoqués par nos grands classiques.

(Castex et al. 1966 : 107)

Une autre explication prétend que chez Molière, la création des protagonistes maniaques fait partie d'un message que le dramaturge semble avoir l'intention de livrer à ses spectateurs. D'après cette explication, Molière crée ses protagonistes qu'il cherche à "peindre d'après nature" : l'avarice, l'hypocrisie, la libertinage etc. sont les vices universels dont le dramaturge fait la peinture :

Molière voulait «peindre d'après nature». Il a créé des *types immortels*, solidement enracinés dans la réalité contemporaine sans doute, mais *dépassant leur temps* et la personne même de leur auteur. Son avare, son hypocrite, ses précieuses et ses bas-bleus, ses bourgeois vaniteux, son «grand seigneur méchant homme», son misanthrope et sa coquette restent vrais comme au premier jour ; et pourtant, loins d'être des peintures abstraites de l'avarice, de l'hypocrisie, etc., ce sont des *êtres vivants*. Il a eu le génie de les faire en même temps *universels* et *particuliers*, au point que leurs noms sont devenus symboliques : ne dit-on pas un harpagon, un Tartuffe, un Alceste, une Célimène, un Trissotin ?

(Lagarde et Michard 1970 : 197)

Source du comique, miroir du temps de Molière, message du dramaturge, voilà les explications les plus répandues sur la création chez Molière des personnages caractérisés par une obsession. Or, il est à remarquer que ces explications, si divergentes soient-elles, partagent une lacune commune : prenant les obsessions des personnages pour le point de départ d'analyse, *elles n'expliquent pas ces obsessions*. En postulant que les caractères bizarres des personnages sont soit source du comique, soit miroir du temps de Molière, soit message du dramaturge, elles se dispensent de répondre à la question : *pourquoi tel ou tel caractère ?* Par exemple, l'étude centrée sur le rire prétend le plus souvent que l'avarice d'Harpagon est responsable du comique de *L'Avare*, mais elle ne dit pas *pourquoi Harpagon est avare*. De même, plusieurs critiques, en s'appuyant sur l'Histoire littéraire, voient dans l'aveuglement obsédé d'Orgon (*Le Tartuffe*) l'attaque de Molière portée sur la fausse dévotion, mais cet aveuglement obsédé chez Orgon, lui, n'est pas expliqué. Le résultat de la lacune : on comprend mieux le comique chez Molière, son temps, son message, cependant on est loin de comprendre ses protagonistes.

Cette lacune nous incite à la combler. Comprendre les personnages moliéresques, c'est avoir une image plus complète de ce théâtre. Et parmi toutes les possibilités d'expliquer les comportements des personnages, c'est *l'explication à l'aide de la psychanalyse* qui nous paraît particulièrement intéressante, d'autant plus que les obsessions telles qu'on peut les observer chez les protagonistes de Molière constituent un domaine de prédilection de la psychanalyse.

En effet, l'obsession, l'idée fixe, la répétition, le geste mécanique sont connus par les psychanalystes sous le terme de «l'action obsédante» (Freud 1969 : 244). Et ce que la psychanalyse nous apprend en ce qui concerne l'action obsédante, c'est que cette action «a un sens» (*Ibid.*). Précisons avec Sigmund Freud que *toute action obsédante a un sens qui est lié à la vie la plus intime de la personne concernée, autrement dit à sa vie sexuelle*. Dans son cours d'*Introduction à la psychanalyse*, après avoir donné un cas d'exemple, Freud conclut par les questions de rhétorique :

N'avez-vous pas été frappés par le fait que cette action obsédante peu apparente nous a introduits dans la vie la plus intime de la malade ? Quoi de plus intime dans la vie d'une femme que l'histoire de sa nuit de noces* ? Et serait-ce un fait accidentel et sans importance que notre analyse nous ait introduits dans l'intimité de la vie sexuelle de la malade ?

(Ibid. 245 : 246)

À en croire Freud, l'action obsédante d'un individu est donc liée à sa sexualité. Or, les protagonistes moliéresques présentent leur action obsédante. Il est donc curieux de se poser la question : *quelle est leur sexualité qu'on peut déduire de leur action obsédante ?*

Mis à part quelques travaux consacrés à certains protagonistes, aucune étude du théâtre moliéresque, à notre connaissance, ne donne une réponse satisfaisante, c'est-à-dire une vue d'ensemble de la sexualité chez les protagonistes, à la question que nous posons. Nous nous proposons donc cette étude : *La sexualité chez les protagonistes dans le théâtre de Molière : étude psychocritique textuelle*, qui prend la question posée pour la problématique capitale.

Quelle est la sexualité chez les protagonistes dans le théâtre de Molière ? À cette question, la recherche a pour réponse trois *hypothèses*. *Première hypothèse* : les protagonistes moliéresques tendent à refuser la sexualité normale. *Deuxième hypothèse* : les protagonistes moliéresques présentent une perversion sexuelle. *Troisième hypothèse* : les protagonistes ont une sexualité qui implique le complexe d'Œdipe.

* Il s'agit d'une femme mariée qui doit refouler l'idée honteuse que son mari était impuissant lors de la nuit de noces. C'est ce refoulement du souvenir pénible qui est à l'origine de son action obsédante : verser toutes les nuits avant le coucher de l'encre rouge sur le drap. Dans l'inconscient de la malade, accomplir cette action répétitive, c'est "réparer" l'impuissance de son mari, l'encre rouge étant pour elle substitut du sang. La cérémonie signifie pour la malade qu'elle « saigne » sur le drap, substituant ainsi la puissance sexuelle du mari à son impuissance dans la vie réelle

D'ailleurs, il nous paraît nécessaire d'informer notre lecteur du sens où seront pris, dans le présent travail, les deux termes qui en composent le titre : «La psychocritique» et «textuelle». La psychocritique est une méthode d'analyse littéraire proposée par Charles Mauron (1985). Il définit sa méthode en termes suivants :

La psychocritique est une méthode d'analyse littéraire. Empirique elle-même dans ses opérations, elle se propose de déceler et d'étudier, dans les textes, les relations qui n'ont probablement pas été pensées et voulues de façon consciente par l'auteur. La personnalité inconsciente de ce dernier y est donc considérée, mais seulement comme source d'une création littéraire. [...] Elle [cette méthode] se fonde sur un fait très simple : la superposition des textes d'un même auteur brouille les relations conscientes et révèle les inconscientes. Les secondes, en effet, plus obsédantes et moins riches (parce que soustraites au réel) résistent forcément mieux au brouillage. La superposition des textes joue ainsi, en matière d'analyse littéraire, le rôle essentiel que jouent les libres associations en psychanalyse. Dans les deux cas, c'est en mettant pour ainsi dire une sourdine à la voix de la conscience qu'on parvient à percevoir celle de l'inconscient. L'existence même de processus inconscients ainsi que la validité de la psychanalyse seront tenues ici pour des données préalables.

(1985 : 7 - 8)

Du propos de Mauron, trois points retiennent notre attention. Et nous tenons à nous préciser quant à l'application de la méthode.

1. La psychocritique se propose d'étudier les textes d'un même auteur. Dans notre cas, Molière est cet auteur choisi.

2. Avec les textes du même auteur, la psychocritique cherche à les superposer, c'est-à-dire «chercher des *coïncidences* de signifiants verbaux ou figuraux dans des textes manifestement différents» (Marcell Marini 1990 : 72).

La superposition des textes permet de déceler le réseau associatif qui existe dans les textes différents :

On ne superpose jamais un élément unique, mais un «réseau» [...] : la coïncidence tient à un ensemble ou système de «métaphores obsédantes». Le réseau associatif est donc une *structure textuelle*, commune à plusieurs textes et «autonome» par rapport au thème conscient de chacun : il dessine une «figure» présente de façon éparse dans chaque texte.

(*Ibid.*)

En ce qui nous concerne, le réseau associatif en question est le thème de la sexualité que nous cherchons à déceler en superposant les pièces différentes de Molière. En d'autres termes, nous étudierons une *structure textuelle* centrée sur la sexualité, commune aux textes moliéresques en dessinant des «figures» (sadisme, masochisme, refoulement par exemple) présentes de façon éparse dans chaque texte.

3. D'après la psychocritique, l'auteur est considéré comme source littéraire : «l'étude des données biographiques [sert] de vérification à l'interprétation» (*Ibid* : 71). En un mot, après l'étude textuelle, c'est le retour à l'auteur. Mais c'est sur ce point que nous ne pouvons continuer à suivre Mauron. À notre avis, c'est le point faible de sa méthode. Il prétend que l'étude textuelle à laquelle s'ajoute les données biographiques permet enfin de connaître l'inconscient de l'auteur : «une fois décrite les particularités de l'OEuvre, on accédera à la singularité inconsciente de l'Auteur» (Bellemin-Noël 1996 : 63). Mais, c'est cette prémise : « l'oeuvre permet d'accéder à l'inconscient de l'homme », qui reste problématique. Critiquant Mauron, Bellemin-Noël écrit à ce propos :

Mauron est un lecteur pénétrant, un exégète de premier ordre, et c'est un régal de le lire. La seule question que nous poserons [...] : est-il bien certain que nous rencontrerons ici *de l'inconscient* ?

(*Ibid.* : 65)

Car, Bellemin-Noël se justifie dans un autre ouvrage :

est-il légitime, c'est-à-dire possible en toute rigueur, d'explorer l'inconscient d'un écrivain à partir de ses œuvres ? Quels présupposés théoriques autorisent à explorer l'inconscient d'une oeuvre entière, dans la mesure où c'est aligner l'enquête psychanalytique sur la psychologie d'une création réputée homogène et contenue, assignable surtout à un garant (auctor), dont le «moi» risque d'être une construction illusoire ?

(1979 : 192)

Et il ajoute :

Car sur le divan on peut ajouter des remémorations, coopérer à sa propre redécouverte ; l'œuvre, elle, constitue un discours achevé.

(*Ibid.* : 199)

À la différence d'un patient qui, sur le divan, peut perpétuellement raconter au psychanalyste ses souvenirs, ses rêves, ce qui permet d'accéder à son inconscient, l'œuvre d'un écrivain est achevée, ne donnant pas un véritable accès à l'inconscient de celui qui l'écrit. Nous ne retiendrons donc que l'aspect le plus fructueux de la méthode de Mauron, c'est-à-dire connaître l'Œuvre. Nous nous limitons à la structure textuelle qui révèle le réseau associatif, en laissant dans l'ombre l'inconscient de Molière, élément qu'il nous paraît impossible de vérifier par l'œuvre. Dire que Dom Juan est un sadique peut être vérifié par les éléments du texte mais prétendre qu'il y a dans l'inconscient de Molière une tendance sadique à travers ses pièces est loin d'être vérifiable. En somme, c'est ainsi que l'épithète «textuelle» apparaît dans le titre de notre étude qui se veut uniquement psychocritique *textuelle*.

Étant donné que la psychocritique exige une étude consacrée à plusieurs textes d'un même auteur, nous délimitons notre *corpus*. Ce travail s'appuiera sur *Les Précieuses ridicules* (1659), *L'École des maris* (1661),

L'École des femmes (1662), *Le Tartuffe* (1664), *Dom Juan* (1665), *Le Misanthrope* (1666), *George Dandin* (1668), *L'Avare* (1668), *Le Bourgeois gentilhomme* (1670), *Les Femmes savantes* (1672) et *Le Malade imaginaire* (1673). Soit onze chefs d'œuvre de Molière que, dans le domaine théâtral, on ne cesse de mettre en scène, et dont, dans le domaine littéraire, on ne cesse de proposer de nouvelles études. Les autres pièces du dramaturge qui sont mis hors de notre corpus, présentent communément une nature qui ne convient pas à notre propos : ces pièces, qui relèvent le plus souvent d'une farce ou d'une comédie d'intrigue, essaient de faire rire par une complexité de la situation dramatique, et non par le caractère comique des personnages.*

Au contraire, les onze comédies de caractère et de mœurs que nous étudierons, donnent accès à la profondeur de leurs protagonistes, l'intérêt de chacune des pièces résidant essentiellement dans la manie des protagonistes, leur folie, leur obsession, ce qui répond précisément à la problématique de notre thèse.

En fonction des trois hypothèses formulées, le présent travail se divise en trois parties. La première montrera que les protagonistes moliéresques tendent à se détourner de toute la sexualité normale. Dans la deuxième, nous essayerons de proposer que les protagonistes moliéresques sont sexuellement pervers. La dernière partie sera centrée sur le complexe d'Œdipe impliqué dans la sexualité de ces mêmes protagonistes.

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

* Qu'on pense par exemple au *Médecin malgré lui* ou aux *Fourberies de Scapin* : l'accent est ici mis sur la situation qui ne cesse de se compliquer. Autrement dit, pour de telles pièces, on rit des personnages qui se trouvent dans la situation comique (c'est donc la situation qui compte) ; on ne rit pas de leur « caractère ».

CHAPITRE II

LE REFUS DE LA SEXUALITE NORMALE

Les protagonistes de Molière sont apparemment en proie à des obsessions qui prennent pour sujet le cocuage, le salut, l'argent, les femmes, la mort, la science ... et nous avons postulé comme hypothèse de recherche que leurs obsessions ont un rapport étroit avec leur sexualité si bien que nous pouvons traiter leurs actes obsessionnels - la peur d'être cocu, la dévotion, le soins du corps, l'accumulation de l'or, des femmes ou du savoir ... - comme signifiants sexuels qui constituent les traits caractéristiques de ces personnages.

Par l'intermédiaire de la superposition des textes qui révèle ces traits, suffisamment récurrents et pertinents pour former un système de sens cohérent, nous trouvons que ce rapport obsession-sexualité présente trois facettes interdépendantes : le refus de la sexualité normale, les aberrations sexuelles et le complexe d'Oedipe.

Le présent chapitre a pour but d'étudier la première facette, à savoir le refus de la sexualité considérée comme normale par le code socio-culturel. La première caractéristique de la sexualité des protagonistes réside dans le fait que toute sexualité normale leur paraît étrangère.

I Le dédain de l'objet sexuel normal

En traitant le problème de la sexualité, Freud propose de distinguer deux éléments : l'objet sexuel et le but sexuel. Le premier désigne « la personne dont émane l'attraction sexuelle » tandis que le deuxième « l'acte auquel pousse la pulsion » (1987 : 38).

Or, dans la vie sociale, le choix de l'objet et la préférence du but ne sont pas sans limite : il y a d'un côté un objet ordinaire, permis et d'un autre côté un but normal, acceptable.

Le théâtre de Molière présente des protagonistes qui sont loin d'observer la norme de la sexualité. Nous montrerons qu'à leurs yeux, la sexualité normale, objet comme but, constitue une préoccupation indifférente, hostile, horrible en sorte qu'ils vont jusqu'à abandonner, refuser toute sexualité qui peut être considérée comme " ordinaire ".

Nous examinons d'abord le dédain de l'objet sexuel normal.

1.1 refus du sexe opposé

Pour que l'objet sexuel soit normal, quelques facteurs sont nécessaires. L'un de ces facteurs est le sexe de l'objet. En effet, l'individu qui mène une vie sexuelle normale préfère la personne du sexe opposé, et c'est ainsi que Freud considère les homosexuels comme des pervers parce que ceux-ci « se distinguent des normaux par leur objet sexuel » (1969 : 285).

Or, dans l'univers moliéresque, il existe un protagoniste à qui le sexe opposé ne semble pas objet de son désir. Le sexe opposé le laisse, au contraire, froid, ou même suscite en lui de l'aversion. C'est Orgon du *Tartuffe*. À en croire Richard Monod , « cet homme – là, Orgon, a quelques problèmes avec les femmes » (1977 : 82). Orgon est marié, certes, deux fois même. Mais dire que l'existence de son ex-femme ainsi qu'Elmire, femme du second mariage (*Le Tartuffe* I, 1 vers 28) suffit pour affirmer le penchant hétérosexuel chez Orgon serait une conclusion trop hâtive.

En prêtant une attention plus soutenue à la relation entre Orgon et son ex-femme, on s'aperçoit qu'il ne s'agit pas d'une vie conjugale heureuse. Richard Monod a posé une question à ce propos : « Une première femme qui a eu la discrétion de mourir : la maison, en cette place [d'épouse] est peut-être invivable ? » (1977 : 82). Certes la pièce fournit peu d'informations pour justifier cette remarque. Pourtant, il est possible de supposer une atmosphère désagréable qui existe dans la vie conjugale entre Orgon et son ex-femme à l'aide de l'examen de la relation entre cet homme et sa seconde femme, Elmire.

Jacques Guicharnaud croit que le deuxième mariage d'Orgon n'est pas un mariage d'amour mais plutôt un mariage de raison :

Orgon n'étant plus tout jeune, de là à en conclure que le mariage Orgon-Elmire a eu surtout pour but de reconstituer, c'est-à-dire de maintenir coûte que coûte la forme traditionnelle de la famille.

(1984 : 160)

Que le deuxième mariage d'Orgon soit un mariage de raison est une thèse difficile à soutenir par le texte. Mais que ce mariage n'implique aucun amour, autrement dit " Orgon n'aime pas Elmire " (et vice versa*), plusieurs indices nous permettent de le croire.

Le texte précise bien qu'Elmire est encore jeune, en âge de faire parler les mauvaises langues (I, 1 vers 25 - 32 et 85 - 92). En plus, la jeune fille est pourvue d'une beauté telle que Tartuffe décrit en termes comme « des ouvrages parfaits », « rares merveilles », « parfaites créatures », « beauté toute aimable » (III, 3 vers 936, 938, 941 et 949). Or, il semble qu'Orgon présente un homme pour qui la jeunesse et la beauté féminines ne sont pas une séduction. Il s'oppose parfaitement à Tartuffe qui, séduit par Elmire, cherche toujours à se trouver dans l'intimité avec elle. L'indication des présences scéniques montre que le mari et la femme ne sont jamais tête à tête, sauf à la scène où ils préparent un piège tendu à Tartuffe : « on ne les voit que dans le cadre familial, jamais dans l'intimité d'un couple » (Paniti Hoonswaeng 1996 : 277). À cet égard, il est intéressant de noter que dès le début de la pièce, il faut attendre la scène 5 de l'acte troisième pour que les deux se voient, et la scène 3 de l'acte quatrième pour qu'ils se parlent.

* Nous pouvons montrer l'indifférence d'Elmire à l'égard de son mari : par exemple, elle présente peu d'empressement pour accueillir Orgon qui vient de regagner la maison (I, 3 vers 213 - 214). Mais ici, nous tenons à souligner uniquement l'indifférence d'Orgon à l'égard de sa femme.

Orgon témoigne d'une insouciance complète à l'égard de sa femme. De retour de voyage, il ne s'intéresse qu'à la bonne santé de son cher Tartuffe. Dorine a beau relater le malaise d'Elmire. Mais le compte de la servante est toujours interrompu par le fameux « Et Tartuffe ? », comme si la conversation qui prend sa femme pour sujet ne faisait que l'ennuyer.

De là, on ne doit pas s'étonner si Orgon se montre un mari qui *ne désire point* sa femme. Il se rend bien compte que Tartuffe éprouve des sentiments particuliers pour Elmire :

Je vois qu'il reprend tout, et qu'à ma femme même :
 Il prend, pour mon honneur, un intérêt extrême ;
 Il m'avertit des gens qui lui font les yeux doux,
 Et plus que moi six fois il s'en montre jaloux.

(*Ibid* : I, 5 vers 301 - 304)

Mais cela est loin de provoquer chez lui une jalousie d'un mari ordinaire. Au contraire, il implore même Tartuffe de ne plus vouloir lâcher sa femme d'une semelle : « Et je veux qu'à toute heure avec elle on vous voie » (III, 7 vers 1174). Quand Orgon affirme qu'il ne se laisse jamais abuser par sa femme :

Tartuffe

Ah! mon frère, une femme
 Aisément d'un mari peut bien surprendre l'âme.

Orgon

Non, non

(*Ibid* : III, 7 vers 1161 -1162)

à notre avis, il veut dire qu'il ne lui accorde aucune importance. Et qu'il ne la désire pas.

L'examen de l'attitude d'Orgon envers Elmire nous pousse à croire qu'il aurait agi de la même façon avec son ex-femme. Les mariages ne

suffisent donc pas de garantir le trait hétérosexuel chez cet homme qui montre évidemment une indifférence à l'égard du sexe opposé.

Il fallait noter aussi qu'une telle indifférence d'Orgon se généralise à tous les êtres féminins qui se trouvent dans le même foyer que lui. Marianne, sa fille, doit subir le penchant agressif d'Orgon. Quand celui-ci la contraint à épouser Tartuffe, ce n'est pas uniquement l'égoïsme paternelle et l'indifférence au bonheur de la fille qui se révèlent mais aussi le désir de lui faire mal : « Mortifiez vos sens avec ce mariage » lui dit-il (*Ibid* : IV, 3 vers 1305). Dorine la servante ne trouve pas d'autres destins. Aux yeux du maître, elle n'est que source d'aversion. Les scènes de leur rencontre sont toutes marquées par l'irritation du maître aussi bien que par la tentation de celui-ci de la battre. Bien que la pauvre lui exprime les tendresses serviles, l'homme dédaigneux de la femme y résiste :

Dorine

Et je veux vous aimer, Monsieur, malgré vous - même.

Orgon

Ah !

Dorine

Votre honneur m'est cher, et je ne puis souffrir.

Qu'aux brocards d'un chacun vous ailliez vous offrir.

Orgon

Vous ne vous tairez point ?

(*Ibid* : II, 2 vers 546 - 549)

1.2 le refus de la femme mûre

Outre l'homosexualité, Freud trouve que l'immature sexuel appartient aussi à la perversion :

Tandis que les personnes dont les objets sexuels n'appartiennent pas au sexe normalement approprié, autrement dit les invertis, se présentent à l'observateur comme une collection d'individus

susceptibles de se montrer tout à fait estimables par ailleurs les cas dans lesquels des personnes sexuellement immatures (enfants) sont choisies comme objet sexuel apparaissent d'emblée comme des aberrations sporadiques.

(1987 : 55)

Donc, pour qu'un objet sexuel soit normal, il faut non seulement qu'il soit au sexe opposé, mais aussi qu'il atteigne la maturité. Or, il existe certains protagonistes chez Molière qui se refusent de prendre la femme mûre pour objet de désir. Ce sont Sganarelle de *l'École des maris* et Arnolphe de *l'École des femmes* pour qui la maturité féminine ne se présente que comme objet de dégoût et d'angoisse.

Le dédain de Sganarelle à l'égard de la fille qui atteint la maturité est représenté par son attitude négative envers Léonor. Selon *Le Petit Robert*, la " maturité " désigne « Etat de développement complet (de l'organisme humain) ; âge mûr, celui qui suit immédiatement la jeunesse et confère à l'être humain la plénitude de ses moyens physiques et intellectuels ». Il est à remarquer que l'esprit et l'intellect sont des constituants importants de la définition de la maturité. Or, Léonor est une fille qui se caractérise justement par le développement intellectuel.

Elle est le fruit de la tutelle d'Ariste, lequel contribue considérablement au développement de son esprit dans tous les sens. Le tuteur dit :

J'ai souffert qu'elle ait vu les belles compagnies,
 Les divertissements, les bals, les comédies ;
 Ce sont choses, pour moi, que je tiens de tout temps ;
 Fort propres à former l'esprit des jeunes gens ;
 Et l'école du monde, en l'air dont il faut vivre,
 Instruit mieux, à mon gré, que ne fait aucun livre.

(*Ibid* : I, 2 vers 187 - 192)

Léonor est donc formée pour évoluer. Dans toute la pièce, c'est elle qui pense, réfléchit et qui suscite une conscience évolutive chez sa sœur.

De toute façon, si cette intelligente est une prétendue d'Ariste qui l'admire et l'aime tant (en ce sens, on peut dire qu'Ariste a une sexualité normale puisqu'il prend une fille mature pour objet de désir), aux yeux de notre protagoniste, elle ne représente qu'un objet de dégoût. Dès leur première rencontre, Sganarelle évite la présence de la fille, n'attendant même pas qu'elle achève ses paroles :

Léonor

Nous ne savons encore et je pressais ma sœur,
De venir du beau temps respirer la douceur :
Mais ...

Sganarelle, à Léonor

Pour vous, vous pouvez aller où bon vous semble ;

(*Ibid* : I, 2 vers 85 - 87)

Sganarelle ne veut même pas lui parler :

Léonor

Quoi donc, monsieur ?

Sganarelle

Mon Dieu ! madame, sans langage,
Je ne vous parle pas, car vous êtes trop sage.

(*Ibid* : I, 2 vers 131 - 132)

Il faut souligner « vous êtes trop sage » (vers 132) qui nous laisse voir un complexe sexuel chez le protagoniste : *il se trahit en avouant que s'il a horreur de Léonor, c'est qu'elle est intelligente.*

Notre protagoniste traite cette fille bien élevée comme un objet de répulsion et, pire encore, comme s'il s'agissait d'une sorte de bactérie, parasite capable d'infecter Isabelle dont il s'occupe :

Léonor

Voyez-vous Isabelle avec nous à regret ?

Sganarelle

Oui, vous me la gêtez, puisqu'il faut parler net.

Vos visites ici ne font que me déplaire,

Et vous m'obligerez de ne vous en plus faire.

(*Ibid* : I, 2 vers 133 - 136)

À cette attitude qui exprime la phobie, s'ajoute la haine qui est suggérée par les injures comme « cette pratique infâme », « langue maudite », que Sganarelle emploie pour blesser Léonor dans la suite du dialogue cité là-dessus (vers 231 et 247).

Avant de passer au cas d'Arnolphe, nous tenons à signaler une attitude de Sganarelle qui, en apparence, n'a rien à voir avec son complexe sexuel : le mépris de la mode. Au début de la pièce, on assiste à la querelle sur la mode entre Sganarelle et Ariste. Notre protagoniste présente une objection violente contre son frère aîné qui tient à ce que « Toujours au plus grand nombre on [doive] s'accommoder » (I, 1 vers 41).

Dans notre optique, *cette attitude négative vis-à-vis de la mode du protagoniste est en réalité une façon d'extérioriser son complexe sexuel (le refus de la maturité)*. En effet, la mode représente une vision du temps qui évolue ; c'est à la fois le mouvement et le changement. Étant pour la mode, Ariste affirme :

[...] tout homme bien sage

Doit faire des habits ainsi que du langage

N'y rien trop affecter et, sans empressement,

Suivre ce que l'usage y fait de changement.

(I, 1 vers 43 - 46 nous soulignons)

On peut donc établir une équivalence entre un Sganarelle qui n'aime pas une fille qui évolue et un Sganarelle qui a horreur de la façon de s'habiller qui subit le changement. Indigné par la mode, c'est-à-dire par le temps évolutif, ce protagoniste, qui porte encore des souliers des générations de ses aïeux (vers 73), prend en mésestime Léonor qui est le signe de la maturité, du développement intellectuel.

Ayant relevé le complexe sexuel de Sganarelle, nous pouvons facilement comprendre celui d'Arnolphe qui présente une analogie non négligeable : comme Sganarelle, Arnolphe est caractérisé par une phobie manifeste et une haine implacable contre les filles dotées de facultés intellectuelles.

« Une femme d'esprit est un diable en intrigue » dit le protagoniste angoissé (III, 3 vers 829), et il déclare :

Mais une femme habile est un mauvais présage,
 Et je sais ce qu'il coûte à de certains gens
 Pour avoir pris les leurs avec trop de talents.
 Moi, j'irais me charger d'une spirituelle
 Qui ne parlerait rien que cercle et que ruelle,
 Qui de prose et de vers ferait de doux écrits,
 Et que visiteraient marquis et beaux esprits,
 Tandis que, sous le nom du mari de Madame,
 Je serais comme un saint que pas un ne réclame ?
 Non, non, je ne veux point d'un esprit qui soit haut,
 Et femme qui compose en sait plus qu'il ne faut.

(*Ibid* : I, 1 vers 84 - 94)

L'homme pour qui « une femme habile est un mauvais présage », poussé par une haine violente, va jusqu'à damner les filles qui l'angoissent, souhaitant qu'elles prennent la chute aux enfers. Il dit à Agnès :

C'est ce qu'entendent mal les femmes d'aujourd'hui.

Mais ne vous gêtez pas sur l'exemple d'autrui.

Gardez-vous d'imiter ces coquettes vilaines.

Dont par toute la ville on chante les fredaines,

[...]

Et [...] il est aux enfers des chaudières bouillantes.

Où l'on plonge à jamais les femmes mal vivantes.

(*Ibid* : III, 2 vers 717 - 720 et 728 - 730)

Le complexe sexuel d'Arnolphe apparaît à l'évidence lorsqu'il affirme que, pour choisir un objet de désir, il préfère une ignorante, c'est-à-dire une fille qui manque d'une maturité intellectuelle, à une femme d'esprit :

Tant, que j'aimerais mieux une laide bien sotté

Qu'une femme fort belle avec beaucoup d'esprit.

(*Ibid* : I,1 vers 104 - 105)

Pour lui, une Agnès sotté serait plus désirable que les filles qui savent les choses :

Héroïnes du temps, Mesdames les savantes,

Pousseuses de tendresse et de beaux sentiments,

Je défie à la fois tous vos vers, vos romans,

Vos lettres, billets doux, toute votre science,

De valoir cette honnête et pudique ignorance.

(*Ibid* : I, 3 vers 244 - 248)

1.3 refus de la chasteté

Chez l'homme, il est normal qu'il désire posséder sexuellement une vierge. Freud dit : « la virginité est considérée comme un bien auquel l'homme ne doit pas renoncer. » (1969 : 78).

Or, dans ce théâtre où certains protagonistes refusent le sexe opposé et d'autres ne s'intéressent pas à la maturité de l'objet sexuel, il existe encore un personnage qui se montre froid envers la chasteté féminine tant recherchée par l'homme ordinaire : c'est Alceste du *Misanthrope*.

À la différence de la plupart des protagonistes comme Sganarelle, Arnolphe, Harpagon lesquels paraissent odieux aux yeux des filles, Alceste, malgré sa misanthropie, est aimé des personnages féminins de la pièce : Arsinoé, Éliante et même Célimène éprouvent toutes de l'amour pour lui. Chose curieuse : ce n'est que Célimène qui retient son cœur. Ce choix doit nous étonner parce que cette femme a l'esprit mondain qui s'oppose radicalement à la franchise d'Alceste.

Ce qui nous étonne encore plus, c'est que, suite à l'amour qu'il a pour Célimène, notre protagoniste ne s'intéresse pas à Éliante. Qu'il n'aime pas Arsinoé, cela se comprend facilement : il est exclu que le misanthrope puisse être séduit par la prude qui est non seulement hypocrite, caractère qu'il déteste tant, mais aussi qui se montre ennemie inexorable de Célimène qu'elle cherche toujours à détruire.

Mais que notre protagoniste refuse une fille sincère telle Éliante qui, par sa vertu, aurait pu le séduire, ce refus exige une explication qui relèverait d'un problème sexuel chez cet homme.

Nous essayerons d'interpréter le choix d'Alceste selon deux hypothèses directrices : *d'une part, l'amour qu'Alceste éprouve pour Célimène peut être considéré comme "l'amour de la putain"*. Nous nous appuyons sur une idée de Freud qu'il propose dans son article intitulé *Un type particulier de choix d'objet chez l'homme*. Freud trouve que, chez certains hommes névrosés, le choix de l'objet érotique est particulier dans la mesure où ils ne s'intéressent qu'à la femme qui présente des caractères propres à la « putain », au lieu de chérir la femme chaste. Pour ces hommes en question,

la femme chaste et insoupçonnable n'exerce jamais l'attrait qui l'élèverait au rang d'objet d'amour ; seule l'exerce la femme qui d'une façon ou d'une autre a une mauvaise réputation quant à sa vie sexuelle, celle dont on peut douter qu'elle soit fidèle ou digne de confiance. [...] On peut en termes assez crus appeler cette condition *l'amour de la putain*.

(1969 : 48 - 49)

D'autre part, Alceste qui " aime la putain ", ne s'intéresse pas en conséquence Éliante parce que celle-ci représente d'une certaine façon la chaste.

l'amour de la putain

Dans notre perspective, il y a chez Célimène deux comportements qui nous font penser à la prostitution : d'une part, elle entretient avec des hommes une relation qui implique un échange ; d'autre part elle a une mauvaise réputation quant à sa vie sexuelle en ce sens qu'elle entretient une relation avec plusieurs hommes sans accorder une importance particulière à aucun d'eux. Nous montrerons que non seulement ces deux traits qui permettent d'assimiler Célimène à une putain ne seront pas préjudiciables aux yeux d'Alceste, mais surtout ils sont la raison d'être de l'amour que ce Misanthrope a pour la coquette.

Célimène entretient une relation qui implique un échange. C'est une coquette intéressée. La relation entre elle et le marquis Clitandre en offre un très bon exemple. Célimène se laisse séduire par le marquis mais ce n'est que par un simple et pur intérêt qu'elle entretient cette relation. Car, à la question d'Alceste :

Mais au moins dites-moi, Madame, par quel sort ?

Votre Clitandre a l'heure de vous plaire si fort.

Sur quel fonds de mérite et de vertu sublime.

Appuyez-vous en lui l'honneur de votre estime ?

Elle répond :

Ne savez-vous pas bien pourquoi je le ménage,
Et que dans mon procès, ainsi qu'il m'a promis,
Il peut intéresser tout ce qu'il a d'amis ?

(II, 1 vers 475 - 478 et 490 - 492)

Célimène transforme donc une relation en système d'échange. Aux yeux des gens en général, une telle attitude serait attaquable. Or, voici la réaction d'Alceste :

Perdez votre procès, Madame, avec constance,
Et ne ménagez point un rival qui m'offense.

(*Ibid.* vers 493 - 494)

Il est à remarquer qu'*Alceste ne s'en prend donc point à l'attitude intéressée de son amante, comme si cela lui paraissait indifférent*. Sa réaction n'est que celle d'un jaloux qui veut chasser un rival (« Et ne ménagez point un rival qui m'offense »). Il est étrange que le Misanthrope, qui s'attaque violemment à tous les vices humains, puisse fermer les yeux sur cette attitude intéressée qui dévalue considérablement la relation intersubjective. L'important, c'est qu'Alceste puisse encore aimer la coquette malgré un tel vice.

Un autre caractère de Célimène qui peut l'assimiler à une putain est le fait qu'elle a une mauvaise réputation quant à sa vie sexuelle.

Quand Freud nomme " l'amour de la putain " le penchant érotique vers une femme qui a « une mauvaise réputation quant à sa vie sexuelle » (1969 : 48), la putain freudienne est faite sur le même moule que Célimène dont la coquetterie fait objet de commérage. À en croire, Arsinoé la conduite de Célimène scandalise, choque la masse :

Hier, j'étais chez des gens de vertu singulière,
Où sur vous du discours on tourna la matière ;

Et là, votre conduite, avec ses grands éclats,
 Madame, eut le malheur qu'on ne le loua pas.
 Cette foule de gens dont vous souffrez visite,
 Votre galanterie, et les bruits qu'elle excite,
 Trouvèrent des censeurs plus qu'il n'aurait fallu,
 Et bien plus rigoureux que je n'eusse voulu.

(*Ibid* : III, 4 vers 885 - 892)

En plus, Arsinoé parle de la galanterie de Célimène, de « ce nombre d'amants dont [elle fait] la veine » (*Ibid* : III, 4 vers 1001).

Il est vrai que Célimène aime notre protagoniste, avouant que « vous [Alceste] êtes aimé » (*Ibid* : II, 1 vers 503). Mais son amour pour Alceste n'exclut pas obligatoirement les autres admirateurs :

Et lorsque pour me voir ils font de doux efforts,
 Dois-je prendre un bâton pour les mettre dehors ?

(*Ibid* : II, 1 vers 463 - 464)

Célimène aime être entourée par plusieurs hommes. Mais il semble qu'elle entretient une relation avec de nombreux amants sans accorder une importance particulière à aucun d'eux. Ce qui l'assimilie encore plus à l'image d'une putain qui, toutes les nuits, traite tous les clients *également*.

Pour mettre au clair cet indice de la prostitution chez Célimène, il serait utile de tenir compte de la scène d'exposition de la pièce où surgit le terme « prostituée » Rappelons qu'Alceste reproche à son ami Philinte le manque de franchise de sa conduite. Et ce qui est le pire pour notre protagoniste, c'est que cet ami traite « du même air l'honnête homme et le fat » (*Ibid* : I, 1 vers 48). Alceste accuse donc Philinte d'accueillir à bras ouvert « le premier faquin » (*Ibid* : I, 1 vers 52). Pour cet acte qui consiste à estimer tout le monde sans distinguer, le misanthrope ne peut penser à rien d'autre que la prostitution :

Non, non, il n'est point d'âme un peu bien située
 Qui veuille d'une estime ainsi prostituée.

(*Ibid* : I,1 vers 54 - 55)

Si, Alceste ne voit dans l'amitié de Philinte qu'une estime prostituée, il ne voit pas l'amour de Célimène différemment. Certes, en accusant son ami, Alceste utilise le terme prostituer dans le sens de " dégrader, déshonorer ". Mais les reproches qu'il fait à sa belle :

[...] votre humeur, madame,
 Ouvre au premier venu trop d'accès dans votre âme
 Vous avez trop d'amants, qu'on voit vous obséder

(*Ibid* : II, 1 vers 457 - 459)

A recevoir le monde on vous voit toujours prête.

(*Ibid* : II, 2 vers 534)

sont trop évidentes pour que nous ne pensions pas qu'Alceste n'interprète pas le commerce social de Célimène comme un commerce sexuel. Autrement dit il y a là un glissement de sens du commerce social prostitué au commerce sexuel. Les conduites et de son ami et de son amante sont réduites au même monde : celui de prostitution où « le premier faquin » et « le premier venu » peuvent trouver leur faveur, et où « l'honnête homme et le fat », bref « le monde » sont traités du même air, sans distinction.

Et puisqu'elle se conduit dans l'amour comme une putain qui traite du même air de nombreux clients, comment peut-elle accepter Alceste qui lui demande la main, c'est-à-dire qui veut devenir l'amant unique monopolisant le droit sexuel sur elle ?

Célimène représente l'image d'une prostituée et Alceste l'aime. Comment peut-on expliquer chez le Misanthrope cet *amour de la putain* pour reprendre l'expression de Freud ? D'après le maître, pour l'homme qui préfère l'objet sexuel insolite, une femme du monde qui aime séduire et se

faire séduire, son plaisir se produit au moment précis où il éprouve de la jalousie :

la seconde condition [il s'agit un homme marqué par l'amour de la putain] qui veut que la femme ait quelque chose d'une putain, est en rapport avec la participation active de la *jalousie*, qui, pour les amants de ce type, paraît être un besoin. C'est seulement lorsqu'ils peuvent être jaloux que la passion culmine, que la femme acquiert sa pleine valeur, et ils ne manquent jamais de saisir une occasion qui leur permette d'éprouver des sensations si intenses.

(1969 : 49)

De cette manière, on comprend la façon d'agir très violente d'Alceste chaque fois qu'il voit sa bien-aimée. Sur vingt-deux scènes de la pièce, deux seules se présentent où Alceste et Célimène s'entretiennent sans témoin (II, 1 et IV, 3). Dans les deux scènes, l'amant ne manque jamais de saisir l'occasion d'exprimer sa tendresse et sa jalousie ; les mots doux, les mots violents, les aveux, les reproches se mêlent inextricablement.

Les deux scènes commencent d'une manière identique : par la querelle qu'Alceste cherche à son amante.

Alceste

Madame, voulez-vous que je vous parle net ?

De vos façon d'agir je suis mal satisfait.

[...]

Célimène

C'est pour me quereller donc, à ce que je vois,

Que vous avez voulu me ramener chez moi ?

(*Ibid* : II,1 vers 447 - 448 et 455 - 456)

Alceste, *à part*

O ciel ! de mes transports puis-je être ici le maître ?

Célimène, *à part*

Ouais ! (*A Alceste*) Quel est donc le trouble où je vous vois paraître?
Et que me veulent dire et ces soupirs poussés,
Et ces sombres regards que sur moi vous lancez ?

Alceste

Que toutes les horreurs dont une âme est capable
A vos déloyautés n'ont rien de comparable ;
Que le sort, les démons et le Ciel en courroux
N'ont jamais rien produit de si méchant que vous.

Célimène

Voilà certainement des douceurs que j'admire.

(*Ibid* : IV, 3 vers 1277 - 1285)

Le sujet commun des deux querelles est la galanterie de la veuve. Alceste s'emporte contre les coquetteries de celle-ci. Dans les deux scènes, c'est donc la jalousie de l'amant de la putain qui domine :

Alceste

[...]

Et ne ménagez point un rival qui m'offense.

Célimène

Mais de tout l'univers vous devenez jaloux.

Alceste

C'est que tout l'univers est bien reçu de vous.

(*Ibid* : II, 1 vers 494 - 496)

Alceste

[...]

Efforcez-vous ici de paraître fidèle,
Et je m'efforcerai, moi, de vous croire telle.

Célimène

Allez, vous êtes fou, dans vos transports jaloux,

Et ne méritez pas l'amour qu'on a pour vous.

(*Ibid* : IV, 3 vers 1389 - 1392)

Or, la jalousie relève d'un sentiment chagrin et torturant. Alceste aime la fille qui lui provoque la peine. Cela nous amène à dire qu'Alceste représente en fait un masochiste chez qui la peine est source du plaisir. À en croire Charles Mauron qui applique la méthode psychocritique au théâtre de Molière : « L'obsession [...] au mal chez Alceste [...] décèle une lutte contre un masochisme latent » (1967 : 279). Nous parlerons de ce problème dans le deuxième chapitre. Notons ici, au passage, que dans les deux scènes étudiées, il existe un moment où, chez Alceste, la peine de l'amour, les transports jaloux, la tendresse, le plaisir sont mêlés.

Dans la première querelle, le jaloux avoue à sa bien-aimée :

Je ne le cèle pas, je fais tout mon possible
A rompre de ce cœur l'attachement terrible ;
Mais mes plus grands efforts n'ont rien fait jusqu'ici,
Et c'est pour mes péchés que je vous aime ainsi.

(*Ibid* : II, 1 vers 517 -520)

Et dans la deuxième, il dit :

Ah ! traîtresse, mon faible est étrange pour vous !
Vous me trompez sans doute avec des mots si doux ;
Mais il n'importe, il faut suivre ma destinée ;
A votre foi mon âme est toute abandonnée,
Je veux voir jusqu'au bout quel sera votre cœur,
Et si de me trahir il aura la noirceur.

(*Ibid* : IV, 3 vers 1415 - 1420)

Dans les deux discours d'Alceste, on discerne la complexité de sa passion qui mélange subtilement la peine et le plaisir : le protagoniste manifeste d'abord son émotion violente, sa colère, sa jalousie suscitée par la conduite de sa belle (« l'attachement terrible », « traîtresse », « Vous me

trompez ») ; puis il se produit un mouvement soudain de la violence qui décline vers la faiblesse (« mes plus grands efforts n'ont rien fait », « mon faible ») ; et la faiblesse se métamorphose enfin en l'expression de la tendresse (« je vous aime », « A votre foi mon âme est toute abandonnée »). Cette complexité se résume très bien par le vers : « c'est pour mes péchés que je vous aime ainsi » ; puisque le fait d'aimer est étroitement lié au sentiment de la culpabilité (« mes péchés »), sentiment qui représente, à en croire Jean-Pierre Chartier, « le masochisme moral » (2001 : 175 - 176).

Alceste aime Célimène qui présente quelque chose de putain, et de temps en temps il se montre indigné par cette conduite, voulant que la veuve se passe de tous les amants . Ces deux constatations ne sont pas contradictoires si on se rend compte que la jalousie du protagoniste finit par devenir une faiblesse qui lui permet d'exprimer sa tendresse.

L'indifférence à l'égard de la chasteté

Alceste aime Célimène - putain au lieu de s'intéresser à Éliante qui, comme nous allons le voir, représente une chaste à laquelle tous les hommes normaux aspireraient. Dès la première scène de la pièce, Philinte parle des vertus de cette femme qui aurait pu séduire son ami :

Son cœur (celui d'Éliante), qui vous estime, est solide et sincère
Et ce choix, plus conforme, était mieux votre affaire.

(*Ibid* : I, 1 vers 245 - 246)

Mais, il semble que ces qualités n'attirent pas Alceste qui dit :

Il est vrai : ma raison me le dit chaque jour ;
Mais la raison n'est pas ce qui règle l'amour.

(*Ibid* : I, 1 vers 247 - 248)

De tout le texte aucun indice ne montre que cette femme ressemble à sa cousine Célimène qui « ouvre au premier venu trop d'accès » (*Ibid* : II,

1 vers 458). Alors que le rapport que Célimène entretient avec ses amants repose sur l'échange sans qu'elle n'accorde une importance à un amant particulier, Éliante conçoit l'amour fondé sur l'estime de la valeur particulière de la personne aimée, Si elle aime Alceste, c'est que « Dans ses façons d'agir il est fort singulier » et qu'il présente « un cas particulier » (*Ibid* : IV, 1 vers 1163 - 1164)

À la scène III de l'acte cinquième, l'opposition entre Éliante et Célimène devient plus évidente. Dans cette scène, la jeune veuve, coincée par ses amants, cherche du secours auprès de sa cousine. Mais celle-ci abandonne la coquette dans l'impasse :

N'allez point là-dessus me consulter ici ;
Peut-être y pourriez-vous être mal adressée,
Et je suis pour les gens qui disent leur pensée.

(*Ibid* : V, 3 vers 1660 - 1662)

On peut interpréter la réaction d'Éliante comme le refus d'entrer dans la galanterie de sa cousine : voilà pourquoi elle y met un obstacle. En agissant ainsi, Éliante représente une chaste qui, « s'abstient des plaisirs jugés illicites et des pensées impures ». (*Le Petit Robert*)

Les vertus d'Éliante, Alceste les reconnaît bien : « Madame, cent vertus ornent votre beauté » (*Ibid* : V, 4 vers 1785). Mais, pour lui, cette femme , représentant la chasteté qui s'oppose à la prostitution ne peut être son objet sexuel. C'est à la scène 2 du quatrième acte que se révèle la vraie attitude qu'Alceste a envers Éliante. Se croyant trahi par Célimène, le protagoniste offre sa main à cette cousine de l'infidèle :

Alceste

[...]

Vengez-moi de ce trait qui doit vous faire horreur

Éliante

Moi, vous venger ! Comment ?

Alceste

En recevant mon cœur

Acceptez-le, Madame, au lieu de l'infidèle ;
 C'est par là que je puis prendre vengeance d'elle,
 Et je la veux punir par les sincères vœux,
 Par le profond amour, les soins respectueux,
 Les devoirs empressés et l'assidu service
 Dont ce cœur va vous faire un ardent sacrifice.

(*Ibid* : IV, 2 vers 1251 - 1258)

Dans cet aveu, il est difficile de dire qu'Éliante est, ou sera, pour Alceste le véritable objet d'amour. Sans compter le fait que le Misanthrope ne voit en elle qu'un instrument de vengeance, il s'exprime devant la chaste en employant une série de termes qui s'appliquent, non à une femme considérée comme objet érotique, mais à celle qu'on respecte, qu'on évalue hautement et à qui on se soumet avec estimation pure et simple ; « les soins respectueux » (vers 1256), « les devoirs empressés », « l'assidu service » (vers 1257), « un ardent sacrifice » (vers 1258).

Le respect d'Alceste envers Éliante nous fait penser à l'explication de Freud. Le psychanalyste note en effet que pour les névrosés marqués par « le rabaissement de l'objet sexuel » (d'où leur amour de la putain),

lorsque émane d'une personne une impression qui pourrait conduire à une haute évaluation, elle ne débouche pas dans une excitation de la sensualité mais une tendresse sans effets érotiques.

(1969 : 58 - 59)

Chez Alceste, ce complexe émotionnel se manifeste nettement à la scène finale où il dit à Éliante :

Madame, cents vertus ornent votre beauté,
 Et je n'ai vu qu'en vous de la sincérité ;

De vous, depuis longtemps, je fais un cas extrême ;
 Mais laissez-moi toujours vous estimer de même,
 Et souffrez que mon cœur, dans ses troubles divers,
 Ne se présente point à l'honneur de vos fers :

[...].

(*Ibid* : V, 4 vers 1785 - 1790)

Nous avons montré que « cent vertus » (vers 1785) font allusion à la chasteté d'Éliante. Alceste reconnaît ces qualités qui le conduisent à une haute évaluation vis-à-vis de la femme (« laissez-moi toujours vous estimer », vers 1788). Pourtant, l'idée de l'opposition étant d'ailleurs marquée par « Mais » (vers 1788), pour Alceste, Éliante ne dépasse pas ce statut de l'objet de respect, ne pouvant pas ainsi représenter l'objet érotique : « souffrez que mon cœur [...] / Ne présente point à l'honneur de vos fers » (vers 1789 - 1790). Fernand Angué note que le terme « fers » est le cliché de l'époque qui désigne le lien conjugal parce que, « le mariage fait du mari l'esclave de celle qu'il épouse » (1969 : 114). Ainsi, Alceste évoque le mariage, le rapport sexuel avec Éliante qu'il se refuse d'entretenir.

II Le dédain du but sexuel normal

L'objet sexuel normal – le sexe opposé, la personne à l'âge mûr, la femme chaste – étant incompatible avec le penchant secret du Protagoniste, le but sexuel ordinaire est aussi par lui rejeté.

2.1 le rejet total de l'acte sexuel

À propos de la norme de la sexualité, Freud note :

On considère comme but sexuel normal l'union des parties génitales dans l'acte appelé accouplement, qui aboutit à la résolution de la tension sexuelle et à l'extinction temporaire de la pulsion sexuelle [...].

(1987 : 57)

Si l'accouplement est considéré comme but sexuel normal, il existe pourtant certains protagonistes chez Molière à qui cet acte provoque un dégoût, une répugnance, une répulsion, voire une angoisse : il s'agit des protagonistes féminins des *Précieuses ridicules* et des *Femmes savantes*.

Le premier indice de leur dédain du rapport érotique s'observe par leur attitude négative vis-à-vis du corps humain. En psychanalyse, le corps est une notion très importante puisqu'il s'agit de la seule source du plaisir sexuel : « La vie sexuelle comprend la fonction qui consiste à obtenir du plaisir à partir de diverses zones du corps » (Freud 1949 : 13). Et, à en croire le père de la discipline, tout être humain a une tendance ordinaire à trouver la satisfaction par l'intermédiaire de ses propres parties du corps en fonction des périodes – stade oral, stade anal, stade phallique - (voir Freud : 1987 : 93 - 140).

Or, loin de considérer le corps comme faisant partie de leur être, comme moyen de la quête du désir, les *Précieuses ridicules* et les *Femmes savantes* ne voient en cet élément charnel qu'un objet de dédain. Elles s'efforcent de laisser le corps dans l'oubli. Pour ce faire les protagonistes des deux pièces ont leur propre façon : Magdelon et Cathos accordent une importance primordiale au vêtement qui couvre le corps alors que chez Philaminte, Armande et Bélise qui aspirent à l'amour désincarné, le savoir occupe une place de choix.

L'intérêt des précieuses ridicules pour le vêtement est légendaire. Si elles rejettent La Grange et Du Croisy, c'est que ces messieurs s'habillent mal. Cathos est indignée de leur négligence vestimentaire :

Venir en visite amoureuse avec une jambe tout unie, un chapeau désarmé de plumes, une tête irrégulière en cheveux, et un habit qui souffre une indigence de rubans ! ... mon Dieu ! quels amants sont-ce là !

(*Les Précieuses ridicules* : scène 4)

Puisque le vêtement est si important pour ces « pecques provinciales », le costume rutilant du valet Mascarille peut facilement les attirer :

Mascarille – Que vous semble de ma petite oie ? La trouvez-vous congruante à l'habit ?

Cathos – Tout à fait.

Mascarille – Le ruban en est bien choisi.

Magdelon – Furieusement bien. C'est Perdrigeon tout pur.

Magdelon – Ils ont tout à fait bon air.

Mascarille – Je puis me vanter au moins qu'ils ont un grand quartier plus que tous ceux qu'on fait.

Magdelon – Il faut avouer que je n'ai jamais vu porter si haut l'élégance de l'ajustement.

Mascarille – Attachez un peu sur ces gants la réflexion de votre odorat.

Magdelon – Ils sentent terriblement bon.

Cathos – Je n'ai jamais respiré une odeur mieux conditionnée.

Mascarille – Et celle-là ? (Il donne à sentir les cheveux poudrés de sa perruque.)

Magdelon – Elle est tout à fait de qualité ; le sublime en est touché délicieusement.

Mascarille – Vous ne me dites rien de mes plumes : comment les trouvez-vous ?

Cathos – Effroyablement belles.

Mascarille – Savez-vous que le brin me coûte un louis d'or ? Pour moi, j'ai cette manie de vouloir donner généralement sur tout ce qu'il y a de plus beau.

(*Ibid* : scène 9)

Transportée d'admiration, Magdelon s'empresse aussi de se manifester à la hauteur en s'attribuant « une délicatesse furieuse » pour tout ce qu'elle porte jusqu'à ses « chaussettes » (*Ibid*).

On s'habille pour se protéger, mais aussi pour cacher le corps et sa nudité. En un mot, le vêtement fait oublier qu'il existe un corps. Dans cette optique, on peut dire que l'obsession de l'habit chez les précieuses traduit en vérité leur répulsion du corps sans vêtement, c'est-à-dire le corps nu. Ce dédain se révèle à la scène 11 où Jodelet et Mascarille les invitent à voir les traces des blessures reçues aux guerres, l'un ouvrant la poitrine, l'autre mettant la main sur le bouton de son haut-de-chausses. Mais voici la réponse de Magdelon qui, non sans répugnance, manifeste le refus de toute nudité : « Il n'est pas nécessaire ; nous le croyons sans y regarder » (*Ibid* : scène 11).

Pour les précieuses, les vêtements cachent la chair nue ; pour les femmes savantes, le savoir occupe la même fonction : il maintient le corps à distance.

Philaminte, Armande et Bélise ont une soif du savoir comparable à l'obsession de l'habit chez les précieuses : voici le programme d'Armande :

Nous approfondirons, ainsi que la physique,
Grammaire, histoire, vers, morale et politique.

(*Les Femmes savantes* : III, 2 vers 893 - 894)

Produit culturel tout comme le vêtement, le savoir engendre chez les femmes savantes l'effet identique à celui de l'habit chez les précieuses. Car, le savoir ainsi que le vêtement contribuent à l'absence du corps, à son insignifiance. Selon Armande

Ce n'est qu'à l'esprit seul que vont tous les transports,
Et l'on ne s'aperçoit jamais qu'on ait un corps.

(*Ibid* : IV, 2 vers 1211 - 1212)

Bélise, sa tante, ne pense pas autrement quand elle dit : « L'esprit doit sur le corps prendre le pas devant » (*Ibid* : II, 7 vers 546). De même, Philaminte

tient à ce que l'intellect domine le chair ; à son mari qui affirme « mon corps est moi-même » (*Ibid* : II, 7 vers 542), elle répond :

Que ce discours grossier terriblement assomme !
 Et quelle indignité, pour ce qui s'appelle homme,
 D'être baissé sans cesse aux soins matériels,
 Au lieu de se hausser vers les spirituels !
 Le corps, cette guenille, est-il d'une importance,
 D'un prix à mériter seulement qu'on y pense ?
 Et ne devons-nous pas laisser cela bien loin ?

(*Ibid* : II, 7 vers 535 - 542)

Donc, dans les deux cas, les protagonistes féminins se montrent froides envers le corps. Il s'ensuit qu'elles s'efforcent d'éviter le rapport avec cette source naturelle du plaisir sexuel, c'est-à-dire la relation érotique. Pour Magdelon et Cathos, le rapport charnel va jusqu'à représenter un objet d'angoisse qui suscite chez elles une anxiété intense. Cathos se demande en effet : « Comment est-ce qu'on peut souffrir la pensée de coucher contre un homme vraiment nu ? » (*Les Précieuses ridicules* : scène 4).

À la scène d'exposition des *Femmes savantes*, c'est avec l'expression de la répugnance qu'Armande parle de l'érotisme : « De tels attachements, ô ciel » (vers 19), « les bas amusements » (vers 32), « la partie animale » (vers 47), « l'appétit grossier aux bêtes » (vers 48), « des pauvretés horribles » (vers 52). Et cette pratique si abjecte à ses yeux ne lui provoque qu'une nausée qui se manifeste par les termes comme « un mal de cœur » (vers 6), « dégoûtant » (vers 10), « étrange image » par quoi on est « blessé » (vers 11), « quelle sale vue » (vers 12), « N'en frissonnez-vous point ? » (vers 13). Notons aussi que, à part cette scène, Armande accentue ses idées en parlant à Clitandre d' « une amour grossière » et des « sales désirs » (*Ibid* : IV, 2 vers 1197 et 1208). En observant toutes les expressions d'Armande, on peut conclure avec Roman Fernandez que les *Femmes savantes* sont « une reprise de l'attaque des hommes ' vraiment nus ' contre

lesquels les Précieuses, et maintenant les Savantes ne veulent point coucher » (1979 : 235).

D'après Freud, le plaisir du rapport sexuel est normalement lié à la reproduction :

La vie sexuelle comprend la fonction qui consiste à obtenir du plaisir à partir de diverses zones du corps ; cette fonction sera mise après coup au service de la reproduction.

(1949 : 13)

Rien n'est donc étonnant si nos protagonistes qui méprisent le corps et l'acte érotique vont jusqu'à se trembler par l'idée de la procréation. Dans *Les Femmes savantes*, Armande est tellement choquée par Henriette qui évoque « un mari, des enfants, un ménage » qu'elle accable sa sœur des injures en l'appelant « un petit personnage » de l'esprit « d'un étage bas » qui n'a pour plaisir que « des marmots d'enfants » (*Les Femmes savantes* I, 1 vers 16, 25, 26 et 30). Et la savante répète la même horreur devant son amant :

Il faut un mariage, et tout ce qui s'ensuit.

Ah ! quel étrange amour ! [...]

(*Ibid* : IV, 2 vers 1200 -1201)

Et c'est parce que les protagonistes féminins repoussent la procréation qu'elles s'éloignent encore plus de la norme sexuelle. Freud note en effet que

Ce qui caractérise [...] toutes les perversions, c'est qu'elles méconnaissent le but essentiel de la sexualité, c'est-à-dire la procréation.

(1969 : 296)

2.2 dédain du mariage : morale sexuelle civilisée

Or, tout ce que les protagonistes féminins dénie – le but sexuel qui ne vise qu'à la reproduction – relève d'un artifice social. Nous voici au cœur du

problème de la sexualité normale. En effet, le fait de distinguer ce qui est la norme de ce qui ne l'est pas implique toujours une intervention de la société. Cette intervention, Freud l'appelle " la morale sexuelle civilisée ". (1949 : 28 - 46).

Freud décrit l'évolution de la pulsion sexuelle chez l'être humain en distinguant trois stades de civilisation qui sont les suivants :

Un premier stade dans lequel l'activité de la pulsion sexuelle, hors même des buts de la reproduction, est libre ; un deuxième stade où tout est réprimé dans la pulsion sexuelle, à l'exception de ce qui sert la reproduction et un troisième stade où la reproduction légitime est le seul but sexuel autorisé.

(1949 : 34)

En ce qui concerne le premier stade, l'être humain est pourvu dès sa naissance d'une pulsion sexuelle absolument forte. Toutes les parties du corps – la bouche, l'anus, le phallus – peuvent lui servir des zones érogènes (*Ibid* : 34) ; et tout est capable de représenter son objet sexuel puisque cette pulsion forte et libre « ne vise pas du tout originairement à servir la reproduction mais a pour but certaines façons d'obtenir du plaisir » (*Ibid*).

Or, en évoluant, l'être humain doit apprendre à limiter sa pulsion sexuelle parce que, à en croire Freud, la prolongation de l'état infantile de la force illimitée « rendait la pulsion sexuelle impossible à contrôler et à utiliser ultérieurement » (*Ibid*). D'où le deuxième stade dans lequel intervient la civilisation qui est « construite sur la répression des pulsions » (*Ibid* : 33). C'est la civilisation qui limite la pratique sexuelle à « la réunion des organes génitaux » laquelle ne vise forcément qu'à la reproduction. D'après Freud , si la civilisation considère une telle réunion comme " normale ", c'est parce que cette sexualité est « salutaire à la civilisation » (la reproduction au service de la conservation de l'humanité) (*Ibid* : 35). Par cette restriction, l'homosexualité est dès lors jugée pervers (*Ibid*).

La répression sociale des pulsions est encore plus sévère quand il s'agit du troisième stade. Pour que le but sexuel soit ordinaire, autorisé, il faut aussi que la reproduction soit légitime. Et cette normalisation finale de la sexualité, c'est le mariage. Car, l'exigence culturelle au niveau du troisième stade consiste en le fait que « l'on réprovoque toute activité sexuelle qui n'est pas exercée à l'intérieur du mariage légitime » (*Ibid* : 37).

Le troisième stade, qui exclut toute pratique sexuelle “ hors – mariage ”, exige de l'individu ce que Freud appelle « l'abstinence sexuelle » :

Notre troisième stade culturel exige de l'individu isolé l'abstinence jusqu'au mariage pour l'un et l'autre sexe, et l'abstinence la vie durant pour tous ceux qui ne contractent pas de mariage légitime.

(*Ibid* : 37)

Et, on peut le déduire de la réflexion de Freud, le mariage légitime présuppose un âge convenable des époux : la maturité de l'objet sexuel est ainsi normalisée. En plus, si l'abstinence sexuelle est sévèrement observée par une société donnée, la chasteté de chaque individu sera naturellement considérée comme attendue : en revanche, un sujet ayant une expérience sexuelle hors mariage commet par conséquent une transgression vis-à-vis de la norme.

Le mariage est donc la somme de la morale sexuelle civilisée. Et, cette civilisation que décrit Freud, c'est exactement celle qui règle la sexualité dans l'univers moliéresque : les êtres fictifs de ce théâtre doivent eux aussi limiter leur pulsion sexuelle à l'exigence du lien conjugal. Dans *Les Précieuses ridicules*, c'est Gorgibus qui professe la normalisation du mariage :

Magdelon - La belle galanterie que la leur ! Quoi ! débiter d'abord par le mariage ?

Gorgibus - Et par où veux-tu donc qu'ils débutent ? par le concubinage ? N'est-ce pas un procédé dont vous avez sujet de vous louer toutes deux aussi bien que moi ? Est-il

rien de plus obligeant que cela ? Et ce lien sacré où ils aspirent n'est-il pas un témoignage de l'honnêteté de leurs intentions ?

(*Les Précieuses ridicules* : scène 4)

On peut en effet discerner trois termes soulignant l'idée de l'ordre : « obligeant », « lien sacré », « honnêteté », qui s'attachent tous au mariage.

L'idée de Gorgibus est reprise dans *Dom Juan*, par la bouche de Gusman et Sganarelle : l'un parle des « saints nœuds du mariage », l'autre d'un « mystère sacré » (*Dom Juan* : I,1 et I, 2). Il en va de même dans *L'Avare*. À Harpagon qui demande « Hé ! dis-moi donc un peu : tu n'y as point touché ? », Valère, comprenant qu'il s'agit de son amante, répond :

Moi, y toucher ! Ah ! vous lui faites tort, aussi bien qu'à moi ; et c'est d'une ardeur toute pure et respectueuse que j'ai brûlé pour elle.

(*L'Avare* : V, 3)

Si le jeune homme parle du respect envers la pudeur de sa belle, c'est qu'il observe la norme du mariage :

Valère

Je dis, monsieur, que j'ai eu toutes les peines du monde à faire consentir sa pudeur à ce que voulait mon amour

Harpagon

La pudeur de qui ?

Valère

De votre fille ; et c'est seulement depuis hier qu'elle a pu se résoudre à nous signer mutuellement une promesse du mariage.

(*Ibid.*)

L'univers moliéresque a donc le mariage pour le canon de la sexualité normale. Or, toute norme présuppose une transgression :

C'est une des injustices flagrantes de la société que le standard culturel exige de tout le monde la même conduite sexuelle, les uns y parvenant sans effort grâce à leur organisation, tandis que les autres se voient imposer par cela les plus lourds sacrifices psychiques : c'est là une injustice que l'on déjoue le plus souvent en ne suivant pas les préceptes moraux.

(Freud 1969 : 37)

Et les protagonistes de Molière sont précisément ceux qui ne peuvent suivre les préceptes sexuels imposés par la société dans laquelle ils vivent. Certes, il y a ceux qui sont mariés (Orgon, Dom Juan, George Dandin, Monsieur Jourdain, Argan) et ceux qui pensent à se marier (Sganarelle, Arnolphe, Harpagon). Mais on verra que ces personnages cherchent à rompre leur lien conjugal afin de satisfaire leur plaisir anormal ; ou bien ils ne voient en mariage qu'une contribution pour leur anomalie.

Ce sont *Les Précieuses ridicules* et *Les Femmes savantes* qui nous offrent les exemples les plus flagrants des protagonistes qui se montrent absolument hostiles au mariage.

Dans *Les Précieuses ridicules*, Magdelon et Cathos n'aiment pas que les hommes les séduisent en débutant « par le mariage » (*Les Précieuses ridicules* : scène 4). Elles se moquent de ces hommes que leur père tient pour une nécessité : à celui-ci qui soutient “ ce lien sacré ”, Magdelon répond d'un ton moqueur :

Ah ! mon père, ce que vous dites là est du dernier bourgeois ! Cela me fait honte de vous ouïr parler de la sorte [...].

(*Ibid*)

Et Cathos de conclure : « Pour moi, mon oncle, tout ce que je puis vous dire, c'est que je trouve le mariage une chose tout à fait choquante » (*Ibid*).

Les Femmes savantes s'ouvrent précisément au moment où Armande manifeste son dédain envers le mariage.

Armande

Quoi ! le beau nom de fille est un titre, ma sœur,
Dont vous voulez quitter la charmante douceur,
Et de vous marier vous osez faire fête ?
Ce vulgaire dessein vous peut monter en tête ?

Henriette

Oui, ma sœur.

Armande

Ah ! ce oui se peut-il supporter ?
Et sans un mal de cœur saurait-on l'écouter ?

Henriette

Qu'a donc le mariage en soi qui vous oblige,
Ma sœur ... ?

Armande

Ah ! mon Dieu, fi !

(*Les Femmes savantes* : I, 1 vers 1 - 8)

Pour cette fille, le mot mariage suffit de la faire frissonner :

N'en frissonnez-vous point ? et pouvez-vous, ma sœur,
Aux suites de ce mot résoudre votre cœur ?

(Ibid : I, 1 vers 13 - 14)

Un autre personnage qui refuse la norme de mariage est Dom Juan. Chez lui, le refus du canon sexuel est presque maniaque : le mariage est pour lui à la fois objet d'indifférence, de moquerie, d'horreur, d'angoisse.

La pièce de *Dom Juan* s'ouvre sur la conversation entre Gusman et Sganarelle le valet du protagoniste. Elle nous apprend que le héros éponyme a épousé Donne Elvire, la maîtresse de Gusman, qui est maintenant, au dire de Sganarelle, « mal payée de son amour » (*Dom Juan* : I, 1). Sachant que

sa maîtresse sera trahie, Gusman réclame : « Mais les saints nœuds du mariage le tiennent engagé » (*Ibid*), à quoi répond Sganarelle : « En ! mon pauvre Gusman, mon ami, tu ne sais pas encore, crois-moi, quel homme est Dom Juan » (*Ibid*) ; et il précise plus tard que : « Un mariage ne lui coûte rien à contracter ; il ne sert point d'autres pièges pour attraper les belles, et c'est un épouseur à toutes mains. » (*Ibid*).

Ces répliques de Sganarelle nous permettent d'esquisser quel homme Dom Juan est. Le mariage n'a pour lui aucune valeur. Certes le protagoniste s'engage à " des " relations conjugales. Mais cet engagement n'est qu'un piège auquel il a recours pour tromper les filles. Un autre mariage fait oublier le précédent, comme un instant et chasse l'autre, ce qui souligne le fait que cette union ne représente pour lui aucun engagement. Dom Juan ne respecte donc pas la loi matrimoniale qui exige la fidélité. Le mariage n'est ainsi qu'un objet de moquerie.

Cette esquisse se développe à la scène qui suit dans laquelle vient l'homme en question qui entre dans un débat avec son valet à propos de la fidélité. À Sganarelle qui trouve « fort vilain d'aimer de tous côtés », Dom Juan répond par la fameuse tirade (*Ibid* : I, 2), dans laquelle se dégage son indifférence à l'égard de l'engagement conjugal, et de la fidélité. Il se moque d'abord des amoureux constants : « Non, non la constance n'est bonne que pour des ridicules » (*Ibid* : I, 2). Puis il dit : « J'ai beau être engagé, l'amour que j'ai pour une belle n'engage point mon âme à faire injustices aux autres » (*Ibid* : I, 2). Remarquons l'expression " avoir beau " qui souligne que tout engagement n'est pour notre « épouseur à toutes mains » qu'un acte vain, sans conséquence. En outre, l'irrespect envers la fidélité matrimoniale va jusqu'à devenir son plaisir :

Sganarelle – [...] Mais, par exemple, de vous voir tous les mois vous marier comme vous faites ...

Dom Juan – Y a - t - il rien de plus agréable ?

(*Ibid* : I, 2).

L'indifférence donjuanesque de l'engagement matrimonial refoule en fait son angoisse profonde à l'égard de ce dernier. À l'instar des précieuses qui trouvent le mariage une chose tout à fait choquante, Dom Juan laisse aussi les signes de la peur du mariage. Ces signes se révèlent à la transition scénique entre la scène 2 et la scène 3 où survient Elvire, l'épouse bafouée et délaissée. Surpris de cette apparition inattendue, Dom Juan s'écrie : « Ah ! rencontre fâcheuse ! » (*Ibid* : I, 2). On comprend la réaction anxieuse du protagoniste. A ses yeux, Elvire symbolise, comporte tout signe relatif à la loi conjugale. En tant qu'épouse, elle intervient comme un personnage évocateur du passé, des liens, des relations familiales, du code civil, ce que refuse absolument Dom Juan qui cherche à fuir tout ce qui impose les attaches, les attitudes fidèles, les engagements, les contraintes.

Devant cette « rencontre fâcheuse », la première attitude de Dom Juan est celle de quelqu'un qui, troublé par une panique soudaine, fuit. Ce trouble se manifeste par son geste et son discours. Il n'ose même pas regarder sa femme qui doit lui demander : « puis-je au moins espérer que vous daigniez tourner le visage de ce côté ? » (*Ibid* : I, 3). Ensuite, pressé par Elvire d'expliquer sa conduite, le mari paniqué laisse lâchement ce soin à son valet : « Madame, voilà Sganarelle qui sait pourquoi je suis parti » (*Ibid* : I, 3). Prenant la fuite dans l'acte de langage, Dom Juan se dérobe aussi dans son attitude corporelle. La didascalie précise bien que Sganarelle parle en “ *se retournant vers son maître* ”, indiquant ainsi que le maître se cache derrière le dos de son valet. Dom Juan ne s'investit ni de son verbe, ni de son corps dans le rapport avec son épouse. L'important, c'est qu'en refusant de répondre à son interlocuteur, il la méprise et l'anéantit. L'interaction discursive aussi bien que corporelle rejetée, le protagoniste crée le vide autour de lui, et Elvire en tant que signe du Code tant civil que divin du mariage est pour ainsi dire effacée.

À travers ces gestes insolites, on s'aperçoit que se mélangent dans le refus chez Dom Juan du mariage, les attitudes à la fois de moquerie, de dédain, de peur, voire d'agression. Tout en riant, en l'évitant, Dom Juan n'hésite pas à exprimer son agressivité contre le code conjugal. Il s'ensuit que

non seulement il rompt sans cesse son propre engagement matrimonial, mais, il ne supporte pas non plus le mariage des autres. D'où son obsession de la rupture avec l'attachement d'autrui. Par exemple, il raconte à son valet que le hasard lui fait voir un couple de fiancés, et il avoue :

Oui, je ne pus souffrir d'abord de les voir si bien ensemble ; le dépit alarma mes désirs, et je me figurai un plaisir extrême à pouvoir troubler leur intelligence, et rompre cet attachement, dont la délicatesse de mon cœur se tenait offensée [...].

(*Ibid* : I, 2)

Son irrespect du mariage est donc généralisé. À la scène 2 de l'acte deuxième il voit la paysanne Charlotte qui est la prétendue de Pierrot. Le sachant, Dom Juan ne peut que manifester ce mépris obsédant :

Dom Juan - Et dites-moi un peu, belle Charlotte, vous n'êtes pas mariée, sans doute ?

Charlotte - Non, Monsieur, mais je dois bientôt l'être avec Pierrot, le fils de la voisine Simonette.

Dom Juan - Quoi ! une personne comme vous serait la femme d'un simple paysan ? Non, non, c'est profaner tant de beautés, et vous n'êtes pas née pour demeurer dans un village. Vous méritez sans doute une meilleure fortune, et le Ciel, qui le connaît bien, m'a conduit ici tout exprès pour empêcher ce mariage [...].

(*Ibid* : II, 2)

2.3 l'abandon du rôle actif viril : le cas de M. Jourdain

Il est important de préciser ici que l'indifférence des protagonistes à l'égard du mariage relève de leur complexe psycho-sexuel plutôt que d'une simple conduite antisocial. Autrement dit, cette indifférence n'est pour les protagonistes qu'un effet inévitable de leur disposition déviante à se détacher de la sexualité normale. Les Précieuses et les Savantes sont d'abord obsédées par la répugnance de l'acte érotique ; puis, elles transfèrent cette

répugnance à la norme sociale, c'est-à-dire le mariage. De même, pour Dom Juan, l'érotisme ordinaire impliqué par le lien conjugal est trop passif, inerte pour sa recherche du plaisir sadique que nous aborderons plus tard.

Cette explication nous permet de comprendre le comportement sexuel d'un autre protagoniste, Monsieur Jourdain du *Bourgeois gentilhomme* qui cherche lui aussi à rompre la loi conjugale en abandonnant sa femme pour séduire une autre amante. Le cas de ce protagoniste présente pourtant une particularité que nous nous proposons d'étudier. Nous montrerons en effet que la galanterie de Monsieur Jourdain, son infidélité à l'égard de sa femme légitime sont intimement liées à son refus du but sexuel normal : le protagoniste, en abandonnant sa femme abandonne inconsciemment le rôle actif identifié généralement au masculin.

Car nous dit Freud : « Nous appelons mâle tout ce qui est fort et actif, féminin tout ce qui est faible et passif. (1946 : 59)

Au lieu d'être sujet actif, Monsieur Jourdain ne présente le plus souvent que sa passivité profonde. Il est vrai que pour séduire la marquise, l'homme *agit* : il étudie de bonnes mœurs, achète des cadeaux, fait des fêtes. Apparemment, il ne serait ainsi pas différent de Dorante qui fait preuve d'une opiniâtreté virile. Mais en fait, toutes ces tentatives qui lui permettraient de prendre le premier pas de son rôle virilement actif sont vouées à l'échec. L'activité masculine lui reste étrangère, n'étant qu'une apparence telle le vêtement qui ne le rend jamais noble. À jouer le rôle actif, le protagoniste préfère au fond, on le verra, subir, se montrer passif, inférieur à l'objet de son désir.

Ce sont les leçons que prend Monsieur Jourdain qui nous laissent le premier indice de manquement à l'actif. Avec son maître de danse, voici la première demande de l'étudiant : « À propos. Apprenez-moi comme il faut faire une révérence pour saluer une marquise ; j'en aurai besoin tantôt » (II, 1).

Il n'est pas insignifiant que pour ce bourgeois, l'objet de l'adultère est une marquise. Il abandonne sa femme bourgeoise et préfère une marquise qui lui est supérieure. Ce désir d'être inférieur constitue même son souci principal si bien que, dans l'apprentissage de la danse, la première matière qu'il faut maîtriser, ce n'est pas de bien danser, mais de faire une révérence à une marquise.

Le cours d'escrime ne lui apprend pas mieux la virilité. A-t-on besoin de répéter le symbolisme phallique que contient l'épée ? À en croire Freud, l'appareil génital de l'homme trouve ses substitutions symboliques dans « des objets qui ont en commun avec la verge de pouvoir pénétrer à l'intérieur d'un corps et causer des blessures : *armes pointues* de toutes sortes, telles que *couteaux, poignards, lames, sabres* [...] » (1969 : 139). Ce que le maître appelle « le secret des armes » affirme d'ailleurs très bien ce symbolisme :

Maître d'armes. – Je vous l'ai déjà dit ; tout le secret des armes ne consiste qu'en deux choses : à donner et à ne point recevoir ; et, comme je vous fis voir l'autre jour par raison démonstrative, il est impossible que vous receviez, si vous savez détourner l'épée de votre ennemi de la ligne de votre corps ; ce qui ne dépend seulement que d'un petit mouvement de poignet, ou en dedans ou en dehors.

(*Ibid* : II, 2)

La nature phallique de l'épée paraît évidente : outre un mouvement « en dedans » ou « en dehors », tout son secret consiste à « donner et à ne point recevoir », soulignant ainsi l'activité masculine. Mais, ce “ savoir faire ” du symbole phallique demeure une région inconnue à notre homme. Face à Nicole sa servante avec qui il essaie sa leçon, son art de “ l'épée ” est voué à l'échec :

Monsieur Jourdain. – Ouais ! ce maître d'armes vous tient tort au cœur ! Je te veux faire voir ton impertinence tout à l'heure. (*Il fait apporter les fleurets et en donne un à Nicole.*) Tiens ! Raison démonstrative ; la ligne du corps. Quand on pousse en quarte, on n'a qu'à faire cela ; et quand on

pousse en tierce, on n'a qu'à faire cela. Voilà le moyen de n'être jamais tué ; et cela n'est-il pas beau d'être assuré de son fait, quand on se bat contre quelqu'un ? Là, pousse-moi un peu pour voir.

Nicole. – Hé bien, quoi ? (*Nicole lui pousse plusieurs coups.*)

Monsieur Jourdain. – Tout beau ! Holà ! oh ! doucement ! Diantre soit la coquine !

Nicole. – Vous me dites de pousser.

Monsieur Jourdain. – Oui ; mais tu me pusses en tierce avant que de pousser en quarte, et tu n'as pas la patience que je pare.

(III, 3)

Au lieu d'essayer de “ percer ” comme ferait un apprenti normal, celui-ci préfère qu'on le pousse. Ce qui montre son indifférence insolite à l'égard du caractère offensif de son épée.

Refoulé dans sa manière d'apprendre les leçons, le déni du but sexuel normal chez Monsieur Jourdain se manifeste plus clairement lorsqu'il rencontre effectivement la marquise devant qui il ne montre que sa passivité profonde.

Cette attitude passive de M. Jourdain face à la marquise, est symbolisée par la scène du fameux repas que le protagoniste offre à la marquise et à Dorante (III, 19 et IV, 1). D'après certains critiques, cette scène montre la perte de l'identité de M. Jourdain. Georges Arthur Goldschmidt, par exemple, note :

L'acte IV de la pièce est en effet l'acte de l'annulation de M. Jourdain. [...] Non seulement Dorante l'empêche de dire à Dorimène que c'est lui, M. Jourdain, qui lui a offert le diamant qu'elle porte, mais, de plus, il ne peut même pas lui dire que c'est lui qui a offert le repas.

(1973 : 165)

Le critique a tout à fait raison. Rappelons que, dans ses affaires amoureuses, l'identité de M. Jourdain se confond avec celle de Dorante si

bien que celui-ci usurpe sa place. Ce comte offre à Dorimène en son nom les cadeaux et les réjouissances que le bourgeois compte présenter à cette femme dont il rêve (III, 6). Dans la scène du repas, celle-ci se croit l'invitée de Dorante tandis que notre protagoniste régale la marquise, lui offre des divertissements, ne se doutant pas un instant que la belle dame le prenne pour le maître de maison et non pour l'amphitryon. Quand Dorimène adresse à Dorante son admiration devant la magnificence du repas : « Comment, Dorante, voilà un repas tout à fait magnifique ! », c'est Jourdain qui répond : « Vous vous moquez, Madame, et je voudrais qu'il fût plus digne de vous être offert » (*Ibid* : IV, 1)

Or, la perte de l'identité dont parle Goldschmidt a aussi, dans notre perspective, un sens sexuel. D'abord, si le repas est pour M. Jourdain, un des moyens dont il se sert pour satisfaire son désir, c'est-à-dire plaire à Dorimène, cette satisfaction peut être considérée comme essentiellement sexuelle. On sait en effet qu'en psychanalyse, le plaisir oral est déjà érogène. À en croire Jean Bellemin-Noël, il s'agit du premier plaisir de l'être humain dont il ne se passera jamais :

Si l'on parcourt à grands pas le développement « psychosexuel » du jeune humain, on constate qu'il traverse différents stades (dont il ne faut pas exagérer l'aspect de succession, car les précédents subsistent sous les suivants). Ces moments sont liés aux émois intenses que nous ressentons depuis la naissance. Ils se caractérisent par le primat, sinon la domination exclusive, d'un lieu d'échanges. Le premier orifice du corps que l'on surinvestit, c'est la bouche, d'où le nom d'oralité par lequel on désigne cette source d'excitation, qui deviendra et restera une *zone érogène* privilégiée. Le bébé est dès le départ une bouche qui demande du lait. La tétée associe le contact des lèvres avec le sein, le comblement de la cavité buccale, l'écoulement ressenti du liquide le long des muqueuses et le sentiment obscur de s'accroître de ce qu'on absorbe. Être aimé, d'abord, c'est être rempli.

(1996 : 17)

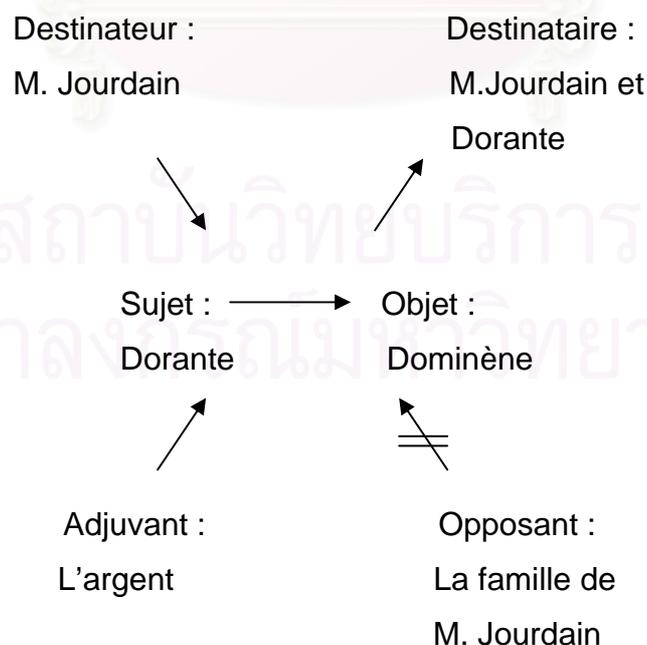
L'association de l'oralité et l'excitation sexuelle nous permet de comprendre cet acte de M. Jourdain dont l'aspect sexuel est évident :

Dorante. – Il est homme qui a toujours la riposte en main. Mais vous ne voyez pas que monsieur Jourdain, madame, mange tous les morceaux que vous touchez ?

(*Le Bourgeois gentilhomme* : IV, 1)

Sexuel, parce que cet acte de manger est loin de répondre au besoin corporel, mais s'accomplit au nom du principe de plaisir.

Or, si la scène du repas implique un plaisir sexuel, et que cependant M. Jourdain s'y présente comme quelqu'un qui perd son identité, peut-on dire vraiment que, sur le plan de la sexualité, notre protagoniste cherche à satisfaire son désir en tant que sujet actif à la manière de Dorante ? Pas du tout. Pour s'en convaincre, il suffit de schématiser la scène par le modèle actantiel que nous présentons de la façon suivante :



Si nous plaçons M. Jourdain dans, non *Sujet*, mais *Destinateur* et *Destinataire*, c'est que nous suivons strictement Michel Pruner qui rappelle que dans un schéma

un *sujet*, poussé par un *destinateur* qui l'incite à agir, est orienté vers ce qui constitue l'*objet* de sa quête ou de son désir (entité ou personnage). Aidé par un *adjuvant* qui l'assiste dans la réalisation de son désir, il agit pour un *destinataire* qui est le bénéficiaire de l'action [...]

(1998 : 29)

En effet, dans cette scène symbolisant la quête de la satisfaction sexuelle, M. Jourdain s'efface pleinement, comme nous l'avons vu, en laissant Dorante jouer le rôle d'amant à sa place. En tant qu'origine de ce repas, il n'est que le destinateur et le destinataire qui attend de " recevoir " l'effet de cette quête, ce qui se rapproche à son duel avec Nicole où son " épée " manque toujours, et où il ne peut être que le combattant qui " subit " le coup. Même dans l'acte de manger, il ne peut que suivre le pas de la dame, ne demeurant que le destinataire de la quête du plaisir. Dans cette perspective, cette scène souligne donc encore plus l'instinct de M. Jourdain à propos du déni de l'activité (le rôle actif) sexuelle.

Permettons-nous de conclure que M. Jourdain représente le protagoniste à qui l'activité masculine lui est étrangère, inaccessible, et même refusée, déniée. Au lieu de jouer le rôle actif, il " aime " même être passif, voire, on le verra plus loin, masochiste, c'est-à-dire qu'il prend un plaisir dans cette passivité qui le marque.

2.4 le désintérêt du plaisir de l'objet sexuel : le cas de George Dandin

Le problème de Monsieur Jourdain est aussi celui de George Dandin chez qui la tentative de rompre le lien conjugal est en rapport avec le refus du but sexuel normal. Pourtant, le cas de Dandin présente une particularité en ce sens que si Monsieur Jourdain rejette le rôle actif viril, Dandin, lui, se

désintéresse de faire plaisir à son objet sexuel. Précisons que faire plaisir à l'objet sexuel est un but normal en ce sens que ce but s'oppose à une perversion du sadisme qui consiste à infliger de la douleur à l'objet.

Paysan enrichi, le protagoniste épouse une fille noble nommée Angélique. Mais, le mari, tout comme la femme, trouvent leur relation invivable, ce qui les pousse à penser à un nouveau plaisir qui leur est propre. Le paysan rêve d'une paysanne qui lui est socialement égale tandis que la fille cherche son plaisir auprès d'un autre jeune homme également noble. Loin d'être un simple problème du décalage social, le désaccord qui existe dans ce couple révèle au fond, on le verra, leur incompatibilité sur le plan du désir sexuel : alors que l'homme refoule son penchant violent qui aime faire subir l'objet sexuel, la femme, comme toutes les filles ordinaires, attend de son amant la joie, l'euphorie et non une vie conjugale pénible.

Freud désigne le sadisme comme « le penchant à infliger de la douleur à l'objet sexuel » (1987 : 68). Ce penchant se manifeste chez Dandin mais nous l'aborderons sous un autre angle, en montrant que le protagoniste représente celui qui néglige le bonheur, la joie, le plaisir de son objet sexuel.

Observons la relation conjugale entre Dandin et Angélique d'abord à partir du point de vue de la femme. Comme nous l'avons postulé, celle-ci est une fille sensible (pour qui l'homme doit être la source du plaisir). Cela est explicité par son attitude à l'égard de Clitandre son amant. En lisant le billet envoyé par le dernier, Angélique dit avec joie à sa suivante :

Ah ! Claudine, que ce billet s'explique d'une façon galante ! Que, dans tous leurs discours et dans toutes leurs actions, les gens de Cour ont un air agréable ! Et qu'est-ce que c'est auprès d'eux, que nos gens de province ?

(*George Dandin* : II, 5)

Angélique aime donc la douceur des discours et des actions de la part de l'homme, et elle précise, remarquons-le, que c'est ce qu'elle ne peut trouver

chez son mari. Face à celui-ci qu'elle épouse malgré elle, Angélique révèle sa sensualité féminine :

George Dandin. – C'est ainsi que vous satisfaites aux engagements de la foi que vous m'avez donnée publiquement ?

Angélique. – Moi ? Je ne vous l'ai point donnée de bon cœur et vous me l'avez arrachée. M'avez-vous, avant le mariage, demandé mon consentement et si je voulais bien de vous ? Vous n'avez consulté, pour cela, que mon père et ma mère ; ce sont eux proprement qui vous ont épousé, et c'est pourquoi vous ferez bien de vous plaindre toujours à eux des torts que l'on pourra vous faire. Pour moi, qui ne vous ai point dit de vous marier avec moi et que vous avez prise sans consulter mes sentiments, je prétends n'être point obligée à me soumettre en esclave à vos volontés ; et je veux jouir, s'il vous plaît, de quelque nombre de beaux jours que m'offre la jeunesse, prendre les douces libertés que l'âge me permet, voir un peu de beau monde, et goûter le plaisir de m'ouïr dire des douceurs.

(*Ibid* : II, 2)

Dans cette révélation, l'essentiel est qu'elle souligne l'incompatibilité du couple à propos de leur principe de plaisir. La femme affirme vouloir « goûter le plaisir d'ouïr dire des douceurs » qu'elle ne trouve pas, on l'a vu, chez « nos gens de province », c'est-à-dire sans aucun doute son mari.

Or, le principe de plaisir d'Angélique, auquel toutes les filles "ordinaires" aspirent : être satisfaite par l'homme, goûter le plaisir de la douceur de celui-ci, ouïr des paroles douces, admirer les actes de tendresses, est précisément ce qu'ignore notre protagoniste. Si M. Jourdain se montre indifférent, insensible à l'égard du rôle actif viril, plaire à la femme semble être pour Dandin un acte inconnu, étranger, incompréhensible. À en

croire Angélique, l'homme peut même l'épouser, l'« arracher » sans même demander consentement, ni se demander s'il s'agit d'un bonheur pour la future épouse. Rien d'étonnant si, à la déclaration d'Angélique de sa sensualité, Dandin qui ne s'intéresse pas à la joie féminine, répond : « Oui, c'est ainsi que vous le prenez. Je suis votre mari, et *je vous dis que je n'entends pas cela.* » (*Ibid* : II, 4 c'est nous qui soulignons) ; comme si c'était un dialogue des sourds tel qu'on peut trouver dans *En attendant Godot*, les répliques traduisant la volonté du désir féminin ne sont pour George Dandin que le bruissement inintelligible.

Notons par ailleurs que l'indifférence de Dandin à l'égard du plaisir féminin se traduit aussi dans la communication impossible entre lui et les Sotenvilles, ses beaux parents. Certes, la pièce montre bien que M. et Mme. Sotenvilles manifestent toujours le mépris social envers leur gendre paysan, ne voulant ainsi pas croire ses accusations portées contre l'infidélité d'Angélique. Mais le gendre n'obéit pas non plus aux Sotenville, d'autant plus que ces beaux-parents dont le sang se reconnaît chez la fille (II, 11), représentent comme celle-ci le même principe de plaisir, c'est-à-dire l'aspiration à la vie sexuelle euphorique. À la fin de la pièce, Monsieur de Sotenville ne dit-il pas à sa femme : « Et nous, mamour, allons nous mettre au lit » (*Ibid* : III, 8) ? Par métonymie, le “ lit ” évoqué à côté du terme amoureux tel “ mamour ” signifie une nuit nuptiale heureuse, une sexualité paisible.

Ainsi, malgré leur attitude dédaigneuse portée obsessionnellement sur l'infériorité sociale de leur gendre, les Sotenvilles (le père, la mère) ne sont point aberrants sur le plan de la sexualité. Tenant au “ lit ” heureux, les beaux-parents conseillent au gendre de mener une vie conjugale paisible.

Monsieur de Sotenville. – C'est un petit ressentiment de l'affaire de tantôt, et cela se passera avec un peu de caresse que vous lui

ferez Adieu, mon gendre, vous voilà en état de ne vous plus inquiéter. Allez-vous-en faire la paix ensemble, et tâchez de l'apaiser par des excuses de votre emportement.

(*Ibid* : II, 8)

Mais le gendre, quant à lui, ne comprend pas du tout les termes comme « un peu de caresse », « faire la paix ensemble », « l'apaiser ». Nul élément textuel ne prouve que Dandin suit de tels conseils.

Une objection peut s'élever contre notre interprétation : comment Dandin veut-il faire plaisir à la femme qui tente de le tromper ? À une telle objection qui repose sur le fait que le protagoniste serait un sujet sexuel normal qui tend à faire plaisir à la femme (pourvu que celle-ci lui soit fidèle), nous répondons que le problème de la fidélité n'est qu'un alibi, qu'une cause superficielle. Dandin n'a aucune tendance à faire plaisir à la femme, non seulement parce que cette tendance lui est inconnue, inaccessible, mais, pire encore, qu'il est marqué par le penchant de faire souffrir son objet sexuel.

Pour nous en convaincre, nous nous permettons de tenir en considération le mariage à partir du point de vue de Dandin. À en croire Angélique, le consentement de la fille lui importe peu. De plus, si ce mariage a encore quelque chose d'insupportable pour la femme, c'est que le mari l'oblige à « [se] soumettre en esclave » à ses volontés (*Ibid* : II, 4). En effet, le mariage conçu par l'homme insensible à la joie de sa femme n'est pas différent de celui que décrit ainsi Jean Butin :

L'institution principale [...] était le mariage, qui ne reposait aucunement sur la persuasion et la séduction (comportement réservé à des « marginaux » tels que Dom Juan), mais uniquement sur la puissance et l'autorité. Le mariage ainsi conçu excluait chez l'épouse toute inclination, réelle ou supposée. *Quant à l'homme, il n'aspirait guère qu'à la simple satisfaction de ses penchants sensuels. Être amoureux de sa femme était du dernier ridicule [...]*

(1984 : 16 - 17 c'est nous qui soulignons)

On sait que ce paysan enrichi se marie à la fille noble au moyen de l'argent. Il a donc, en quelque sorte, acheté Angélique. Intéressé, Dandin est en tout cas face à une fille qui ne peut supporter un mari étranger au bonheur féminin la soumettant en esclave. Sentant qu'il a fait une bêtise, le protagoniste veut faire entendre à ses beaux-parents qu'il a été trompé sur la « marchandise ».

George Dandin. – [...] Je vous dis donc que je suis mal satisfait de mon mariage.

Monsieur de Sotenville. – Et la raison, mon gendre ?

Madame de Sotenville. – Quoi ? parler ainsi d'une chose dont vous avez tiré de si grands avantages ?

George Dandin. – Et quels avantages, Madame, puisque Madame y a ? L'aventure n'a pas été mauvaise pour vous, car, sans moi, vos affaires, avec votre permission, étaient fort délabrées, et mon argent a servi à reboucher d'assez bons trous ; mais moi, de quoi y ai-je profité, je vous prie que d'un allongement de nom, et, au lieu de George Dandin, d'avoir reçu par vous le titre de Monsieur de la Dandinière ?

Monsieur de Sotenville. – Ne comptez-vous pour rien, mon gendre l'avantage d'être allié à la maison de Sotenville ?

Madame de Sotenville. – Et à celle de la Prudoterie, dont j'ai l'honneur d'être issue, maison où le ventre anoblit, et qui, par ce beau privilège, rendra vos enfants gentilshommes ?

George Dandin. – Oui, voilà qui est bien, mes enfants seront gentilshommes ; mais je serai cocu, moi, si l'on n'y met ordre.

(Ibid : I, 4)

Dandin parle de son mariage comme un homme d'affaires qui investit et qui n'en tire pourtant aucun profit. Dès le début de la pièce, il se plaint :

« Ah ! qu'une femme Demoiselle est une étrange affaire » ; et « je n'ai pas assez acheté la qualité de son mari » (*Ibid* : I, 1).

Puisque ce mariage l'amène à la rencontre d'une fille dont le désir lui est étranger, il pense avec regret à une autre : « j'aurais bien mieux fait, tout riche que je suis, de m'allier en bonne et franche paysannerie » (*Ibid* : I, 1). Et, si une paysanne vaut mieux qu'une noble, c'est parce qu'elle répondrait mieux à son penchant refoulé :

Hé bien ! George Dandin, vous voyez de quel air votre femme vous traite. Voilà ce que c'est d'avoir voulu épouser une Demoiselle : l'on vous accomode de toutes pièces, sans que vous puissiez vous venger, et la gentilhommerie vous tient les bras liés. L'égalité de condition laisse du moins à l'honneur d'un mari la liberté de ressentiment ; et, si c'était une paysanne, vous auriez maintenant toutes vos coudées franches à vous en faire la justice à bons coups de bâton.

(*Ibid* : I, 3)

D'après cette confession, la fidélité de la femme et l'égalité de classes sociales ne sont qu'un alibi, qu'un prétexte pour que Dandin manifeste le penchant agressif, violent. Peu importe que la femme lui soit infidèle : l'important est qu'il doive avoir le droit de « faire la justice à bons coups de bâton », ce qu'il peut attendre, non d'une fille noble comme Angélique, mais d'une paysanne.

La vie conjugale entre Dandin et Angélique est donc impossible. On ne saurait certes ignorer leur différence sociale. Mais ce n'est qu'une cause superficielle. La véritable raison est leur incompatibilité sur le plan de la sexualité qui existe entre le mari et la femme. Impossible est le fait que l'un satisfasse le plaisir de l'autre : l'homme a un penchant violent que la femme ne supporte pas alors qu'elle vise un désir féminin normal auquel il n'apporte aucune valeur. Et c'est ainsi qu'on peut parler du déni de la sexualité normale

chez Dandin qui ne pense jamais à faire plaisir à la femme, et qui va jusqu'à, on le verra, se montrer sadique à l'égard de son objet sexuel.

III l'objet contraphobique

Jusqu'ici, nous avons relevé les tentatives d'éviter la sexualité normale, objet comme but, chez les protagonistes sauf Harpagon de *L'Avare* et Argan du *Malade imaginaire*. Cela ne veut pas dire que le refus de l'érotisme ordinaire est absent chez ces deux personnages. Mais leur déviation sexuelle paraît d'autant plus compliquée qu'un facteur est aussi mis en jeu : l'objet contraphobique.

Selon Jean Bellemin-Noël, l'objet contraphobique est l'objet qu' « il [l'individu affecté par cet objet] craint de perdre » (1996 : 47). Et la peur de la perte aura un effet psychique sur la sexualité de l'individu affecté : « souffrant d'inhibition, il se contente de satisfactions esquissées ou atténuées » (Ibid).

Chacun connaît les obsessions d'Harpagon et d'Argan : l'un s'attache fort à son argent, l'autre aux médicaments. Dans notre perspective, ces objets ne sont rien d'autre que les objets contraphobiques que les personnages ont peur de perdre. En plus, nous verrons que, pour l'Avare comme pour le Malade imaginaire, leur objet contraphobique a un rapport étroit avec leur sexualité dans la mesure où la peur de les perdre constitue un impasse important qui empêche nos protagonistes de se satisfaire de la sexualité normale.

3.1 l'argent et les médicaments comme objet contraphobique

Dans les deux cas, leur préoccupation de l'objet, leur peur de le perdre se manifestent même dès leurs premières répliques, ce qui souligne combien l'argent et les médicaments hantent respectivement l'esprit d'Harpagon et d'Argan.

Dans *L'Avare*, le protagoniste se présente pour la première fois à la scène 3 de l'acte premier. À peine entré, il se met à chasser La Flèche le valet, manifestant une volonté de rester seul :

Hors d'ici tout à l'heure, et qu'on ne réplique pas ! Allons, que l'on détale de chez moi, maître juré filou, vrai gibier de potence !

(*L'Avare* : I, 3)

Selon Michel Corvin, cette première réplique montre déjà la méfiance d'Harpagon envers tout ce qui l'environne, et tout ce qui vient de l'extérieur :

Dans *L'Avare* l'agression vient bien encore de l'extérieur et Harpagon a bien senti d'où surgirait le danger puisqu'à la première réplique qu'il adresse à La Flèche, il ne songe qu'à le mettre dehors [...]

(1994 : 162)

Le danger de l'agression dont parle le critique s'explique par la suite du dialogue entre le maître et le valet, dans lequel celui-là se montre obsessionnellement attaché à son argent qui peut, il le craint fort, être volé par qui que ce soit :

La Flèche. – Mon maître, votre fils, m'a donné ordre de l'attendre.

Harpagon. – Va-t-en l'attendre dans la rue, et ne sois point dans ma maison, planté tout droit comme un piquet, à observer ce qui se passe et faire ton profit de tout. Je ne veux point avoir sans cesse devant moi un espion de mes affaires, un traître dont les yeux maudits assiègent toutes mes actions, dévorent ce que je possède, et furettent de tous côtés pour voir s'il n'y a rien à voler.

(*L'Avare* : I, 3)

Dans *Le Malade imaginaire* , nous assistons à l'exposition où Argan, seul dans sa chambre, revoit le mémoire mensuel de son apothicaire, M. Fleurant. L'énumération des médicaments pris par ce malade imaginaire, explicités d'ailleurs par le prix qu'il doit à l'apothicaire, est considérablement surprenante. La liste complète serait fastidieuse puisqu'il s'agit de recopier toute la scène.

Le parallèle existant entre la préoccupation d'Harpagon et celle d'Argan nous rappelle les travaux de Charles Mauron. Appliquant la méthode de superposition des textes aux œuvres de Molière, le critique trouve que

D'une première superposition des œuvres de Molière, se dégage, me semble-t-il, une dominante obsessive : la crispation sur un trésor. Celui-ci peut être une cassette, ou une femme, ou la vie. Mais la crispation anxieuse se retrouve de *Dom Garcie* ou *Malade imaginaire*, et elle apparaît toujours à la fois pathétique et comique.

(1963 : 271)

Mettant les objets et les femmes dans le même panier, Mauron arrive à discerner une figure formelle suivante :

Un personnage masculin, relativement âgé-d'humeur bourgeoise et domestique (fixé à sa maison) - fortuné et possessif-véridique (naïf, crédule) - est partagé entre la peur d'être volé et le désir d'acquérir de nouveaux bien dont l'espoir le flatte [...].

(*Ibid*)

Dans notre optique, le " trésor " une cassette , une femme ou la vie dont parle le critique n'est rien d'autre que l'objet contraphobique, à savoir l'argent et la cassette pour Harpagon, les médicaments qui maintiennent la vie pour Argan. En plus, la thèse de Mauron souligne le rapport entre le personnage possesseur et son trésor, qui est marqué par la peur d'être volé. Or, c'est encore une autre propriété de l'objet contraphobique en ce sens qu'il s'agit d'un objet qu'on craint de perdre. Vu sous cet angle, le souci d'Harpagon pour son argent, comme celui d'Argan pour la médecine, sont donc étroitement liés à leur phobie, leur angoisse de les perdre.

La phobie d'Harpagon s'avère extrême. Pour lui, tous sont suspects de voleur :

Le Commissaire. – Qui soupçonnez-vous de ce vol ?

Harpagon. – Tout le monde ; et je veux que vous arrêtiez prisonniers la ville et les faubourgs.

(*L'Avare* : V, 1)

Obsédé par cette crainte, il ne se sent jamais en sécurité tout en enterrant dans son jardin une somme de dix mille écus d'or, il redoute d'être volé ; aucune protection n'est pour lui fiable :

On n'est pas peu embarrassé à inventer dans toute une maison une cache fidèle : car, pour moi, les coffres-forts me sont suspects, et je ne veux jamais m'y fier.

(*Ibid* : I, 4)

C'est à la scène 3 de l'acte premier que la névrose phobique chez Harpagon se manifeste avec évidence. Nous avons vu qu'il chasse La Flèche dès qu'il est entré. Se méfiant du valet, le maître angoissé l'interroge, le fouille. Il va jusqu'à s'exprimer comme un paranoïaque :

Harpagon. – Viens çà, que je voie. Montre-moi tes mains.

La Flèche. – Les voilà.

Harpagon. – Les autres.

La Flèche. – Les autres ?

Harpagon. – Oui.

La Flèche. – Les voilà.

(*Ibid* : I, 3)

Pour Harpagon, non seulement tout le monde peut devenir voleur, les objets sont aussi douteux. Tâtant le bas des chausses de La Flèche, il dit :

Ces grands haut-de-chausses sont propres à devenir les receleurs des choses qu'on dérobe, et je voudrais qu'on en eût fait pendre quelqu'un

(*Ibid* : I, 3)

Dans *Le Malade imaginaire*, la peur de perdre chez Argan n'est pas moins intense que celle d'Harpagon. Certes, il ne craint pas qu'on lui vole les médicaments. Mais s'il arrive qu'on les lui enlève, il s'agira pour lui un trouble, une peine extrême. Cela se montre à la scène 4 et 5 de l'acte troisième. Nous assistons à la discussion entre le protagoniste et Béralde son frère qui tente de le raisonner sur sa prétendue maladie, de le mettre en garde contre les médecins. Or, cette discussion a lieu en présence de M. Fleurant qui, irrité de l'irrespect de Béralde envers sa science, annonce sa vengeance :

Monsieur Fleurant. – On ne doit point ainsi se jouer des remèdes et me faire perdre mon temps. Je ne suis venu ici que sur une bonne ordonnance, et je vais dire à monsieur Purgon comme on m'a empêché d'exécuter ses ordres et de faire ma fonction. Vous verrez, vous verrez ...

(*Le Malade imaginaire* : III, 4)

Le docteur s'en veut donc à Béralde, déniait ainsi toutes les médications au malade. Paniqué, celui-ci dit à son frère qui ose contrevenir aux ordres du médecin : « Mon frère, vous serez cause ici de quelque malheur » (Ibid : III, 4). Argan réagit comme Harpagon qui a perdu sa chère cassette : aux yeux du protagoniste tenant aux médicaments, Béralde, en défiant les remèdes et en essayant de les mettre hors de la maison, n'est pas très différent d'un voleur qui cause la perte du trésor, donc « quelque malheur » dont parle le possesseur.

Dans la scène qui suit, la situation s'aggrave, devient vraiment catastrophique. Voilà M. Purgon qui vient annoncer sa rupture avec Argan. Se rendant compte que les médicaments, son cher “ trésor ”, sont sur le point de s'évanouir pour toujours, il se montre languissant, impuissant, faible.

Monsieur Purgon. – Je viens d'apprendre là-bas, à la porte, de jolies nouvelles : qu'on se moque ici de mes ordonnances, et qu'on a fait refus de prendre le remède que j'avais prescrit.

Argan. – Monsieur, ce n'est pas ...

[...]

Monsieur Purgon. – Et qui devait faire dans les entrailles un effet merveilleux.

Argan. – Mon frère ...

Monsieur Purgon. – Le renvoyer avec mépris !

Argan. – C'est lui ...

[...]

Argan. – C'est mon frère qui a fait tout le mal.

Monsieur Purgon. – Mépriser mon clystère !

Argan. – Faites-le venir, je m'en vais le prendre.

[...]

Monsieur Purgon. – Puisque vous vous êtes déclaré rebelle aux remèdes que je vous ordonnais ...

Argan. – Hé ! point du tout.

Monsieur Purgon. – J'ai à vous dire que je vous abandonne à votre mauvaise constitution, à l'intempérie de vos entrailles, à la corruption de votre sang, à l'âcreté de votre bile et la féculence de vos humeurs.

Toinette. – C'est fort bien fait.

Argan. – Mon Dieu !

(*Ibid* : III, 5)

La phobie de perdre qui marque profondément Harpagon et Argan devient un problème d'autant plus aigu que la phobie en question concerne le plus souvent leur Moi. Les protagonistes s'attachent tellement à l'objet contraphobique qu'il se produit une confusion entre l'objet, le Moi, la vie, en sorte que conserver l'objet, c'est en fait conserver le moi, c'est vivre. Pour l'Avare, le voleur, c'est son assassin, et l'argent qui a disparu, c'est la vie qui s'éteint :

Au voleur ! au voleur ! à l'assassin ! au meurtrier ! Justice, juste ciel ! Je suis perdu, je suis assassiné ! On m'a coupé la gorge, on m'a dérobé mon argent ! [...] Hélas ! mon pauvre argent, mon cher ami, on m'a privé de toi ! Et puisque tu m'es enlevé, j'ai perdu mon support, ma consolation, ma joie ; tout est fini pour moi, et je n'ai plus que faire

au monde ! Sans toi, il m'est impossible de vivre. C'en est fait, je n'en puis plus, je me meurs, je suis mort, je suis enterré !

(*L'Avare* : IV, 7)

Dans le cas d'Argan il est certes une banalité de dire que les médicaments servent à maintenir la vie. Il va de soi de dire que celui-ci ne peut se passer de remèdes, de peur de mourir. Mais n'oublions pas que nous nous occupons ici d'un malade " imaginaire ". Autrement dit, son obsession pour les médicaments est loin d'être un problème physique, mais psychologique. C'est son imaginaire qui compte. Sa foi dans les médicaments est hors de toute raison, voire superstitieux : le remède est pour lui un dieu dont le sacrilège causerait une force mauvaise, mortelle. À l'incrédule Béralde, Argan affirme :

Mais savez-vous, mon frère, que c'est cela qui me conserve, et que monsieur Purgon dit que je succomberais s'il était seulement trois jours sans prendre soin de moi ?

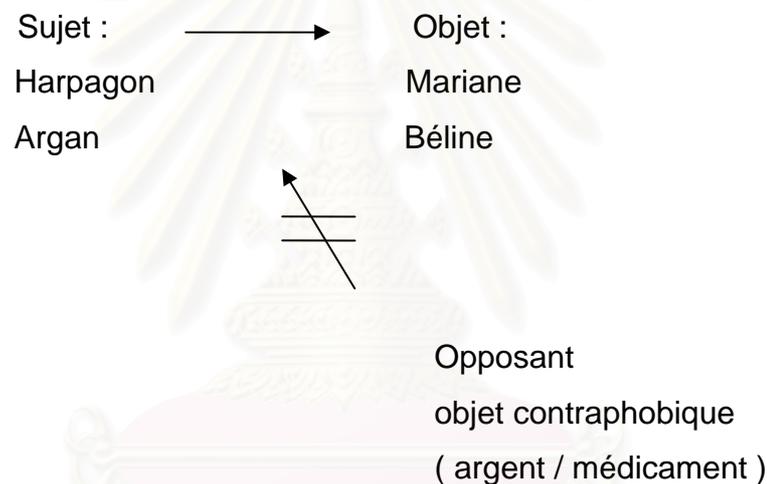
(*Ibid* : III, 3)

Rien n'est donc étonnant si, après le départ sans retour de M. Purgon, le protagoniste s'écrie : « Ah ! mon Dieu, je suis mort. Mon frère, vous m'avez perdu » (*Ibid* : III, 6). Il est à noter qu'Argan parle comme si Béralde était celui qui lui vole et la médication et la vie.

3.2 l'impasse à la sexualité normale

La vitalité que les protagonistes accordent obsessionnellement à leur trésor est lourde de conséquence. Loin d'être un simple signe de l'avarice ou de la maladie imaginaire, le " symptôme ", permettons-nous de le nommer, exerce un impact significatif sur leur vie sexuelle. Rappelons avec l'explication donnée par Bellemin-Noël que le sujet qui subit cette névrose doit souffrir « d'inhibition » et, par voie de conséquence, qu'il « se contente de satisfactions esquissées ou atténuées ». Il est vrai qu'Harpagon ainsi qu'Argan ont, ou souhaitent avoir un rapport sexuel : celui-ci a Béline pour épouse tandis que celui-là compte se remarier avec la jeune Mariane. Mais

nous verrons que, à cause de leur objet contraphobique, cette sexualité est troublée, détournée, bloquée, inhibée, voire vouée à l'échec. Selon *le petit Robert*, " l'inhibition " dont parle Bellemin-Noël, désigne en effet « Action d'un fait psychique qui empêche d'autres faits de se produire ou d'arriver à la conscience, état d'impuissance, de paralysie qui en résulte ». Dans notre perspective, l'objet contraphobique n'est donc pour les protagonistes qu'un blocage qui les paralyse, les empêche de tenter la sexualité normale. Et la structure est si formelle que nous pouvons la présenter par le schéma actantiel suivant :



Appliquons ce schéma d'abord à *l'Avare*. D'ordinaire, pour avoir une femme, un homme a besoin d'argent qui lui sert de contribution au mariage ainsi qu'au plaisir offert par cette relation conjugale.

Or, pour *l'Avare*, son argent, au lieu d'être son adjuvant lui permettant de goûter un plaisir auquel tous les hommes normaux aspirent, constitue un obstacle qui l'empêche d'entretenir une relation conjugale avec une femme. Il n'est pas exagéré de dire que sur le plan symbolique, l'argent, qui provoque l'angoisse lorsqu'il manque, rend Harpagon " impuissant " pour la vie sexuelle normale.

Prenons un exemple dans la scène 5 de l'acte deuxième où le protagoniste voit Frosine son entremetteuse. Celle-ci aurait pu être pour lui le meilleur adjuvant dans sa quête de désir. Car, l'entremetteuse se vante :

J'ai surtout pour les mariages un talent merveilleux. Il n'est point de parti au monde que je ne trouve en peu de temps le moyen d'accoupler , et je crois, si je me l'étais mis en tête, que je marierais le Grand Turc avec la République de Vénise.

(*Ibid* : II, 5)

Soulignons le terme “ accoupler ” dont on ne peut négliger le sens sexuel. Cet acte est promis grâce au talent de Frosine. Toutefois les affaires ne se déroulent pas sans difficulté. Frosine se retrouve dans un souci financier, voulant ainsi que le vieillard qu'elle aide lui porte un secours à son tour : « Je vous prie, monsieur, de me donner le petit secours que je demande » (*Ibid* : II, 5). Et elle a beau répéter :

J'ai un procès que je suis sur le point de perdre, faute d'un peu d'argent, et vous pourriez facilement me procurer le gain de ce procès si vous aviez quelque bonté pour moi. Vous ne sauriez croire le plaisir qu'elle aura de vous voir.

(*Ibid* : II, 5)

Mais elle a commis une erreur en employant le verbe “ donner ” ainsi que “ procurer ” qui suscitent l'aversion d'Harpagon. La didascalie précise que chaque fois qu'elle prononce le mot tabou, notre vieillard « prend un air sévère ». Peu importe que l'entremetteuse ait un talent : à “ accoupler ”, avoir “ le plaisir ” de sa prétendue, l'impuissant préfère conserver son argent ; l'argent est encore à lui, mais en même temps le bloque à une relation de jouissance.

Applicable à *l'Avare*, le schéma soulignant l'objet contraphobique en tant que l'obstacle au désir s'applique aussi bien au *Malade imaginaire*. Argan se rattache à Harpagon dans la meure où le malade représente un être

sexuellement impuissant, un corps stérile, improductif. On sait que Béline est sa femme du second mariage. Mais on s'aperçoit aussi que de celle-ci, ce corps malade qui prend des médicaments d'une quantité surprenante, n'a aucun enfant. Que l'obsédé de la médication soit ainsi stérile, le texte n'hésite pas à nous le préciser :

Argan. – Tout le regret que j'aurai, si je meurs, mamie, c'est de n'avoir point un enfant de vous, Monsieur Purgon m'avait dit qu'il m'en ferait faire un.

(*Le Malade imaginaire* : I, 7)

On sait que, durant la vie conjugale, la femme Béline doit cacher son dégoût profond envers ce mari obsédé. Au moment où elle croit qu'il est mort, la femme n'hésite pas à dévoiler la véritable nature de leur relation.

Va, va, cela n'en vaut pas la peine. Quelle perte est-ce que la sienne ? et de quoi servait-il sur la terre ? Un homme incommode à tout le monde, malpropre, dégoûtant, sans cesse un lavement ou une médecine dans le ventre, mouchant, toussant, crachant toujours ; sans esprit, ennuyeux, de mauvaise humeur, fatiguant sans cesse les gens, et grondant jour et nuit servantes et valets.

(*Ibid* : III, 12)

À travers ce que dit Béline, certains indices se révèlent de telle manière que nous puissions saisir un lien causal entre l'objet contraphobique d'Argan et son impuissance sexuelle. Perpétuellement abîmé, le corps malade finit par devenir improductif, le corps inerte de cet homme stérile ne sert même rien à la terre. En psychanalyse, le corps qui s'envole symbolise l'érection (Freud 1969 : 140). Mais comment peut-on s'attendre à ce que ce corps qui "se fige", " se colle " et dans son fauteuil et dans son lit, se montre assez puissant, énergique, érectile, productif pour rendre grosse la femme ? L'énoncé injurieux de Béline n'est en outre pas gratuit puisque " la terre " signifie au sens freudien le sexe féminin :

Si vous trouvez étonnant que les paysages servent si fréquemment dans les rêves à représenter symboliquement l'appareil génital de la femme, laissez-vous instruire par les mythologues qui vous diront quel grand rôle la terre nourricière a toujours joué [...]

(1969 : 147)

Apparemment, Harpagon et Argan ne montrent pas une tendance à éviter une sexualité normale : l'un pense à se marier tandis que l'autre a déjà sa femme. Mais, en vérité, on peut dire que chez tous les deux se refoule une tentative latente de renoncer à une vie sexuelle ordinaire. Car, l'Avare, comme le Malade, sont victimes de l'objet contraphobique qui exerce un pouvoir sur leur vie et sur leur érotisme. Cet objet exige aux victimes un attachement tellement obsessif qu'il s'agit d'une question de vie ; car, perdre l'objet contraphobique, c'est pour les victimes perdre leur vie. Et c'est une telle obsession-question de vie qui ne manque pas d'avoir une conséquence sur la sexualité des protagonistes. À perdre son trésors qui vaut sa vie, Harpagon préfère renoncer à toute tentative d'avoir la belle Mariane. Inconsciemment ou non, l'Avare renonce au plaisir dont il aurait pu goûter auprès d'une jeune fille. De même, Argan ne peut se passer de ses médicaments qui font l'obstacle à sa vie sexuelle. En se soignant obsessionnellement, le Malade se rend, qu'il le veuille ou non, impuissant, c'est-à-dire qu'il s'éloigne d'une manière latente du plaisir de l'érotisme ordinaire. Bref, dans tous les deux cas, l'attachement volontaire à l'objet contraphobique mène à une tendance involontaire, ou inconsciente si l'on veut , à éviter la sexualité normale.

IV la sexualité normale et la mort

D'une façon ou d'une autre, tous les protagonistes des pièces étudiées présentent donc une tendance à éviter la sexualité normale. Pour finir notre discussion sur cette tendance, nous tenons à montrer que chez certains protagonistes, la manifestation de leur refus de la sexualité normale est très étonnante du fait que, dans leur expression de cette tendance, ils vont jusqu'à associer la sexualité normale dont ils cherchent à s'éloigner à l'image de la mort. Pour eux, l'érotisme ordinaire n'est pas seulement un mode de vie

indésirable ; il représente aussi et surtout une force maléfique, dévastatrice, ravageuse.

4.1 l'image de la mort dans la sexualité normale

Les protagonistes en question sont les Précieuses ridicules, Sganarelle, Arnolphe et Dom Juan.

Chez les Précieuses, le refus de la sexualité normale se traduit d'une part dans leur dédain à l'égard du mariage. Et il nous paraît intéressant d'observer de plus près leur réaction face à leur père qui les force à se marier : « Mon Dieu ! que, si tout le monde vous ressemblait, un roman serait bientôt fini ! » (*Les Précieuses ridicules* : scène IV)

Soulignons l'expression « un roman serait bientôt fini ! » qui, à notre avis, connote l'idée de la mort. La fin d'un roman représente en effet un moment précis où les personnages n'évoluent plus : ceux-ci vivent tant que l'histoire se déroule.

Il ne faut pas oublier que les Précieuses sont si obsédées des romans qu'elles tendent à adopter ce qu'elles lisent pour leur mode de vie. Elles prétendent s'appeler par un nom littéraire comme « Polixène » et « Aminthe » (*Ibid*). De plus, pour ces lectrices obsédées, une intrigue romanesque – rencontre, recherche amoureux, sera observée dans leur vie réelle. En un mot, la vie des Précieuses consiste à, au dire de Magdelon, « faire [...] le tissu [du] roman » (*Ibid*).

Puisque le roman est la vie, comment les Précieuses peuvent-elles accepter le mariage qui met le point final au roman ? Se marier n'est d'après elles que « prendre justement le roman par le queue » (*Ibid*), en d'autres termes avorter, empêcher l'existence d'arriver à son développement, commencer par la mise à mort du désir vital par l'intermédiaire du « mariage », cet élément vulgaire de la vie sexuelle normale. Et c'est ainsi qu'on peut dire que dans la mentalité des Précieuses, la sexualité normale est associée à l'image de la mort.

Dans *L'École des maris* où le protagoniste manifeste un dégoût envers la sexualité mature, cette sexualité est de la même façon liée à l'image de la mort. Une fille sexuellement mature n'est pour Sganarelle que « Satan en personne » engendré pour « damner tout le monde » (*L'École des maris* : III, 9 vers 1103 et 1108), condamnant ainsi l'homme aux prises de l'enfer.

Arnolphe de *L'École des femmes* présente le même complexe sexuel que Sganarelle. Il est à remarquer que ce protagoniste, une fois qu'il apprend le développement des instincts sexuels d'Agnès sa pupille, s'exprime comme s'il s'approchait de la mort : « [...] elle me [met] à deux doigts du trépas » (*L'École des femmes* : IV,1 vers 1014)

Dans *Dom Juan*, notre héros renonce à la norme sexuelle du mariage : être fidèle au lien conjugal n'est pour lui rien d'autre que la fin de la vie. Voici comment il explique à son valet pourquoi il pense à abandonner Donne Elvire sa femme légitime :

Quoi ! Tu veux qu'on se lie à demeurer au premier objet qui nous prend , qu'on renonce au monde pour lui, et qu'on n'ait plus d'yeux pour personne ? La belle chose de vouloir se piquer d'un faux honneur d'être fidèle, de s'ensevelir pour toujours dans une passion, et d'être mort dès sa jeunesse à toutes les autres beautés qui nous peuvent frapper les yeux !

(*Dom Juan* I, 2)

L'image de la mort, associée à la fidélité au mariage, est suggérée à travers les expressions : « renoncer au monde », « s'ensevelir », « être mort dès sa jeunesse »

4.2 la création d'un autre Moi comme autodéfense

Les Précieuses ridicules, Sganarelle, Arnolphe et Dom Juan manifestent une angoisse vis-à-vis de la sexualité normale qu'ils associent à l'image de la mort. Or, toute angoisse mène le sujet angoissé à la préparation de l'autodéfense. Nous tenons à montrer ici que, poussés par la peur de la

sexualité normale-image de la mort, les protagonistes présentent leur autodéfense de la manière suivante : *ils dénie la réalité en s'imaginant doublés par un autre Moi grâce auquel ils voient se réaliser leur désir de s'éloigner de la sexualité normale dévastatrice.*

Pour illustrer ce mécanisme de défense, nous prenons pour exemples Sganarelle et Arnolphe qui se créent un Moi-Dieu, et Dom Juan qui s'imagine Alexandre le conquérant.

4.2.1 exemples de Sganarelle et d'Arnolphe : moi-Dieu

Plusieurs indices contribuent à montrer que Sganarelle et Arnolphe tendent à s'identifier à un être tout-puissant créateur et juge.

Rappelons tout d'abord qu'ils adoptent les filles. Or, très souvent, la relation tuteur pupille est évoquée par eux comme le couple Dieu-Créateur et sa créature. Si Adam est créé selon l'image de Dieu (Genèse : 1 : 26), Isabelle doit vivre, à en croire Sganarelle, « à ma fantaisie, et non pas à la sienne » (*L'École des maris* : I, 2 vers 116). Et la créature ainsi que ses actions dépendent totalement du créateur qui affirme : « [...] ses actions de moi doivent dépendre » (*Ibid* : I, 2 vers 96)

Il en va de même pour le couple Arnolphe-Agnès. D'après Marcel Gutwirth, la pupille « lui [à Arnolphe] devra tout jusqu'à son être même » (1966 : 105). L'image d'un Arnolphe-Dieu qui crée l'être d'Agnès se révèle lorsque le créateur dit :

Comme un morceau de cire entre mes mains elle est,
Et je lui puis donner la forme qui me plaît.

(*L'École des femmes* : III, 3 vers 810 - 811)

Et Arnolphe va jusqu'à s'identifier au demiurge en se situant au même plan que lui : la vie d'Agnès-créature ne consiste qu'à, dit-il, « savoir prier Dieu, m'aimer » (*Ibid* : I, 1 vers 102).

Chez les deux protagonistes, la tendance à l'identification à Dieu se montre encore par leur manière de voir leur ennemi. Il est à remarquer en effet que tout ennemi ne représente pour eux que l'image diabolique. Tandis que Sganarelle parle de « Satan en personne » (*L'École des maris* : III, 9 vers 1103), Arnolphe évoque les blondins en ces termes :

Et ce sont vrais Satans, dont la gueule altérée
De l'honneur féminin cherche à faire curée.

(*L'École des femmes* : III, 1 vers 655 - 656)

Et quand le créateur-barbon apprend que le diable blondin cherche à tenter sa créature, il s'écrie : « Ah ! suppôt de Satan, exécration damnée ! » (*Ibid* : II, 5 vers 511).

Pour protéger leur créature contre le Diable, les deux créateurs préparent le commandement sacré, ce qui souligne encore plus l'identification à l'Être suprême. Sganarelle tient à ce qu'Isabelle obéisse à ses « leçons » (*L'École des maris* : II, 2 vers 493). Alors que dans le cas d'Arnolphe, on se souvient très bien de ses fameuses *Maximes du mariage*. C'est à la scène 2 de l'acte troisième qu'Arnolphe ordonne à Agnès de lire toutes les maximes l'une après l'autre. Tout à coup, la lecture a été interrompue au juste moment où celle-ci était sur le point de commencer la onzième maxime. Par là, qu'il s'agisse d'une coïncidence ou non, le texte finit par nous présenter dix maximes du mariage. Or, ce nombre fait penser aux Dix Commandements. Antoine Adam relate à propos des *Maximes d'Arnolphe* que

Ils [les adversaires de Molière] dénonçaient le caractère scandaleux du sermon et des *Maximes*. Ils déclarent que Molière avait blessé le respect que l'on doit à « nos mystères ». Ils découvraient dans les *Maximes* une parodie des dix Commandements

(1956 : 288)

À notre avis, les adversaires de Molière n'ont peut-être pas tort. Il existe en effet entre les *Maximes* et les Dix Commandements une correspondance

assez frappante : sur trois points. Premièrement, il s'agit du monothéisme : à « Tu n'auras pas d'autres dieux face à moi » (Exode : 20 : 3) correspond « l'homme qui la prend ne la prend que pour lui » (I^e Maxime III , 2 vers 751). Deuxième point, suite au premier : c'est la prohibition d'aimer "l'Autre ". Sur les dix Commandements, trois sont consacrés à cette interdiction ; « Tu ne te prosterner pas devant ces dieux et tu ne les serviras pas, car c'est moi le seigneur, ton Dieu, un Dieu jaloux [...] » (Exode : 20 : 4) ; « Tu ne commettras pas d'adultère » (Exode : 20 : 15) ; « Tu n'auras de visées ni sur la femme de ton prochain » (Exode : 20 :17). Ce qui correspond curieusement aux trois maximes d'Arnolphe ; les trois interdisent communément de se faire belle parce qu' « Elle ne se doit parer / Qu'autant que peut désirer / Le mari qui la possède » ; que « [...] les soins de paraître belles / Se prennent peu pour les maris » ; et que « [...] pour bien plaire à son époux / Elle ne doit plaire à personne » (II^e, III^e et IV^e Maxime : III 2 vers 754 - 756, 764 - 765 et 768 - 769). Enfin, la Prescription divine interdit d'approprier, de recevoir ce qui appartient à autrui. À « Tu ne commettras pas de rapt » et « Tu n'auras pas de visées sur la maison de ton prochain » (Exode : 20 : 15 et 17), correspondent « La bonne règle défend / De recevoir aucune âme », « Il faut des présents des hommes / Qu'elle se défend bien », « Des promenades du temps, / Ou qu'on donne aux champs, / Il ne faut pas qu'elle essaye » (V^e, IV^e et X^e Maxime III, 2 vers 771 - 772, 776 - 777 et 796 - 798).

À partir de ses *Maximes* qui ressemblent fort aux prescriptions sacrées, Arnolphe-créateur source de la Loi parle à Agnès-créature d' « un péché mortel » en cas de toute transgression (*Ibid* : III, 5 vers 599). S'il arrive que la créature lui est infidèle, voilà le créateur qui la condamne aux enfers :

Vous paraîtrez à tous un objet effroyable,
Et vous irez un jour, vrai partage du diable,
Bouillir dans les enfers à toute éternité

[...]

(*Ibid* : III, 2 vers 735 - 737)

Sganarelle et Arnolphe créent leur monde privé en adoptant les filles qu'ils traitent d'une façon particulière : ils enferment leur papille, les gardent sévèrement, les forcent à suivre strictement leurs ordres. Leur but est d'avoir une femme idéale, c'est-à-dire fidèle, sotte, immature. C'est dans ce monde privé que nos protagonistes se croient Dieu qui puisse tout contrôler, perfectionnant ainsi leur projet du mariage. L'essentiel, c'est que cette mesure qui laisse Sganarelle et Arnolphe s'imaginer un être tout-puissant les fait croire, les assure qu'ils arriveront à s'échapper à la sexualité mature dont ils ont peur. Autrement dit, par ce mécanisme de l'autodéfense, les protagonistes sont certains que leur objet sexuel ne deviendront jamais matures, ce qu'ils craignent intensément sans parler de l'image de la mort qu'ils associent à cette sexualité.

Fier de son pouvoir, Sganarelle ne met jamais en doute l'innocence infantile d'Isabelle : « je vois en elle une fille si sage ! » (*L'École des maris* : II , 4 vers 504) ; et il dit encore avec plaisir :

Est-il une personne et plus sage et meilleure ?

Ah ! que je suis heureux : et que j'ai de plaisirs.

De trouver une femme au gré de mon désir

[...]

(*Ibid* : II, 7 vers 676 – 678)

De même, Arnolphe a une grande certitude qu'Agnès ne devient jamais ce dont il a peur. Il dit :

Je sais les tours rusés et les subtiles trames

Dont, pour nous en planter, savent user les femmes,

Et comme on est dupé par leur dextérités ;

Contre cet accident j'ai pris mes sûretés,

Et celle que j'épouse a toute l'innocence

Qui peut sauver mon front de maligne influence.

(*L'École des femmes* : I, 1 vers 75 - 80)

4.2.2 exemple de Dom Juan : moi-Alexandre

Transgresseur de la loi sacrée du mariage, Dom Juan associe la vie sexuelle dont il veut se passer à l'image de la mort, c'est-à-dire à « renoncer au monde », à « s'ensevelir », à « être mort dès sa jeunesse ».

Remarquons que dans cette association, il y a une autre association qui lie la mort à l'état de l'immobilité : « s'ensevelir », c'est justement pour Dom Juan une vie immobile, synonyme de la mort, une fois qu'on reste fidèle à telle ou telle union conjugale.

Pour se défendre de l'horreur de la fidélité - la mort - l'immobilité, notre héros se crée une imagination qui est peinte de motifs opposés : l'infidélité - la naissance - le mouvement. Puisque être fidèle, c'est mourir, le passage d'une femme à une autre constitue un dépassement de la mort, une nouvelle naissance :

Quoi qu'il en soit, je ne puis refuser mon cœur à tout ce que je vois d'aimable ; et dès qu'un beau visage me le demande, si j'en avais dix mille, je les donnerais tous. Les inclinations naissantes, après tout, ont des charmes inexplicables, et tout le plaisir de l'amour est dans le changement.

(*Dom Juan I, 2*)

Et puisque la mort est l'immobilité, la cessation absolue de la vie, on n'y échappe qu'en se mobilisant perpétuellement. C'est en ce sens que Dom Juan rêve d'être Alexandre le conquérant, personnage historique réputé de son pouvoir d'étendre les conquêtes, autrement dit les mouvements militaires qui, de victoire en victoire, ne s'arrêtent jamais.

Enfin, il n'est rien de si doux que de triompher de la résistance d'une belle personne, et j'ai sur ce sujet l'ambition des conquérants, qui volent perpétuellement de victoire en victoire, et ne peuvent se résoudre à borner leurs souhaits. Il n'est rien qui puisse arrêter l'impétuosité de mes desirs : je me sens un cœur à aimer toute la terre ;

et comme Alexandre, je souhaiterais qu'il y eût d'autres mondes, pour y pouvoir étendre mes conquêtes amoureuses.

(*Ibid* : I, 2)

Dans notre perspective, cet « Alexandre » n'est rien d'autre qu'un autre Moi que se crée Dom Juan. Et on trouve ici une fois de plus, comme dans les cas de Sganarelle et d'Arnolphe, le même mécanisme de l'autodéfense à travers cette création d'un moi imaginaire. S'imaginant qu'il était conquérant, Dom Juan se nourrit en effet d'un fantasme dans lequel se réalise son désir de s'échapper à la fois à la fidélité conjugale, à l'immobilité et, le plus important, à la mort.

Les analyses de ce chapitre, qui atteint ici sa conclusion, nous permettent de confirmer notre première hypothèse : les protagonistes moliéresques se caractérisent d'une grande part par leur refus commun de la sexualité normale. Nous avons montré que les protagonistes moliéresques n'ont aucun penchant ni pour l'objet sexuel normal, ni pour le but sexuel normal. Et certains personnages refoulent leur indifférence dans leur obsession pour l'objet dit contraphobique.

Ce refus de la sexualité normale est presque maniaque. Chez les protagonistes comme les Précieuses, Sganarelle, Arnolphe ou Dom Juan, il s'agit même d'une question de la vie et de la mort. L'érotisme qui leur suscite une angoisse intense les pousse à dédoubler leur Moi, ce qui les rapproche des psychotiques dans le clinique freudien.

Naturellement, l'abandon de ce qui est normal amène à l'anomalie. Dans le chapitre qui suit, nous verrons que le comportement sexuel qui donne, par contre, à nos protagonistes, satisfaction et qui leur assure l'intégrité, l'équilibre de leur être, se détourne de la voie normale : il s'agit de l'aberration, la perversion de toutes sortes et de toutes formes.

CHAPITRE III

LES ABERRATIONS SEXUELLES

Dans sa *Psychocritique du genre comique*, où il étudie les auteurs d'Aristophane à Molière, Charles Mauron arrive à découvrir dans les comédies une structure qu'il décrit en termes suivants :

[...] selon la technique des déplacements, substitutions, suppressions partielles, atténuations allusives, etc., le théâtre comique présentera les termes de passage, toutes les combinaisons possibles entre la fantaisie où l'on berne (on vole) un personnage paternel et celle où l'on satisfait un amour interdit.

(1985 : 135)

Concentrons-nous sur Molière. En évoquant la satisfaction d'un amour interdit, Mauron met l'accent sur le rapport incestueux qui, à en croire le psychocritique, ne manque jamais dans ce théâtre. C'est le point de vue que nous partageons, et que nous nous engageons à développer dans le troisième chapitre.

Or, dans l'entre-temps, nous avons trouvé, et nous le montrerons, que dans le théâtre de Molière, outre l'inceste, l'amour interdit englobe aussi d'autres rapports sexuels qui n'en sont pas moins aberrants : les protagonistes moliéresques sont précisément ceux qui cherchent à satisfaire leur perversion. Si dans le chapitre précédent, nous avons vu que la sexualité normale est pour les protagonistes le plaisir refusé, dans ce chapitre, nous verrons que leur plaisir cherché n'est rien d'autre que cet amour interdit, c'est-à-dire la perversion ; les aberrations sexuelles de toutes les formes.

I. Déviations par rapport à l'objet sexuel

La sexualité chez le protagoniste moliéresque représente une aberration d'abord par son choix de l'objet sexuel. Par le dernier terme, nous

entendons avec Freud, rappelons-le, «la personne dont émane l'attraction sexuelle» (1987 : 38). Or, notre Protagoniste tend le plus souvent à l'objet sexuel qui est loin de toute normalité. Ce choix présente trois formes que nous traiterons respectivement : l'homosexualité, l'immature sexuel et le fétichisme.

1.1 l'homosexualité

Sont homosexuels les personnes qui «n'éprouvent d'attirance que pour des individus du même sexe qu'elles» (Freud 1949 : 12). Ce rapport entre les individus du même sexe est curieusement présent dans *Le Tartuffe*, ou plus précisément dans la relation entre Orgon et Tartuffe à laquelle nous prêtons ici une attention particulière.

Que la relation entre Orgon et Tartuffe soit de nature homosexuelle, nous ne disons rien de nouveau. Une mise en scène du *Tartuffe* reposant sur cette interprétation existe : il s'agit de celle de Roger Planchon au théâtre de la Cité à Lyon en 1962. À en croire Jean-Benoît Hatier qui commente cette mise en scène :

Selon Planchon, un attachement homosexuel inconscient soumet Orgon à Tartuffe et lui fait passer outre aux alarmes de sa femme. [...] Une telle interprétation met l'accent sur de profondes et possibles raisons de la soumission d'Orgon à Tartuffe.

(1993 : 76)

L'histoire entre cet homme qui ne s'intéresse pas à sa femme et son hôte commence à l'église. Il faut écouter Orgon redire dans l'extase la rencontre qu'il a faite de Tartuffe :

Chaque jour à l'église il venait, d'un air doux,
 Tout vis-à-vis de moi se mettre à deux genoux.
 Il attirait les yeux de l'assemblée entière.
 Par l'ardeur dont au Ciel il poussait sa prière ;
 Il faisait des soupirs, de grands élancements,

Et baisait humblement la terre à tous moments ;

Et, lorsque je sortais, il me devançait vite
Pour m'aller à la porte offrir de l'eau bénite.

(*Le Tartuffe* : I, 5 vers 283 - 290)

Il n'est pas exagéré de dire qu'il s'agit là d'un coup de foudre : remarquons que ce n'est ni la foi, ni la vie religieuse qui attire Orgon ; ce qui le frappe et le séduit, c'est le personnage de Tartuffe tel qu'il peut le voir, ses attitudes, ses gestes, c'est-à-dire l'image extérieure qu'on lui met devant les yeux. Orgon est intéressé par le paraître et non l'être.

Satisfait par ce qu'il voit, Orgon introduit Tartuffe chez lui. Dès lors, cet homme devient tout pour notre protagoniste, sa respiration, son héros, qui mérite amour et confiance plus que son entourage et sa femme. Aux yeux d'Orgon, quoique Tartuffe fasse, cela semble des miracles. À en croire Dorine :

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 ;

[...]

Enfin il en est fou ; c'est son tout, son héros ;
Il l'admire à tous coups, le cite à tous propos,
Ses moindres actions lui semblent des miracles
Et tous les mots qu'il dit sont pour lui des oracles.

(*Ibid* : I, 2 185 - 188, 195 - 198)

Non seulement l'hôte hante la maison d'Orgon, il hante même la personne du maître. Il semble que celui-ci se passe de son bon sens, de son esprit critique, voire de cœur humain en sorte qu'il devient l'objet auquel cet hôte joue à son gré.

Nous ne pouvons pas être d'accord avec Paul Gaillard (1983 : 43) qui nous rappelle que le protagoniste allait à l'église chaque jour (I, 5 vers 283) et qu'il «était déjà extrêmement dévot avant de connaître Tartuffe». En fait, on peut aller régulièrement à l'église sans être «extrêmement dévot» : Tartuffe en est un exemple. En outre, le comportement de ses enfants, à en croire les réprimandes de Mme Pernelle (I, 1), ne montre pas qu'ils ont été élevés dans une famille dont le chef est réellement dévot. Et si la dévotion marquait si profondément Orgon, comment expliquerait-on le fait qu'il a choisi pour le second mariage une femme qui ne semble pas avoir reçu une éducation religieuse très sévère ?

D'autre part, cet homme qui va *seul* à l'église tous les jours ne connaît pas son Dieu : il ne cite jamais les textes sacrés ; ses uniques références, c'est Tartuffe :

Qui suit bien ses leçons, goûte une paix profonde,
Et comme du fumier regarde tout le monde.

(*Ibid* : I, 5 vers 273 - 274)

Et c'est justement ces derniers vers qui expliquent pourquoi Orgon a choisi Tartuffe comme «son héros» (*Ibid* : I, 2 vers 195). La dévotion d'Orgon est intéressée ; et que Tartuffe soit un vrai ou faux dévot, peu lui importe. Ce qui compte, c'est qu'un Tartuffe dévot, lui permet de se détacher des choses de ce monde, c'est-à-dire de la famille, de se mettre d'accord avec lui-même sous prétexte de faire son salut :

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

(*Ibid* : I, 5 vers 276 - 279)

Guidé par ce dévot, Orgon peut haïr en «paix profond» (vers 273) sa mère, sa femme, ses enfants, ce qui correspond à son penchant profond. En ce qui

concerne Tartuffe, quant à lui, c'est différent ! Tout en disant à son beau-frère que Tartuffe lui a appris à n'avoir plus d'affection pour rien (vers 276), Orgon se contredit aussitôt :

Ah ! si vous aviez vu comme j'en fis rencontre,
 Vous auriez pris *pour lui l'amitié que je montre.*

(*Ibid* : I, 5 vers 281 - 282 c'est
 nous qui soulignons)

De là, à en réduire l'aveu d'Orgon : «Je n'aime plus les autres, j'aime Tartuffe».

La tendresse qu'Orgon éprouve envers Tartuffe relève plus d'une sensualité que d'une spiritualité. Aux yeux de Dorine, son maître traite Tartuffe avec une " tendresse particulière " qui dépasse l'amitié :

Il le choie, il l'embrasse ; et pour une maîtresse
 On ne saurait, je pense, avoir plus de tendresse

(*Ibid* : I, 2 vers 189 - 190)

Et la servante souligne

Et [...], si son Tartuffe est pour lui si charmant,
 Il le peut épouser sans nul empêchement.

(*Ibid* : III, 3 vers 595 - 596)

À la scène 5 de l'acte troisième, Cléante essaie de raisonner Orgon en lui faisant distinguer les vrais et les faux dévots. Devant son beau-frère qui lui récite deux longues tirades, l'interaction discursive d'Orgon est très laconique et ironique : «Monsieur mon cher beau-frère, avez-vous tout dit ?» (*Ibid* : I, 5 vers 408). Orgon fait peu d'effort pour débattre le raisonnement de Cléante. En vérité, ce raisonneur frappe peut-être fort mais il ne frappe pas juste puisque la dévotion n'est pas une vraie motivation de son interlocuteur. L'argument suprême d'Orgon dans sa dispute avec Cléante est : «C'est un homme...qui ...ha !...un homme...un homme enfin.» (*Ibid* : I, 5 vers 272).

On peut entendre par là des allusions sublimées. Hamlet, définissant les vertus idéales de son noble père, dit aussi «il fut homme» (Shakespeare, *Hamlet*: I, 2). Mais dans ce cas, si Orgon ne peut détailler les bonnes qualités de son héros, c'est qu'il n'en voit pas d'autre. Tartuffe peut produire un effet extraordinaire sur lui parce qu'il n'est pas femme.

La fin de l'acte troisième montre qu'Orgon se plonge de plus en plus profondément dans sa passion pour Tartuffe. Damis, ayant entendu la déclaration d'amour faite par Tartuffe à Elmire, en informe son père qui vient d'entrer. Mais Tartuffe se jette à genoux et se met à s'accuser des plus horribles péchés. Il reconnaît tout ce qu'a dit Damis et même pire : «la vérité pure est que je ne vauds rien» (*Ibid* : III, 6 vers 1100). Or, discréditer Tartuffe aux yeux d'Orgon, c'est menacer son bonheur présent. Donc au lieu d'examiner la dénonciation, Orgon explique cette attaque contre Tartuffe comme un complot de toute la famille contre son hôte :

Vous le haïssez tous ; et je vois aujourd'hui
Femme, enfants et valets déchaînés contre lui.
On met impudemment toute chose en usage
Pour ôter de chez moi ce dévot personnage.

(*Ibid* : III, 6 vers 1119 - 1122)

Si on n'a jamais vu l'intimité entre Orgon et sa femme, on voit ici (III, 6 et 7) une intimité amoureuse entre Orgon et Tartuffe. Nous assistons à une vraie scène de dépit amoureux : bouderie de l'un, effort de réconciliation de l'autre :

Tartuffe

[...] on m'y hait, et je vois
Qu'on cherche à vous donner des soupçons de ma foi.

Orgon

Qu'importe ! Voyez-vous que mon cœur les écoute ?

(*Ibid* : III, 7 vers 1155 - 1157)

Boudeur, Tartuffe se résigne à s'en aller :

Je regarde céans quels grands troubles j'apporte,
Et crois qu'il est besoin, mon frère, que j'en sorte.

(*Ibid* : III, 7 vers 1153 - 1154)

Mais juste pour se faire désirer, pour se faire prier de demeurer. Orgon s'écrie : «Comment ? Vous moquez-vous ?» (*Ibid* : III, 7 vers 1155). L'avertissement de séparation est, chez un(e) amant(e), une tactique habituelle capable de se faire l'important, un jeu calculé pour torturer l'autre et provoquer la supplication. Orgon est ainsi pris dans le jeu :

Non, mon frère, jamais

[...]

Non, non

[...]

Non, vous demeurez, il y a de ma vie.

(*Ibid* : III, 7 vers 1161, 1163, 1165)

Il est d'ailleurs curieux de comparer cette scène à une autre dont la situation paraît analogue : à la scène 4 de l'acte deuxième, Valère, en se disputant avec son amante Marianne, manifeste une bouderie pareille. Nous ne sommes pas d'accord avec Jean Sareil (1984 - 54) qui trouve la scène contingente, supprimable, inutile par rapport à la structure de la pièce, pensant que Molière ne l'écrit que pour remplir le texte. À notre avis, cette scène de dépit amoureux entre Valère et Marianne a une fonction structurale en ce sens qu'elle sert de scène de repère par rapport à laquelle se compare la scène du couple Orgon-Tartuffe, permettant ainsi de souligner l'aspect intime de la relation entre notre protagoniste et son favori.

Dans la scène où Tartuffe cherche à quitter la maison d'Orgon qui l'en empêche, les deux personnages expriment donc les attitudes qui ne sont pas loin de celles des jeunes premiers amoureux. Plus Tartuffe confesse sa

perfidie, plus Orgon l'aime, et plus Tartuffe s'accuse, plus Orgon l'adore. Celui-ci est aveugle comme l'est un amoureux. Il ne croit pas lorsqu'on lui dit la vérité mais croit lorsqu'on lui ment ; le masque du dévot est pour lui le véritable visage tandis que la confession du mal n'est qu'un mensonge. À cet égard, Orgon n'est pas loin de Phèdre qui est prête à croire à la mort de Thésée. Son aveuglement est intimement lié à sa passion. Tartuffe étant sa source de vie (vers 1165), cet aveuglement permet à Orgon de trouver l'équilibre, de vivre en accord avec l'être dont il ne peut plus se séparer.

Jacques Guicharnaud, tout en évitant la considération sexuelle dans le rapport Orgon-Tartuffe, trouve pourtant un air féminin dans le comportement d'Orgon :

Par «féminin», il faut entendre l'aspect possédé, soumis, aveuglement admiratif ou encore comblé d'un personnage. Orgon est «féminin» dans la mesure où il a choisi Tartuffe et le recrée continuellement non pour l'avoir, mais pour *être possédé* par lui.

(1984 - 44)

D'après Guicharnaud, Orgon est un «amant possédé» qui «moule la valeur sur la réalité de l'être aimé» (*Ibid*). L'attitude d'Orgon est un abandon de soi, ce que l'anglais appelle «hero-worship», c'est-à-dire une admiration excessive au point de sanctifier tous les actes du héros. Comment s'étonner donc de l'entêtement d'Orgon à ne croire ni sa femme, ni son fils, de son aveuglement à l'endroit de Tartuffe ? Orgon n'a-t-il pas sanctifié le rot de Tartuffe : «Et s'il vient à roter, il lui dit : " Dieu vous aide ! »» (I , 2 vers 194) ? La sanctification du rot, telle que nous la présente Dorine, n'est qu'un exemple concret. En effet, Orgon adapte toutes ses valeurs à toute la réalité de son hôte.

Il l'admire à tous coups, le cite à tous propos ;
Ses moindres actions lui semblent des miracles
Et tous les mots qu'il dit sont pour lui des oracles.

(*Ibid* : I, 2 vers 196 - 199)

En quelques vers, Dorine nous enseigne qu'Orgon suit Tartuffe en tout et pour tout.

Semblable à une femme qui veut être prise, il se donne tout en faisant coïncider son image de l'amant réel avec celle de l'amant idéal. [...] Orgon, par tous les moyens de la mauvaise foi, maintient Tartuffe dans sa situation privilégiée et dominatrice, parce qu'il a besoin d'être dominé par Tartuffe.

(Guicharnaud 1984 : 44)

Pour que Tartuffe ne le quitte pas et qu'il le domine selon sa passivité féminine dont parle Guicharnaud, non seulement Orgon ne croit pas à l'accusation de Damis, mais encore il fait don de tous ses biens à son favori, et compte même lui donner sa fille. Maintenant qu'on accuse Tartuffe d'avoir séduit sa femme, Orgon va jusqu'à la lui confier :

Tartuffe

Je fuirai votre épouse et vous ne me verrez ...

Orgon

Non, en dépit de tous, vous la fréquenterez.

Faire enrager le monde est ma plus grande joie,

Et je veux qu'à toute heure avec elle on vous voie.

(*Ibid* : III, 7 vers 1171 - 1174)

De plus, Orgon déshérite son fils et la chasse en faveur de Tartuffe :

Et je vais de ce pas, en fort bonne manière,

Vous faire de mon bien donation entière.

(*Ibid* : III, 7 vers 1177 - 1178)

Cette malédiction est fort significative. En voulant ôter à son fils la qualité d'héritier, Orgon a perdu lui-même sa qualité de père. Or, qui dit père, dit aussi masculin ; par conséquent, quand Orgon maudit Damis devant

Tartuffe et retire toute sa sollicitude paternelle à l'égard de son fils, il proclame ainsi à Tartuffe qu'il se renie lui-même en tant qu'*homme*. Ce reniement sexuel est confirmé lorsqu'Orgon dit tout de suite après que Tartuffe lui est plus cher «que fils, que femme et que parents» (III, 7 vers 1180). Orgon fut un jour *père, mari, fils*, désormais, toutes ces fibres de masculinité sont arrachées. L'idée de Guicharnaud qu'Orgon veut être pris comme une femme (*Ibid*) est ici confirmée.

Orgon désire Tartuffe, voulant qu'il le possède. Il renonce à sa masculinité, ou plus précisément il ne considère pas lui-même comme être viril. Un problème se pose quand même : s'il est vrai qu'Orgon éprouve envers Tartuffe une tendresse assimilable à l'amour, pourquoi a-t-il l'intention de le marier à sa fille ? Répondre à cette question nous oblige à tenir compte d'un autre problème sexuel chez Orgon ; celui du voyeurisme. Nous nous dispensons de répondre à la question ici dans l'intention de la poser une fois de plus quand nous aborderons le problème du voyeurisme dans ce théâtre.

Pour l'instant, nous nous proposons d'examiner l'homosexualité chez Orgon à partir d'un autre point de vue, celui de Tartuffe. Quel sentiment éprouve-t-il envers Orgon ? Rien n'est plus ambigu. Car Tartuffe représente un personnage énigmatique qu'il nous paraît difficile d'interpréter. Pendant les deux premiers actes, tous les personnages disent son nom, parlent de lui. La personne absente, son ombre s'épanche quand même sur toute la scène. Le personnage apparaît dès l'acte troisième, mais il reste opaque quant à ses pensées. Il n'est aucun moment où Tartuffe se présente seul ; de lui, on n'a aucune tirade, aucun monologue grâce auxquels on connaîtrait son âme, son sentiment. Il s'ensuit qu'on ne le connaît qu'en écoutant les autres personnages, et qu'en observant ses actions.

Cependant, nous pouvons déduire son attitude envers Orgon de celle qu'il a envers Marianne. Autrement dit, bien qu'il n'aime pas la fille d'Orgon, il ne refuse pas de l'épouser. Dans toute la pièce, Tartuffe montre une qualité propre à lui, c'est-à-dire la faculté d'adaptation. En particulier, il est toujours capable de s'adapter au désir d'Orgon. Tartuffe se rend bien compte

qu'Orgon veut abandonner sa famille, cette institution qui suppose le fait d'être mari et le fait d'être père, et qui s'oppose par là à son plaisir secret. Tartuffe se conduit donc de telle sorte qu'Orgon satisfait son plaisir avec une justification suffisante. Si Tartuffe réalise la volonté d'Orgon, c'est qu'il se rend compte que c'est en répondant au désir d'Orgon qu'il peut à son tour répondre au sien.

Tartuffe représente un vrai glouton qui veut tout dévorer, tout consommer. Dès le début de la pièce, Dorine montre combien l'appétit de ce dernier est insatiable :

Et fort dévotement il mangea deux perdrix,
Avec une moitié de gigot en hachis.

(Ibid : I, 4 vers 239 - 240)

Orgon et Tartuffe forment un couple qui cherche le bonheur, les deux s'entraînant mutuellement. Orgon voulant être possédé, Tartuffe le possède. Tartuffe étant avide, Orgon répond à son besoin. À en croire Dorine :

À table, au plus haut bout il veut qu'il soit assis ;
Avec joie, il l'y voit manger autant que six.
Les bons morceaux de tout, il faut qu'on les lui cède.

(Ibid : I, 2 vers 191 - 193)

À l'instar d'un parasite, Tartuffe s'installe dans la maison d'Orgon pour manger, disons plutôt pour dévorer ; il dévore tout ce qui est dans la maison, repas, fille, femme, fortune et la maison même. Entré dans cet intérieur à titre de dévot, Tartuffe trouve les biens de la terre étalés devant lui. Grâce à la collaboration amoureuse du propriétaire qui fait sa force, il étend ses possessions comme un cancer qui prolifère.

Ce n'est pas par hasard si la pièce commence par la précipitation de Mme. Pernelle accompagnée par tous les membres de la famille de son fils Orgon. Dans cette scène d'exposition, ce qui est présenté comme la base du

drame, ce n'est pas chaque individu isolé, mais le tableau d'une famille qui sera perturbée par l'arrivée de Tartuffe. La présentation de l'atmosphère familiale au début de la pièce permet de constater l'étendue des ravages que peut causer ce nouveau venu : la pièce semble nous dire que ce dernier occupera la place de chacun des membres de la famille ; il exerce un pouvoir comme Orgon, maître de la maison (I, 1 : vers 61 - 66) ; au lieu de Valère, Tartuffe sera le gendre, épousant Marianne ; à la place du fils Damis, C'est lui qui est héritier. Dans cette perspective, rien d'étonnant s'il occupe la place d'Elmire en tant que conjointe d'Orgon.

Tartuffe arrive à tout dévorer avec l'aide d'Orgon qui lui a ouvert la porte, l'invitant à " pénétrer " dans son espace, à prendre tout ce qui est fourni par le maître lui-même. Malgré tout, l'avidité de Tartuffe est insatiable ; la maison, le bien, la fille du maître ne sont pour ce vorace que les hors-d'œuvre. Il ne se contente pas de ce qu'on lui donne, il veut s'approprier aussi ce qu'on ne lui donne pas. Orgon laisse Elmire sous sa surveillance sans pourtant lui permettre de la «croquer». Mais c'est précisément ce repas qu'il a le désir le plus vif de goûter. Enfin, Tartuffe ne peut résister aux sollicitations de son désir. Or, cette fois, la famille d'Orgon n'y consent pas, On avertit donc Orgon.

Mais Orgon reste aveugle aux avertissements de son entourage. Il s'ensuit qu'Elmire tend un piège pour faire explorer la réalité aux yeux de l'aveugle. Et on connaît cette scène célèbre (IV, 5) où la femme fait cacher son mari sous une table, fait venir Tartuffe et feint de répondre à ses avances. Elmire y réussit, Tartuffe est tombé dans le piège. Ôtant son masque, celui-ci profite de la situation pour se laisser conduire par ses appétits sensuels ; en se disant qu'Elmire pense au même plaisir que lui, l'homme révèle son désir qui ne demande aucune interprétation :

Et, s'il faut librement m'expliquer avec vous,
Je ne me fierai point à des propos si doux,
Qu'un peu de vos faveurs, après quoi je soupire,
Ne vienne m'assurer tout ce qu'ils m'ont pu dire

Et planter dans mon âme une constante foi
Des charmantes bontés que vous avez pour moi.

(*Ibid* : IV, 5 vers 1447 - 1452)

Bien que le discours de Tartuffe manifeste sans ambiguïté son désir sexuel pour la personne d'Elmire, que ce désir ne puisse plus être dissimulé par le masque du dévot, cette révélation du véritable être de Tartuffe ne pousse pas Orgon à quitter la table où il se cache. Celui-ci est content, semble-t-il, que Tartuffe goûte sa femme comme il aime le voir prendre le repas. Les autres personnages espèrent que le chef de la famille, en surprenant le désir que Tartuffe a d'Elmire, se débarrasse de toute illusion. Mais on se trompe parce qu'on ne sait pas qu'en fait la dévotion de Tartuffe lui importe peu, que ce mari est en plus loin d'être jaloux de sa femme. Certes, quand Tartuffe quitte la scène, Orgon est obligé de sortir de sa cachette puisque personne ne peut rester pour toujours sous une table. Mais, la réaction d'Orgon, qu'il exprime en parole, n'est pas du tout la colère d'un mari ayant appris le cocuage ; il avoue que Tartuffe est détestable : «Voilà, je vous l'avoue, un abominable homme !» (*Ibid* : IV, 6 vers 1529). Orgon témoigne son mécontentement, il est vrai. Mais qui peut se réprimer si la personne aimée se moque en disant qu'on est un homme «à mener par le nez» (*Ibid* : IV, 4 vers 1254) ? L'énoncé est vrai mais il n'est pas agréable que la vérité serve de mépris.

Cependant, Orgon sorti de dessous la table n'est pas un Orgon en colère prêt à se venger, mais un Orgon intrigué, étonné par l'événement inattendu : «Je n'en puis revenir, et tout ceci m'assomme» (*Ibid* : IV, 6 vers 1530). Ce qui étonne Orgon, ce ne serait pas le fait que Tartuffe a le penchant pour sa femme ; à l'en croire, il le sait bien (*Ibid* : I, 5 vers 301 - 304). Ce qu'il n'attend pas, c'est qu'il doit se *résigner* devant tout le monde au fait que Tartuffe n'est pas dévot. Si Orgon n'est pas immédiatement sorti de la cachette, ce n'est pas parce qu'il s'emporte contre Tartuffe, mais parce qu'il est déçu. Comme le protagoniste ne peut plus affirmer la dévotion de son favori, la leçon de celui-ci, qu'il cite et qu'il sert de prétexte pour abandonner

sa famille, devient insignifiant. La présence d'un Tartuffe qui aime Elmire fait qu'un Tartuffe qui aime Orgon n'existe plus. Orgon sorti de dessous la table n'est donc pas un protecteur légitime des biens et des membres de la famille, mais un amant déçu qui perd son amour, n'ayant même pas la force de contre-attaquer son transgresseur.

Allons, point de bruit, je vous prie.

Dénichons de céans, et sans cérémonie.

(*Ibid* : IV, 7 vers 1553 - 1554)

D'ordinaire, un mari cocufié qui arrive à chasser l'amant adultère doit être satisfait de sa victoire. Au contraire, Orgon est loin d'être un tel mari. Vidé de son Tartuffe aimé, il agit comme un amant après la rupture ; à ses yeux, tout devient vide, insignifiant, en plein désarroi, égarement :

Cléante

Où voulez-vous courir ?

Orgon

Las ! Que sais-je ?

(*Ibid* : V, 1 vers 1573)

La déception d'Orgon ne l'apprend pas à mieux distinguer la réalité de l'illusion. L'homme laisse exploser sa colère, mais c'est la colère d'un amant trompé qui crie avec douleur qu'il n'aimera plus personne :

C'en est fait, je renonce à tous les gens de bien ;

J'en aurai désormais une haine effroyable

Et m'en vais devenir pour eux pire qu'un diable

(*Ibid* : V, 1 vers 1604 - 1696)

L'analyse du trait homosexuel chez Orgon nous permet d'ailleurs d'expliquer l'existence d'un autre personnage apparemment superficiel : Argas, dont le nom est introduit à l'acte cinquième ; trouver la place exacte de

ce personnage dans la structure de la pièce, c'est, dans le sens inverse, rendre plus solide notre hypothèse de l'homosexualité chez d'Orgon.

Orgon chasse Tartuffe qui se dresse contre lui. Sur le point d'être chassé, l'intrus rappelle au maître du lieu qu'il lui a signé lui-même le transfert de propriété :

C'est à vous d'en sortir, vous qui parlez en maître :

La maison m'appartient, je le ferai connaître

(*Ibid* : IV, 7 vers 1557 - 1558)

Propriétaire légal de la maison, Tartuffe s'introduit jusque dans le secret personnel d'Orgon. Celui-ci révèle à Cléante qu'il avait confié à Tartuffe une cassette contenant des papiers compromettants de son ami Argas, ennemi du roi. Le trouble d'Orgon sera ainsi plus grand si ces papiers sont remis par le traître aux autorités.

Qui est cet Argas, ancien ami d'Orgon ? Pourquoi l'homme, ayant rendu loyalement service au pays (I, 2 vers 182), trahit-il son devoir en soutenant cet ami qui représente une menace pour l'État ?

La relation entre Orgon et Argas est suggérée par la cassette contenant le dossier " secret ", lequel symbolise un rapport dont la vraie nature ne peut être révélée. Orgon confie cette cassette représentant Argas à Tartuffe de la même façon qu'il demande à ce même Tartuffe d'être avec Elmire " à toute heure " (III, 7 vers 1174). Par ces deux actes de confiance d'Orgon, Argas et Elmire occupent donc la même place : Orgon traite son " ami " comme il traite sa " femme ".

Tartuffe n'est qu'un homme qui demande des dons aux gens qui fréquentent l'église (I, 5 vers 293), un gueux qui, à en croire Dorine, «n'avait pas de souliers», et dont «l'habit entier valait bien six deniers» (*Ibid* : I, 1 vers 63 - 64). Pourtant, Orgon n'hésite pas à l'introduire chez lui. Non seulement le protagoniste s'occupe très bien de son ami, mais surtout il

l'adore, pouvant tout sacrifier. Tout avertissement de la famille est insignifiant pour Orgon qui ne songe pas du tout aux catastrophes possibles de cette relation. En nous rendant compte qu'il y a un plaisir qui se dissimule dans cet aveuglement, nous comprenons sans peine la motivation qui pousse Orgon, tout étant du parti du Roi, à risquer la trahison de l'État en secondant son ami Argas.

1.2 l'immatrice sexuel

L'immatrice sexuel désigne les cas dans lesquels «des personnes sexuellement immatures (enfants) sont choisies comme objet sexuel» (Freud 1987 : 55). Dans cet univers dramatique où les protagonistes sont marqués par la perversion quant à leur choix de l'objet du désir, si certains présentent un plaisir homosexuel, d'autres se révèlent pédophiles. L'immatrice sexuel, ou la pédophilie, marque profondément Sganarelle de *L'École des maris* et Arnolphe de *L'École des femmes*. Nous étudierons la perversion des deux personnages en montrant d'abord l'aspect infantile de leur objet sexuel. Puis, nous examinerons leur impuissance en tant que ressort du complexe. Enfin, nous analyserons leur obsession pédophile en relation avec la dynamique de l'espace dans les deux pièces.

- l'aspect infantile de l'objet sexuel

Dans leur sexualité, ce qui plaît exclusivement à Sganarelle et à Arnolphe, c'est que leur objet sexuel présente l'aspect infantile. Sganarelle aime qu'Isabelle «[l'] aime d'enfance» (*L'École des maris* II, 2 vers 411). De même, Arnolphe parle d'Agnès avec les termes suivants :

Un air doux et posé, parmi d'autres enfants,
M'inspira de l'amour pour elle dès quatre ans :

(*L'École des femmes* : I, 1 vers 129 - 130)

On voit qu'Arnolphe décrit l'aspect physique de la fillette qui le fascine («Un air doux et posé») comme s'il parlait d'une amante. Agnès à quatre ans était à ses yeux si séduisante que le sentiment amoureux a été suscité («M'inspira de l'amour»). L'homme précise :

Je l'aurai fait passer chez moi dès son enfance,
 Et j'en aurai chéri la plus tendre espérance
 [...].

(IV, 1 vers 1028 - 1029)

Tous les signes associés à l'infantilisme de leur amante sont susceptibles de leur plaire. Parmi ces signes, l'ignorance des filles représente un aspect tant souhaité. Arnolphe affirme :

Je prétends que la mienne, en clartés peu sublime
 Même ne sache pas ce que c'est qu'une rime.

(*L'École des femmes* I, 1 vers 95 - 96)

Sganarelle, quant à lui, préfère qu'Isabelle ne soit préoccupée que d'un travail manuel, et non d'une activité intellectuelle : Il veut qu'

Elle s'applique toute aux choses du ménage,
 À recoudre mon linge aux heures de loisir,
 Ou bien tricoter quelque bas par plaisir
 [...]

(*L'École des maris* : I, 2 vers 120 - 122).

Cette volonté est aussi celle d'Arnolphe qui aime une ignorante :

En un mot qu'elle soit d'une ignorance extrême
 Et c'est assez pour elle, à vous en bien parler,
 De savoir prier Dieu, m'aimer, coudre et filer

(*L'École des femmes* : I, 1 vers 100 - 102).

À l'ignorance, s'ajoute l'innocence, si importante pour les hommes qui tiennent à l'infantilisme des objets sexuels. Ce qui plaît à Sganarelle, c'est la fille adoptée qui se conduit «en personne bien sage» (*L'École des maris* : I, 2 vers 119). Arnolphe dit avec agrément que : «celle que j'épouse a toute

l'innocence» (*L'École des femmes* : I, 1 vers 79). Et il est très content d'apprendre qu'Agnès est assez innocente pour croire que les enfants viennent des oreilles :

Elle était fort en peine, et me vint demander
Avec une innocence à nulle autre pareille,
Si les enfants qu'on fait se faisaient par oreille

(I, : 1 vers 162 - 164)

À ce propos, Freud note que “ les théories de la naissance ” sont une des caractéristiques de l'enfant : tous les enfants ne manquent jamais de se poser cette question “ d'où viennent les enfants ? ”. Et ils ont normalement des réponses variées qui sont toutes fausses :

De nombreux êtres humains sont capables de se souvenir clairement de l'intense intérêt qu'ils ont voué, pendant la période pré pubertaire, à la question de savoir d'où venaient les enfants. Les solutions anatomiques étaient à l'époque très variées : ils sortaient de la poitrine, ou étaient extraits du ventre après incision, ou encore le nombril s'ouvrait pour les laisser passer.

(1987 : 125)

Le fait que l'innocente Agnès croit que les enfants viennent des oreilles souligne donc son infantilisme, ce qui plaît tant à notre pédophile.

Fascinés par l'ignorance et l'innocence des l'objets sexuels, Sganarelle et Arnolphe se laissent enfin tenter par la virginité, aspect inné de tous les enfants. Pour Sganarelle, Isabelle doit garder son immaturité non seulement intellectuelle mais aussi sexuelle :

Et celle que je dois honorer de mon corps
Non seulement doit être pudique et bien née
Il ne faut pas que même elle soit soupçonnée.

(*L'École des maris* : III, 2 vers 866 - 868)

Pour entretenir sa pupille dans la pureté, il la contraint “ à ne point voir le monde ” et la confine dans sa chambre.

Sa première parole adressée à la jeune fille est une interdiction : «je vous défends, s’il vous plaît, de sortir» (I, 2 vers 89). Son projet consiste à empêcher Isabelle, qu’il appelle déjà sa «petite femme», d’atteindre son plein développement. De même, Arnolphe parle de la «bonté naturelle» d’Agnès.

Je l’ai mise à l’écart, comme il faut tout prévoir
 Dans cette autre maison, où nul ne me vient voir ;
 Et pour ne point gâter sa bonté naturelle
 Je n’y tiens que des gens tout aussi simples qu’elle.

(*L’École des femmes* : I, 1 vers 145 - 148)

D’ailleurs, il est curieux de noter que, chez ces deux protagonistes qui s’attachent à l’aspect juvénile de leur future épouse, on observe leur obsession pour la propreté et la blancheur, signes de l’enfance, de l’innocence, bref de la virginité. Si Sganarelle n’aime pas porter les manches, c’est que cela risque de «tâter les sauces» (*L’École des maris* : I, 1 vers 31). Et cet homme qui évite la tache des sauces trouvera indigne “ la tache ” d’une fille : il dit ainsi à son frère

[...] je ne pense pas que vous soyez si lâche
 De vouloir l’épouser avecque cette tache

(*L’École des maris* : III, 7 vers 991 - 992).

Pour Arnolphe, il faut donner à l’adoptée les enseignements qui «ne font là que blanchir» (*L’École des femmes* : III, 3 vers 823) ; et c’est de la couleur blanche qu’il qualifie sa disciple : «Elle sera toujours comme un lis blanche et nette» (III, 2 vers 732).

Les trois signes de l’infantilisme : ignorance, innocence, virginité, qui s’attachent à Isabelle et à Agnès, sont sources du plaisir de nos deux

protagonistes. Plus les objets sexuels présentent leur immaturité à travers les trois signes qui persistent, plus les pédophiles sont au comble de la joie.

C'est ainsi que Sganarelle ne peut réprimer son ravissement d'une femme si enfantine, croyant que les messages qu'Isabelle lui fait transmettre auprès de Valère sont pour éloigner celui-ci :

Dans quel ravissement est-ce que mon cœur nage
Lorsque je vois en elle une fille si sage !

(*L'École des maris* : II, 4 vers 503 - 504)

Et son plaisir est ressuscité chaque fois qu'Isabelle confirme chez lui l'image qu'il se fait d'elle.

Est-il une personne et plus sage et meilleure ?
Ah ! que je suis heureux : et que j'ai de plaisir
De trouver une femme au gré de mon désir !

(II, 7 vers 676 - 678)

Chez Arnolphe, ses expressions de la joie sont presque identiques à celles de Sganarelle quand il dit :

Et, grande, je l'ai vue à tel point innocente
Que j'ai béni le Ciel d'avoir trouvé mon fait,
Pour me faire une femme au gré de mon souhait.

(*L'École des femmes* : I, 1 vers 140 - 142)

Puisque le plaisir des pédophiles dépend de l'immaturité des objets sexuels, les deux protagonistes ont une manière de traiter leur fille qui fait penser à la relation entre un adulte et un enfant. Dans le cas de Sganarelle, il est à remarquer qu'il appelle Isabelle très souvent par les termes qui soulignent l'infantilisme de son interlocuteur, comme par exemple «mignonne» (vers 476, 755, 810), «mignonnette» (vers 795), «ma petite

femme» (vers 659), «pouponne» (vers 675), «ma pauvre fanfan» (vers 763), «mon petit nez» (vers 769).

Dans le cas d'Arnolphe, il tient à ce que l'obéissance d'Agnès imite celle d' «un enfant à son père» (*L'École des femmes* : III, 2 vers 707). Dans toute la pièce, on voit bien que cette fille âgée de dix-sept ans est modelée pour être une femme à sa fantaisie, Méthodiquement, le barbon s'arroge le droit de la mettre à l'écart du monde, de tuer en elle l'intelligence, la possibilité d'arriver à la maturité ; un valet et une servante sont chargés pour s'occuper d'elle ; ce qui se passe pendant l'absence du tuteur doit être rapporté ; bref, toute la vie est réduite à l'obéissance.

L'entreprise pervertissant le geste créateur de ces protagonistes n'a d'autre but que de jouir du fruit conforme à leurs vœux, c'est-à-dire une fille niaise et soumise. Nous verrons plus tard que ce désir obsessionnel constitue même la dynamique des deux pièces dans laquelle la problématique de l'espace est mise en jeu.

- l'origine de la pédophilie

Avant d'examiner la dynamique en question, il nous paraît intéressant d'expliquer l'origine responsable de la perversion des deux protagonistes. Une explication psychanalytique retient ici notre attention. D'après Freud, pour les personnes marquées par la pédophilie,

Il est exceptionnel que les enfants soient l'objet sexuel exclusif ; le plus souvent, ce rôle leur est assigné lorsqu'un individu devenu lâche et impuissant se résout à une telle substitution.

(1987 : 55)

À partir de l'idée du maître, nous tenons à souligner chez Sganarelle et Arnolphe leur impuissance à l'égard de l'objet aimée qui, à notre sens, a un lien causal avec leur pédophilie. En effet, une femme adulte est capable de résister à la convoitise alors que la fillette, à cause de l'immaturité, cède facilement à la séduction. Posséder une fille mûre exige donc de l'homme une

puissance assez suffisante. À cet égard, la pédophilie n'est rien d'autre que le masque d'un impuissant qui, à une femme mûre qui résisterait, préfère une fille qui consent. Et il arrive que Sganarelle, comme Arnolphe, ne puissent, sous le masque du pédophile, cacher leur vrai visage d'un impuissant à l'égard de leur objet aimé.

Il faut reconnaître d'abord que Sganarelle est manifestement faible par rapport à sa " petite femme " qu'il voit telle qu'il l'a voulue. Celle-ci joue admirablement bien la comédie d'une fille si sage. Elle sait même accentuer son pouvoir sur Sganarelle, en flattant sa tendresse : «j'attends votre retour avec impatience [...] je languis quand je suis un moment sans vous voir» (II, 7 vers 672 et 674). Cette faiblesse d'un homme mûr en face d'une jeune fille explique le fait que Sganarelle est sans défense et cruellement berné par la fille qu'il aime et son aveuglement en elle.

Remarquons d'ailleurs qu'à la fin de la pièce, lorsque l'argus découvre qu'il a été dupé par Isabelle et par Valère, n'osant s'en prendre aux artisans de son malheur, la dupe, loin de montrer sa colère, se comporte comme un faible et tombe dans l'asthénie. Sorti de l'accablement dans lequel il était plongé, Sganarelle ne peut que «renonc[er] à jamais à ce sexe trompeur» (III, 9 vers 1109), «engendré pour damner tout le monde» (III, 9 vers 1108).

Il est vrai que les indices que nous avons relevés ne montrent pas directement l'impuissance sexuelle de Sganarelle. Pourtant, dans notre perspective, agir à la manière de Sganarelle, c'est-à-dire se montrer faible devant la fille aimée, c'est se comporter en un faible à qui manque une force virile. Ce qui est vrai aussi dans le cas d'Arnolphe.

Derrière le masque d'un pédophile qui cherche à exercer un pouvoir sur une jeune fille, se révèle enfin le vrai visage d'un impuissant lorsqu'Arnolphe se voit abandonné par sa chère. Devant l'objet aimé qui s'en ira pour toujours, l'homme n'hésite pas à montrer son état lamentable :

Chose étrange d'aimer, et que pour ces traîtresses
 Les hommes soient sujets à de telles faiblesses !
 Tout le monde connaît leur imperfection :
 Ce n'est qu'extravagance et qu'indiscrétion :
 Leur esprit est méchant, et leur âme fragile ;
 Il n'est rien de plus faible et de plus imbécile.
 Rien de plus infidèle ; et malgré tout cela,
 Dans le monde on fait tout pour ces animaux-là.
 Hé bien ! faisons la paix ; va petite traîtresse,
 Je te pardonne tout, et te rends ma tendresse.
 Considère par là l'amour que j'ai pour toi,
 Et, me voyant si bon, en revanche aime-moi.

(*L'École des femmes* : V, 4 vers 1572 - 1583)

En un mot, en agissant avec ces expressions montrant sa faiblesse profonde, Arnolphe se révèle un barbon à qui la virilité fait défaut et qui, par conséquent, se prête à demander un amour d'une manière exclusivement passive, presque féminine si l'on veut, en consentant tout à l'objet aimé.

- la pédophilie et la dynamique de l'espace

La pédophilie des protagonistes, dont maintenant nous avons connu l'origine, est étroitement liée au problème de l'espace dans toutes les deux pièces. Ce rapport spatio-sexuel, nous le présenterons en le divisant en trois petites questions : la claustration de l'infantilisme, l'agression et la défense, l'échec des pédophiles.

la claustration de l'infantilisme

Au début, nous avons dit que le plaisir des pédophilies consiste à garder, conserver l'infantilisme de leur objet sexuel : pour les hommes qui ne trouvent la satisfaction que dans les enfants, il faut que leur compagne présente toujours l'aspect enfantin et qu'elle n'atteigne jamais la maturité. Cela nous amène à relever une problématique centrale à la fois de *l'École des maris* et *l'École des femmes* : pour accomplir leur désir qui s'oppose à la loi naturelle (éterniser l'enfance de la fille), les deux protagonistes adoptent la

même stratégie qui consiste à enfermer leur pupille. Et c'est leur «logis» respectif qui sert de claustration (*L'École des maris* : I, 2 vers 119 , *L'École des femmes* : I, 4 vers 317).

Rappelons que la maison de Sganarelle est coupée du monde extérieur par «les verrous et les grilles» (I, 2 vers 167), ce qui fait de la pauvre pupille une prisonnière «enfermée à la clef» (I, 2 vers 82). Le maître de lieu transforme sa demeure en une véritable prison, en sorte qu'au dire de Lisette, elle évoque un harem des Turcs :

En effet, tous ces soins sont des choses infâmes.

Sommes-nous chez les Turcs, pour renfermer les femmes

Car on dit qu'on les tient esclaves en ce lieu

(*L'École des maris* : I, 2 vers 143 - 145).

Par la fermeture égale, la maison d'Arnolphe est aussi étouffante. Elle présente d'abord «les murs [qui] sont rougis» (I, 4 vers 318). Assigné aux murs, le logis souligne ainsi les signes de claustration. Derrière ces murs gardiens, on voit Agnès, son ouvrage à la main, assise entre son valet et sa servante. Séquestrée, la fille est mise à l'écart du monde extérieur, car ce lieu clos représente aussi un espace écarté : c'est la maison «où nul ne me vient voir» dit Arnolphe (I, 1 vers 146). Et il semble que le maître de lieu tient absolument à la frontière qui sépare sa demeure de tout ce qui est en dehors. Sauf «des gens tout aussi simples qu'elle [Agnès]», c'est-à-dire le valet et la servante bornés (vers 148), aucun étranger ne peut s'y introduire. Pour ce maître, ce sera un fait fortement choquant s'il arrive que la fermeture se relâche, permettant tel ou tel franchissement. C'est pour cela qu'il se met en courroux après avoir appris que ses domestiques ont laissé Horace entrer dans la maison :

Ouf ! Je ne puis parler, tant je suis prévenu,

Je suffoque, et voudrais me pouvoir mettre nu.

Vous avez donc souffert, ô canaille maudite !

Qu'un homme soit venu ... [...]

(*L'École des femmes* : II, 2 vers 393 - 396)

L'aspect clos de la maison des protagonistes paraît donc évident : la pupille ne peut en sortir et aucun étranger ne peut y entrer. Or, la particularité de cet espace fermé est ceci : il sert non seulement à séquestrer les pupilles, mais aussi et surtout à maintenir leur état de l'enfance ; la clôture enferme le corps et bloque en même temps l'immaturité à l'impasse.

Aux yeux des maîtres de lieu, tant que les pupilles séquestrées sont sous le contrôle spatial, tous les signes de l'infantilisme - ignorance, innocence, virginité - restent intacts. Sganarelle tient donc à ce

Qu'enfermée au logis, en personne bien sage,
Elle s'applique toute aux choses des ménages,
À recoudre mon ligne aux heures de loisir,
Ou bien à tricoter quelques bas par plaisir ;
Qu'aux discours des muguetts elle ferme l'oreille
Et ne sorte jamais sans avoir qui la veille.

(*L'École des maris* : I, 2 vers 119 - 124)

Grâce à la claustration, l'ignorance («choses du ménage» au lieu du travail intellectuel) et l'innocence («en personne bien sage») ne subissent pas l'altération. Et le protagoniste ajoute que la virginité peut aussi être protégée :

Enfin la chair est faible, et j'entends tous les bruits.
Je ne veux point porter de cornes, si je puis ;
Et comme à m'épouser sa fortune l'appelle,
Je prétends, corps pour corps, pouvoir répond d'elle.

(I, 2 vers 125 - 128)

Arnolphe se fait la même conception de l'enfermement. D'ailleurs, il faut noter l'importance du couvent, ce lien religieux qui servira plus tard de modèle

à la claustration. C'est au couvent qu'Arnolphe enferme Agnès dès l'enfance :

Dans un petit couvent, loin de toute pratique,
 Je la fis élever selon ma politique,
 C'est-à-dire ordonnant quels soins on emploierait
 Pour la rendre idiote autant qu'il se pourrait.
 Dieu merci, le succès a suivi mon attente.
 Et, grande, je l'ai vue à tel point innocente
 Que j'ai béni le Ciel d'avoir trouvé mon fait,
 Pour me faire une femme au gré de mon souhait

(*L'École des femmes* : I, 1 vers 135 - 142)

Espace fermé, le couvent produit une femme «au gré de [son] souhait». Sans compter le fait que l'innocence sexuelle de la fille reste assurément intacte dans cet espace vierge où aucune violation masculine n'est permise, la prison religieuse peut encore «la rendre idiote» et former une fille qu'on voit «à tel point innocente».

Quand la pupille devient assez grande, le tuteur l'amène à sa maison. Or, cette maison n'est rien d'autre que le couvent de substitution, puis qu'elle sert à conserver «sa bonté naturelle» qui s'est fermentée dès la prime jeunesse religieuse :

Je l'ai donc retirée, et, comme ma demeure
 À cent sortes de monde est ouverte à toute heure,
 Je l'ai mise à l'écart, comme il faut tout prévoir,
 Dans cette autre maison, où nul ne me voit ;
 Et pour ne point gâter sa bonté naturelle,
 Je n'y tiens que des gens tout aussi simples qu'elle.

(I, 1 vers 136 - 141)

Pour les deux pédophiles, la claustration permet donc de maintenir l'état de l'infantilisme de leur objet sexuel. D'ailleurs, on peut envisager le

fonctionnement de cette stratégie d'un autre point de vue. Car, dans l'espace fermé, non seulement l'immatunité reste immuable, bloquée par les murs de l'ignorance, de l'innocence et de la virginité mais ces murs empêchent aussi les pupilles séquestrées de prendre contact avec le monde extérieur qui représente un espace contribuant à l'évolution des individus. Hors de la maison-prison, se présentent tous les signes de la maturité : liberté, intelligence, amour des jeunes. Aussi Sganarelle s'oppose-t-il radicalement à «l'école du monde» dont parle Ariste son frère, lequel autorise sa propre pupille à fréquenter d'autres lieux que chez lui :

J'ai souffert qu'elle ait vu les belles compagnies,
 Les divertissements, les bals, les comédies ;
 Ce sont choses, pour moi, que je tiens de tout temps
 Fort propres à former l'esprit des jeunes gens ;
 Et l'école du monde, en l'air dont il faut vivre,
 Instruit mieux, à mon gré, que ne fait aucun livre

(*L'École des maris* : I, 2 vers 187 - 193)

De même, Arnolphe impose une frontière nette entre le monde fermé d'Agnès et le dehors où se peuplent «ces damoiseaux» qui

[...] ont de beaux canons, force rubans et plume.
 Grands cheveux, belles dents et des propos fort doux

[...]

Et ce sont vrais Satans, dont la gueule altérée
 De l'honneur féminin cherche à faire curée.

(*L'École des femmes* : III, 2 vers 651, 653 et 655 - 656)

Dans cette prohibition, le symbole de Satan qui menace à l'extérieur, est riche de sens. Sans parler de la séduction sexuelle («De l'honneur féminin cherche à faire curée»), ce démon est là pour, selon l'image biblique, tenter l'innocente pour qu'elle prenne un fruit sur l'arbre de connaissance : l'amour des jeunes hommes tend à l'esprit ; «[l'amour] donne de l'esprit à la plus innocente» affirme Horace (vers 909). Les Satans sont ainsi la menace

du dehors pour Arnolphe qui veut que sa pupille dorme toujours dans cette couche d'ignorance.

l'agression et la défense

Une phrase que Jean Pierre-Ryngcart écrivait sur la nature de l'espace dramatique s'applique parfaitement à *L'École des maris* et à *L'École des femmes* : « [l'espace] est toujours à prendre ou à défendre » (1991 : 9). Car, la maison où les protagonistes cherchent à éterniser l'enfance de leur pupille, représente pour certains personnages un espace à conquérir.

Ces personnages sont les jeunes hommes, rivaux d'amour vis-à-vis de nos protagonistes, à savoir Valère et Horace. Pour les blondins, conquérir l'amour, c'est conquérir l'espace où se trouve la belle. Amoureux d'Isabelle, Valère révèle son désir : « Il faut chez lui [Sganarelle] tâcher de m'introduire » (I, 3 vers 276). Cherchant à séduire Agnès, Horace s'efforce aussi de pénétrer dans le lieu d'amour : « [...] je dois, cette nuit. Dans sa chambre un peu tard m'introduire sans bruit » (IV, 6 vers 1170 - 1171).

Cependant, ce projet de l'agression spatio-sexuelle n'est pas sans obstacle : dans la maison où les blondins cherchent à s'introduire, les barbons jaloux sont toujours là pour résister. Valère se plaint à son valet :

Valère

Ah ! j'enrage

Ergaste

Et de quoi ?

Valère

De quoi ? C'est que j'enrage

De voir celle que j'aime au pouvoir d'un sauvage,

D'un dragon surveillant, dont la sévérité

Ne lui laisse jouir d'aucune liberté.

(*L'École des maris* : I, 4 vers 311 - 314)

Horace, quant à lui, trouve aussi son obstacle :

Cet homme gendarmé d'abord contre mon feu,
Qui chez lui se retranche et de grès fait parade

(*L'École des femmes* : III, 4 vers 927 - 928).

Les maîtres de lieu, de leur côté, se rendent compte de la menace. Ils s'efforcent donc de défendre et leur objet d'amour et leur espace. Sganarelle s'adresse à son rival pour lui défendre d' «enlever» sa pupille de sa maison :

N'avez-vous point de honte, étant ce que vous êtes,
De faire en votre esprit les projets que vous faites ?
De prétendre enlever une fille d'honneur,
Et troubler un hymen qui fait tout son bonheur ?

(*L'École des maris* : II, 8 vers 691 - 694)

Sachant le projet d'Horace, Arnolphe prépare la défense de son espace : il donne les ordres à son valet et sa servante, transforme la maison en une forteresse :

Mes amis, c'est ici que j'implore votre aide.

[...]

L'homme que vous savez, n'en faites point de bruit,
Veut, comme je l'ai vu, m'attraper cette nuit,
Dans la chambre d'Agnès entrer par escalade ;
Mais il lui faut, nous trois, dresser une embuscade
Je veux que vous preniez chacun un bon bâton,
Et, quand il sera près du dernier échelon
(Car dans le temps qu'il faut j'ouvrirai la fenêtre),
Que tous deux à l'envi vous me chargiez ce traître
Mais d'un air dont son dos garde le souvenir
Et qui lui puisse apprendre à n'y plus revenir.

(*L'École des femmes* : IV, 9 vers 1325 et 1330 - 1339)

Les blondins cherchent à prendre l'espace que les barbons essaient de défendre. Voilà l'enjeu central des deux pièces. Cette agression et cette défense de l'espace ont aussi, on le verra, une implication sexuelle. Pour les jeunes hommes, pénétrer dans l'espace signifie pénétrer la fille. En revanche, défendre l'espace, c'est pour les pédophiles conserver l'infantilisme de leur objet sexuel.

l'échec des pédophiles

Chacun sait qu'à la fin de ce combat, c'est le blondin qui remporte la victoire, autant sur le plan amoureux que spatial. Par une série de stratagèmes, il réussit à s'introduire chez la belle pour gagner enfin son cœur. L'important, c'est que, dans sa réussite, le jeune homme arrive avec la vierge à jouir d'un accomplissement sexuel.

Examinons ce sens sexuel qui se rattache à la conquête du blondin. D'après Paniti Hoonswaeng (1996 : 122 - 123), l'érotisme de *L'École des femmes* repose d'une grande partie sur l'opposition spatiale dedans / dehors. Nous nous permettons d'illustrer cette idée, tout en montrant qu'elle peut aussi être appliquée à *L'École des maris*.

Pour suivre l'ordre chronologique, prenons d'abord le cas de *L'École des maris*. À la scène 3 de l'acte premier, surgit du monde du dehors l'adolescent Valère spontané et emporté qui ne songe qu'à pénétrer dans l'intérieur de sa belle. Cette tentative de pénétration est favorisée par la tentative d'évasion d'Isabelle. À la scène 7 de l'acte deuxième, il arrive à envoyer son message d'amour à son amante. Le message étant en quelque sorte le représentant de Valère, commence ainsi le premier mouvement spatial : dehors → dedans. Puis, à la scène qui suit, la fille répond au message du jeune homme en lui envoyant le sien : cette réponse peut être considérée pour la première sortie du dedans ; nous avons donc le jeu dedans → dehors. Ensuite, aux mouvements épistolaires s'ajoutent les mouvements proprement corporels. À la scène 9 de l'acte deuxième, Valère parvient à s'introduire chez Isabelle, le jeu de dehors → dedans étant ainsi une fois de plus engagé. Enfin, Isabelle utilise les ruses qui lui permettent

d'échapper à la claustration ; et nous avons le jeu dehors → dedans. C'est grâce à la fuite de la fille que nos amants se voient dans la situation la plus intime, tête à tête dans la nuit : «la nuit me favorise» dit l'amante (vers 895).

Le même jeu est repris dans *L'École des femmes*. À la scène 5 de l'acte deuxième, nous apprenons qu'Horace a pu entrer dans la maison d'Arnolphe ; le jeu de dehors → dedans est donc engagé. Ensuite le récit d'Horace à la scène 4 de l'acte troisième concernant la pierre enveloppée dans une lettre jetée à Horace par Agnès nous révèle le progrès : cette lettre représente pour la fille l'issue de l'espace clos du dedans ; nous avons ici le jeu de dedans → dehors. Et l'action d'Horace dans le reste de l'histoire suppose le rendez-vous à l'intérieur de la maison, la scène dans la chambre plus l'enlèvement, substituant ainsi au jeu dedans/dehors une circulation dehors → dedans → dehors, c'est-à-dire la réussite de la transgression et l'échec de la défense du lieu interdit.

Dans tous les deux cas, le blondin réussit donc à pénétrer dans l'espace défendu, de même que la jeune fille parvient à s'en évader. Outre ce franchissement, le jeu circulaire de dehors → dedans → dehors paraît si frappant. Quel est donc le sens sexuel de cet ensemble de la dynamique de l'espace ? Paniti Hoonswaeng, en s'appuyant sur l'exemple de *L'École des femmes*, explique :

[...] si nous considérons que ce lieu interdit est chargé du maintien de la pureté, à savoir la virginité d'Agnès, le rapport spatio-sexuel est ici évident : la réussite de la pénétration et du jaillissement n'est pas autre chose que l'accomplissement de l'acte sexuel des deux personnages.

(1996 : 123)

Ce rapport spatio-sexuel est évident dans les deux pièces. Valère, comme Horace, arrivent à pénétrer dans l'espace clos qui défend la virginité de leur amante. Le symbolisme de cette pénétration, spatiale et amoureuse,

est évidente : la conquête de l'espace et de l'objet sexuel conduit à...la défloration.

L'interprétation de la victoire du blondin nous amène naturellement à celle de la perte du barbon. Pour les pédophiles, il s'agit d'une frustration totale : ils sont privés de tout ce qui leur est source du plaisir. Tout d'abord, ils ont perdu leur propre espace. La clausturation, chargée jusqu'alors de défendre leur objet sexuel, est vouée à l'échec. Le premier malheur des protagonistes est celui de quelqu'un qui a perdu son univers, ce qui se manifeste nettement chez Arnolphe :

J'enrage de trouver cette place usurpée,
Et j'enrage de voir ma prudence trompée.

(III, 5 vers 988 - 989)

La deuxième perte est celle de l'objet d'amour, ce qui est en rapport direct avec l'échec de la stratégie de l'espace. Les protagonistes ont perdu leur pupille qui s'évade de la clausturation et qui part pour toujours avec le jeune rival.

La dernière privation, la plus importante, est sur le plan de la sexualité. Le trésor le plus précieux que les pédophiles s'acharnent à renfermer, conserver, c'est l'aspect infantile de leur objet sexuel. Dans cette frustration, tout leur échappe : les signes de l'infantilisme-ignorance, innocence, virginité – s'effacent en même temps que s'effondrent les murs de la maison – prison.

Par l'amour du blondin, les jeunes filles atteignent une maturité, sexuellement comme intellectuellement.

Dans le cas d'Isabelle, il est évident qu'ayant pris contact avec le monde extérieur où se trouve son amant, elle se montre de plus en plus intelligente et rusée. Pour tromper son tuteur, c'est elle qui conçoit les stratégies, les ruses très subtiles.

Il existe aussi, chez Agnès, une évolution intellectuelle grâce au rapport amoureux avec Horace. Nous nous permettons de citer la remarque de Pierre Force lequel parle avec justesse de l'adultisme de cette héroïne :

Au début de la pièce, elle ne comprend pas quand on lui parle au sens figuré : (v.517 - 520). En revanche, même ignorante, elle est remarquablement attentive à «la conséquence des paroles qu' [elle dit]». La lettre qui accompagne le gré qu'elle jette à Horace est à cet égard exemplaire (III, 4). Attentive à la façon dont ses paroles seront reçues, Agnès, malgré ses craintes, n'en dit ni trop ni trop peu et parvient donc à dire exactement ce qu'elle voulait dire. De fait, sa maîtrise de la parole va jusqu'à la production d'un énoncé à double sens destiné [...] à «aveugler les uns et éclairer les autres», et qui fait l'admiration d'Horace ainsi que la consternation d'Arnolphe (III, 4 vers 910 - 917).

(1994 : 24 - 25)

Donc, les enfants n'existent plus. Pour les pédophiles, l'objet sexuel auquel manque l'infantilisme, ne peut plus représenter leur source du plaisir. À propos de cette frustration totale, c'est Sganarelle qui nous offre la meilleure expression du malheur des pédophiles : Isabelle, à la fin de la pièce, n'est pas un objet de désir ; elle n'est qu'une " friponne " qui ne lui donne que la froideur.

Et je ne pense pas que Satan en personne
 Puisse être si méchante qu'une telle friponne.
 J'aurais pour elle au feu mis la main que voilà
 Malheureux qui se fie à femme après cela !
 La meilleure est toujours en malice féconde :
 C'est un sexe engendré pour damner tout le monde

(III, 9 vers 1103 - 1108)

1.3 le fétichisme : le cas d'Harpagon

Chez les pédophiles comme Sganarelle et Arnolphe qui enferment leur pupille, les forcent à suivre fidèlement leurs ordres, les modèlent à leur gré (suivant le désir d'être Dieu), on peut dire par là que ces personnages cherchent à *chosifier* leur objet sexuel.

La déviation du choix de l'objet sexuel chez les protagonistes moliéresques nous amène à envisager un mouvement inverse : si la sexualité de Sganarelle et d'Arnolphe peut être caractérisée par la chosification de la personne, il existe aussi une perversion sexuelle qui consiste à personnifier l'objet inanimé, à, autrement dit, prendre cet objet pour un objet sexuel. En psychanalyse, on appelle ce choix anormal " le fétichisme " lequel désigne :

Les cas dans lesquels l'objet sexuel normal est remplacé par un autre objet qui, bien qu'il soit en relation avec le premier, est néanmoins tout à fait impropre à servir à la réalisation du but sexuel normal [...]

(Freud 1987 : 62)

Dans le cadre de notre étude, le protagoniste à qui s'applique parfaitement la théorie freudienne du fétichisme est Harpagon de *l'Avare*.

Chacun connaît l'avarice de ce personnage qui est à l'origine des actes invraisemblables : par exemple, en prêtant de l'argent, il réclame un taux exorbitant et prétend inclure dans le montant du prêt un amas de vieilleries hétéroclites évaluées à un prix déraisonnable (II, 1) ; devant offrir un dîner à sa belle, l'Avare multiplie les recommandations à ses domestiques pour réduire le plus possible la dépense. En plus, il se montre tellement jaloux de son bien qu'il pense même à se débarrasser de ses enfants : «je serai bientôt défait et de l'un et de l'autre» (III, 6).

Appuyée sur la psychanalyse, notre lecture interprétative du texte qui suit se propose de montrer que loin d'être un simple trouble caractériel, l'avarice d'Harpagon est étroitement liée à sa sexualité anormale :

l'attachement excessif à son bien représente un acte sexuel en ce sens que le protagoniste prend d'une certaine manière le bien pour l'objet sexuel, et que, par là sa perversion n'est rien d'autre que le fétichisme.

- Harpagon et les femmes

Or, postuler qu'Harpagon, n'ayant aucun attachement affectif à la relation intersubjective, pratique un fétichisme, c'est-à-dire qu'il préfère, sur le plan de la sexualité, un objet inanimé à un être humain, pourrait susciter une objection. Car, la pièce indique que le protagoniste a épousé une femme qui deviendrait la mère de Cléante et d'Elise. En plus, après la mort de cette femme, le veuf pense même à se remarier avec une jeune fille dénommée Mariane.

Une question se pose donc : s'il est vrai qu'Harpagon est caractérisé par la perversion dite fétichisme, comment peut-on expliquer son premier mariage ainsi que le projet d'un nouveau mariage ?

Faits non négligeables, ces relations intersubjectives qui lient notre protagoniste à l'être animé ne doivent pourtant pas nous amener à conclure à son penchant normal. En soumettant la relation entre Harpagon et son ex-femme, et celle entre lui et Marianne, à un examen plus approfondi, nous trouvons en effet que ces deux êtres animés sont loin de représenter un véritable objet sexuel pour Harpagon. Ce n'est qu'au nom d'intérêt purement financier que l'avare a épousé ou pense à épouser les femmes. Celles-ci n'ont rien à voir avec une réponse à sa libido : elles ne sont qu'un moyen qui lui permet de se procurer la véritable source du plaisir fétichiste, à savoir le bien.

La pièce évoque très peu l'ex-femme d'Harpagon. On ne connaît ni son aspect physique ni son aspect moral. Pourtant, il est à remarquer que le texte ne manque pas de souligner la richesse de cette femme. La mère de Cléante et d'Élise possède une certaine fortune dont parle le fils : «Et principalement notre mère étant morte, dont on ne peut m'ôter le bien» (II, 1).

Ce bien relèverait d'une somme assez considérable grâce à laquelle l'ex-femme de l'avare, vivante, aurait pu accorder un soutien financier qui facilite la vie de ses enfants. C'est ainsi qu'au début de la pièce, se plaignant de l'avarice du père, Élise évoque la mort de la mère comme sujet du regret :

Il est bien vrai que tous les jours, il (Harpagon) nous donne de plus en plus sujet de regretter la mort de notre mère (...).

(I, 2)

Qu'Harpagon profite de la richesse de son ex-femme, le texte ne donne aucune explication, certes. De toute façon, en tenant compte de la manière dont notre avare conçoit son nouveau mariage avec Mariane, on pourrait présumer que le premier mariage ne serait qu'un mariage d'intérêt dont l'avare a l'intention de profiter. Parlant de Mariane, Harpagon dit nettement que «je suis résolu de l'épouser pour vu que j'y trouve quelque bien» (I, 4). Et l'homme qui ne pense qu'au bien de la prétendue va jusqu'à se montrer cruel lorsqu'il dit à Frosine :

Mais, Frosine, as-tu entretenu la mère touchant le bien qu'elle peut donner à sa fille ? Lui as-tu dit qu'il fallait qu'elle s'aidât un peu, qu'elle fit quelque effort, qu'elle se saignât pour une occasion comme celle-ci ? Car encore n'épouse-t-on point une fille sans qu'elle apporte quelque chose.

(II, 5)

Donc, pour Harpagon, se marier, c'est s'enrichir. L'épouse n'est qu'une source financière. Il est vrai qu'elle peut représenter pour lui l'objet du désir. Mais un tel désir paraît contingent : rien ne dit qu'il s'attache vraiment à la relation sexuelle avec le sexe opposé. Le meilleur exemple serait le fait que le protagoniste, sous la menace de son fils qui le force à choisir entre la chère cassette et Mariane, choisit enfin l'objet volé au lieu de la prétendue.

D'ailleurs, il semble que cette perversion d'Harpagon est un fait connu par ceux qui l'entourent. Frosine, par exemple, sait très bien que l'avare ne se

marie que pour s'enrichir. Pour le détourner de Mariane, elle invente donc cette intrigue qui consiste à lui présenter une femme déguisée en une riche :

Attendez : si nous avons quelque femme un peu sur l'âge qui fût de mon talent et jouât assez bien pour contrefaire une dame de qualité, par le moyen d'un train fait à la hâte, et d'un bizarre nom de marquise ou de vicomtesse, que nous supposerions de la Basse-Bretagne, j'aurais assez d'adresse pour faire accroire à votre père que ce serait une personne riche, outre ses maisons, de cent mille écus en argent comptant ; qu'elle serait éperdument amoureuse de lui et souhaiterait de se voir sa femme jusqu'à lui donner tout son bien par contrat de mariage, et je ne doute point qu'il ne prêtât l'oreille à la proposition, car enfin il vous aime fort, je le sais, mais il aime un peu plus l'argent [...]

(IV, 2)

La Flèche est un autre personnage qui connaît la nature de son maître. Pour lui, Harpagon n'est pas quelqu'un qui sait aimer :

Lui, se mêler d'aimer ? De quoi diable s'avise-t-il ? Se moque-t-il du monde ? et l'amour a-t-il été fait pour des gens bâtis comme lui ?

(II, 1)

Le jugement de La Flèche prend un sens plus fort dans la mesure où l'amour, au sens psychanalytique, n'est qu'une sublimation du désir érotique, ou, selon J.D. Nasio, «expressions sociales des pulsions sexuelles» (2001 : 80). À partir du dire de la Flèche qui implique que : «Harpagon n'aime pas les femmes», on pourrait le traduire en «Harpagon ne les désire pas sexuellement».

- la cassette d'Harpagon

Cet homme qui a une relation problématique avec le sexe opposé présente un attachement particulier avec un objet, à savoir sa chère cassette. Dans notre perspective, c'est cet objet qui peut être considéré comme objet-fétiche d'Harpagon.

Cette cassette contient une somme de dix mille écus d'or et on sait que le protagoniste l'a enterrée dans le jardin de sa maison. Bien conservée, la cassette est dès lors devenue l'objet d'une préoccupation majeure. Harpagon se montre un surveillant sévère, en sorte que même l'aboiement d'un chien peut le troubler :

Harpagon, *à part, regardant vers le jardin* - Ouais ! Il me semble que j'entends un chien qui aboie. N'est-ce point qu'on en voudrait à mon argent ? (À Valère) Ne bougez, je reviens tout à l'heure. (Il sort)

(I, 5)

Une telle obsession se manifeste souvent. À la scène 3 de l'acte deuxième, l'avare quitte la scène pour surveiller son trésor. Cette préoccupation est d'autant plus significative qu'Harpagon préfère voir la cassette au lieu d'entretenir Frosine qui est là pour l'affaire de son mariage. L'obsédé dit ainsi à son entremetteuse qui vient de se présenter :

Attendez un moment. Je vais revenir vous parler. (À part) Il est à propos que je fasse un petit tour à mon argent

(II, 3)

Et l'obsession d'Harpagon atteint son paroxysme lorsque la cassette a été dérobée. L'avare se montre affolé, désolé, furieux, assoiffé de vengeance. Il exprime dans un monologue les sentiments qui le bouversent (IV, 7). Nous étudierons cette scène d'une manière détaillée plus tard pour montrer que le malheur du protagoniste qui s'y exprime évoque celui d'un amant qui a perdu son objet de désir.

Objet auquel le possesseur prête un soin particulier et qui lui cause un trouble profond en cas de la perte, la cassette présente ainsi une importance digne d'un examen approfondi. Dans notre perspective, nous ne pouvons nous contenter d'une explication qui veut que l'avarice d'Harpagon soit l'unique raison de son attachement à sa chère cassette. Au facteur irréfutable

du caractère avare du protagoniste, nous tenons à ajouter notre interprétation qui met au premier plan le sens sexuel de cet attachement. L'interprétation qui suit se propose en effet de montrer que *l'obsession d'Harpagon pour la cassette est au fond l'expression du fétichisme de ce dernier et que par conséquent la cassette n'est, dans cet usage pervers, rien d'autre que l'objet sexuel.*

Pour mettre à l'épreuve le sens sexuel de la relation entre Harpagon et sa cassette, il nous paraît intéressant de commencer par nous poser la question : qu'est-ce qui détermine le choix de l'objet de préférence ? ou, à proprement parler, pourquoi la cassette ? Rappelons que le fétichisme est cette perversion sexuelle qui consiste à remplacer l'être animé par un objet inanimé. Or, la substitution doit suivre certaines conditions. À propos de l'objet inanimé en question, Freud affirme en effet qu' «on peut démontrer la relation avec la personne sexuelle qu'il remplace» (1987 : 62). Et le psychanalyste dit en plus que

C'est une association de pensées symboliques, dont l'intéressé n'est le plus souvent pas conscient, qui a conduit au remplacement de l'objet par le fétiche.

(Ibid : 64)

À partir de la théorie freudienne du fétichisme, il n'est plus difficile de trouver le sens sexuel de la cassette d'Harpagon puisque *cet objet peut être le plus souvent associé d'une manière symbolique à l'organe génital féminin.* Lors d'une analyse d'hystérie (le fameux cas de Dora), Freud trouve que :

La boîte - box [...] - n'est, comme le sac, comme la boîte à bijoux, qu'une représentation de la coquille de Vénus, de l'organe génital féminin.

(1954 : 57)

Plus tard, il cherche à conceptualiser sa remarque :

L'appareil génital de la femme est représenté symboliquement par tous les objets dont la caractéristique consiste en ce qu'ils circonscrivent une cavité dans laquelle quelque chose peut être logé : *mines, fosses, cavernes, vases et bouteilles, boîtes de toutes formes, coffres, caisses, poches, etc.*

(1969 : 141)

Il n'est donc pas impossible que la cassette qui symbolise le sexe féminin puisse assumer le rôle de l'objet de désir dans la vie sexuelle d'Harpagon à titre d'un substitut de la femme réelle. Nous nous permettons ici d'étudier deux scènes qui montrent le processus des pensées du protagoniste dans lequel s'établit l'association entre la cassette et la personne sexuelle (la femme) : la scène 3 de l'acte cinquième où l'on assiste au quiproquo qui domine la conversation entre Valère et Harpagon, et la scène 4 de l'acte quatrième où l'avare, ayant perdu l'objet de passion, exprime sa douleur intense.

1. la scène 3 de l'acte cinquième

Cette scène est constituée de l'aveu par Valère de son amour pour Élise devant un Harpagon qui, sur la dénonciation de maître Jacques, va l'accuser de lui avoir dérobé sa cassette. L'avare presse le jeune homme d'avouer son crime. Celui-ci croit qu'il s'agit de ses fiançailles secrètes avec son amante ; il proteste de l'honnêteté de ses intentions. C'est ainsi que le quiproquo se prolonge pendant toute la scène.

Loin d'être une scène purement comique, cette scène cache le sens sexuel, affirmant que chez Harpagon la cassette est vraiment associée à la femme. Et c'est à travers le quiproquo même que se dévoile ce sens. À en croire Michel Corvin, ce procédé du langage dramatique ne sert pas seulement d'un ressort comique, mais il est aussi «révélateur de l'enfermement psychotique du héros dans son monde» (1994 : 180).

En prenant le terme " psychotique " utilisé par Corvin au sens le plus fort, on constate que dans la conversation dynamisée par le quiproquo entre

Valère et Harpagon, ce dernier se montre enfermé dans son monde d'une psychose, c'est-à-dire le fétichisme dans notre perspective. Prenons le premier exemple :

Valère - Votre sang, monsieur, n'est pas tombé dans de mauvaises mains. Je suis d'une condition à ne lui point faire de tort, et il n'y a rien en tout ceci que je ne puisse bien réparer.

Harpagon - C'est bien mon intention, et que tu me restitues ce que tu m'as ravi.

(V, 3)

La conversation ci-dessus n'aurait pas pu continuer si Harpagon n'avait pas confondu l'être animé et l'objet inanimé, ce qui caractérise un fétichisme. Pensant à Élise, Valère utilise naturellement le verbe appliqué à l'être animé, («faire de tort à quelqu'un»). Si notre protagoniste avait été un simple avare, ne prenant la cassette que pour l'objet inanimé, il aurait pu apercevoir le malentendu. Or, il a répondu à la réplique de Valère, ce qui nous laisse croire que, dans le processus de pensées (psychotiques) d'Harpagon, " faire de tort " à la cassette est un acte concevable.

Voici un autre exemple analogue :

Valère - Nous nous sommes promis une foi mutuelle, et avons fait serment de ne nous point abandonner.

Harpagon - Le serment est admirable, et la promesse plaisante !

Valère - Oui, nous nous sommes engagés d'être l'un à l'autre à jamais

Harpagon - Je vous en empêcherai bien, je vous assure.

(Ibid)

Dans cet exemple qui se trouve au milieu du dialogue, «se permettre une foi mutuelle», «s'engager», actes qui ne conviennent que pour Élise, ne choquent pas le fétichiste qui les applique aussi à son objet de désir, permettant ainsi à la conversation de continuer encore.

2. la scène 7 de l'acte quatrième

Cette scène présente la fameuse tirade de l'avare qui, s'étant fait voler la cassette, exprime sa douleur profonde. Comme la scène que nous venons d'étudier, celle-ci révèle également la perversion du protagoniste à l'égard de sa cassette. Ce qui nous frappe d'abord dans la tirade en question, c'est l'expression douloureuse d'un amant ayant perdu son amour qui se manifeste abondamment. Voici la lamentation d'Harpagon pour sa « chère cassette » :

Hélas ! mon pauvre argent, mon pauvre argent, mon cher ami, on m'a privé de toi ! Et, puisque tu m'es enlevé, j'ai perdu mon support, ma consolation, ma joie ; tout est fini pour moi, et je n'ai plus que faire au monde ! Sans toi, il m'est impossible de vivre. C'en est fait, je n'en puis plus, je me meurs, je suis mort, je suis enterré !

(IV, 7)

Après avoir examiné toutes les conduites d'Harpagon à l'égard des femmes, de son bien et surtout de sa cassette, on ne peut plus voir dans ce discours une simple expression d'un avare qui regrette le bien volé. L'association entre la cassette et la femme que le protagoniste ne cesse de manifester lors de sa conversation avec Valère fait que les termes comme « mon support », « ma consolation », « ma joie » doivent ici être pris à la lettre, c'est-à-dire qu'ils signifient effectivement que la cassette représente l'objet d'amour de notre avare.

Outre le motif de l'amour, la même tirade contient un autre motif qui est étroitement lié au problème du fétichisme chez Harpagon : celui de la mort. On constate en effet que, dans cette situation de la perte, le protagoniste identifie souvent la privation à l'état de la mort. Il dit par exemple : « C'en est fait, je n'en puis plus, je me meurs, je suis mort, je suis enterré ! » (*Ibid*).

Il est à remarquer aussi que lorsqu'il évoque la mort, Harpagon semble obsédé par une façon de tuer, à savoir le fait de couper la gorge. Au début de la tirade, il s'écrie :

Au voleur ! au voleur ! à l'assassin ! au meurtrier ! Justice, juste ciel !
Je suis perdu, je suis assassiné ! *On m'a coupé la gorge*, on m'a
dérobé mon argent !

(*Ibid.* nous soulignons)

Dérober équivaut à tuer en coupant la gorge : voilà une obsession qui hante toujours notre protagoniste. En effet, ce trait se révèle dès le début de la pièce : l'avare n'aime pas que ses enfants parlent de son argent, de peur qu'on vienne lui couper la gorge. Il dit aux enfants :

De pareils discours et les dépenses que vous faites seront cause qu'un de ces jours on me viendra chez moi couper la gorge, dans la pensée que je suis tout cousu de pistoles.

(I, 4)

De même, quand maître Jacques évoque son argent, Harpagon ne pense qu'à l'épée, instrument servant à couper :

Ah ! ils n'ont que ce mot à la bouche, de l'argent ! Toujours parler d'argent ! Voilà leur épée de chevet, de l'argent !

(III, 1)

En raison du champ sémantique, le fait de couper la gorge nous fait penser à la décapitation. Or, en psychanalyse, être décapité, c'est le symbole de la castration. Dans la mythologie grecque, la tête de Méduse effraie l'homme parce que, à en croire Freud, elle rappelle l'angoisse de la castration.

To decapitate = to castrate. The terror of Medusa is thus a terror of castration that is linked to the sight of something.

(1997 : 202)

Il n'est donc pas exagéré de dire que chez Harpagon, la peur de se faire couper la gorge, associée à celle d'être volé, signifie en fait l'angoisse de la castration. Séparer Harpagon de son objet de désir (voler sa cassette), c'est lui couper la gorge, c'est le châtrer. L'exclamation : «On m'a coupé la gorge, on m'a dérobé mon argent» manifeste ainsi son sens sexuel ; c'est une exclamation de quelqu'un qui se sent castré, " coupé " de sa chère cassette.

- le bien comme objet sexuel

De son attachement érotique à sa chère cassette, Harpagon généralise sa tendance au fétichisme à tout son bien, ce qui affirme encore plus sa perversion. Deux indices nous permettent de considérer le bien d'Harpagon comme objet fétichiste : le parallèle entre Harpagon et Arnolphe d'une part, et le fait que l'avare associe la menace portée à son bien au motif de dévoreur d'autre part.

Le parallèle entre Harpagon et Arnolphe

La façon dont Arnolphe traite Agnès, telle que nous avons pu l'observer lors de l'étude de sa pédophilie, nous paraît ici intéressante dans la mesure où elle semble être le modèle de l'affection ardente pleine de jalousie à partir duquel on parvient à comprendre le sens latent de l'attachement d'Harpagon à son bien. Précisons que cet avare est excessivement jaloux de son bien, dans la même proportion que le pédophile s'attache à son objet infantile. Ce qui nous amène à supposer que le bien assume pour Harpagon le même rôle qu'Agnès pour Arnolphe, c'est-à-dire l'objet de désir.

La jalousie d'Arnolphe consiste tout d'abord à enfermer l'objet sexuel dans un lieu extrêmement sûr. Pour garder son cher bien, Harpagon n'agit pas autrement : cacher, enterrer, conserver, retenir, voilà ses préoccupations principales ; tout son espace est lieu de cachette. Outre le fait qu'il enterre sa cassette (I, 4), l'avare affirme :

Je veux renfermer ce que bon me semble et faire sentinelle comme il me plaît.

(I, 3)

Notons que l'image de la forteresse et le motif militaire («faire sentinelle») constituent aussi des propriétés caractéristiques de la maison bien surveillée d'Arnolphe.

Dans l'espace qui renferme le trésor, l'avare, comme le pédophile, ne compte sur personne. Toute présence est capable de le troubler. Rien d'étonnant si la première réplique d'Harpagon exprime l'acte de chasser : «Hors d'ici tout à l'heure, et qu'on ne réplique pas !» (I, 3).

Le parallèle paraît encore plus frappant lorsque poussé par sa passion perverse, Arnolphe va jusqu'à cacher l'identité de son objet sexuel : pour lui, il ne faut pas qu'Agnès existe aux yeux des autres ; «Je l'ai mise à l'écart [...] / Dans cette autre maison, où nul ne me vient voir» (*L'École des femmes* I, 1 : vers 145 - 146). Cette manie se retrouve chez Harpagon. Devant ceux qui l'entourent, il prétend toujours qu'il ne possède aucun bien, laissant ainsi l'impression de l'inexistence de cet objet.

La Flèche - Vous avez de l'argent caché ?

Harpagon - Non, coquin, je ne dis pas cela.

(I, 3)

Cette pratique est même appliquée devant ses propres enfants :

Harpagon - Je vois bien que vous en avez ouï quelques mots. C'est que je m'entretenais en moi-même de la peine qu'il y a aujourd'hui à trouver de l'argent, et je disais qu'il est bien heureux qui peut avoir dix mille écus chez soi.

- Cléante - Nous feignons à vous aborder, de peur de vous interrompre.
- Harpagon - Je suis bien aise de vous dire cela, afin que vous n'alliez pas prendre les choses de travers et vous imaginer que je dise que c'est moi qui ai dix mille écus.
- Cléante - Nous n'entrons point dans vos affaires.
- Harpagon - Plût à Dieu qui je les eusse, dix mille écus !
- Cléante - Je ne crois pas.
- Harpagon - Ce serait une bonne affaire pour moi.

(I, 4)

L'existence de l'objet de désir devant forcément être dissimulée, les deux personnages accomplissent ainsi leur tendance perverse comme s'il s'agissait d'une affaire secrète. Le caractère mystérieux de cette affaire se complique encore par le fait que non seulement les pervers cachent leur objet sexuel, mais encore ils vont jusqu'à créer un jeu de leur propre identité, soit en la dédoublant, soit en la camouflant.

Dans le cas d'Arnolphe qui enferme sa pupille dans sa maison à l'écart du monde, il se fait appeler Monsieur de sa Souche (I, 1 vers 193). Par ce nom il est connu comme propriétaire de la maison cachée (I, 4 vers 328). Quant à Harpagon, au contact avec le monde extérieur où il entreprend ses activités d'usurier, il se dissimule complètement, utilise un intermédiaire, maître Simon et une maison empruntée (II, 2). Pour se rendre compte de la discrétion de notre avare, il suffit d'écouter La Flèche qui dit à Cléante :

Il (le prêteur, en fait Harpagon) apporte encore plus de soin à se cacher que vous, et ce sont des mystères bien plus grands que vous ne pensez. On ne veut point du tout dire son nom, et l'on doit aujourd'hui l'aboucher avec vous dans une maison empruntée [...].

(II, 1)

Qu'il s'agisse du doublement des noms ou d'une dissimulation, l'effet est le même : l'identité des protagonistes en tant que possesseurs est

cachée ; aux yeux des autres Arnolphe qui s'occupe d'Agnès et Harpagon qui possède le bien n'existent pas.

Vu ces points communs entre Arnolphe et Harpagon, nous sommes obligé de répéter et souligner que l'attachement au bien du dernier est plus qu'une simple avarice, et que sa jalousie est comparable à celle d'un pédophile qui tient obsessionnellement à son objet infantile.

le motif de dévoreur

Un autre indice qui nous incline à croire que l'avarice d'Harpagon a un sens sexuel, est le fait que l'avare, qui cache son bien et qui se cache, éprouve de la peur de perdre l'objet de la passion par une expression qui fait penser à une angoisse sexuelle. Tout ce qui met son bien en jeu - une dépense excessive dans la famille, une dot, un vol - ne peut que le troubler. Or, étant angoissé par l'idée que son bien lui soit enlevé, le protagoniste associe souvent la menace à l'acte sexuel. Cet acte est celui de dévorer dont le sens érotique s'avère, dans la conception psychanalytique, irréfutable.

Abordons quelques exemples. Au début de l'acte troisième, Harpagon prépare un dîner à sa prétendue, dîner dont il veut réduire le plus possible la dépense. Il n'est donc pas difficile de s'attendre au trouble de l'avare quand Maître Jacques, le cuisinier, propose les menus : « quatre grands potages et cinq assiette. Potages...Entrées...» (III, 1). Pour le maître de la maison, la proposition est insupportable. Or, l'expression de l'indignation paraît plus intéressante lorsque celui-ci s'écrie : « Ah ! traître, tu manges tout mon bien ! » (*Ibid*).

En fait, cette association entre la peur de perdre le bien et l'idée que quelqu'un le dévore peut être discernée dès la première apparition du protagoniste. À la scène 3 de l'acte premier, l'avare, toujours obsédé par sa crainte, chasse brutalement, après l'avoir interrogé et fouillé, La Flèche. Et il dit :

Je ne veux point avoir sans cesse devant moi un espion de mes affaires, un traître dont les yeux maudits assiègent toutes mes actions, *dévorent ce que je possède*, [...]

(I, 3 nous soulignons)

Critique de l'école post-féministe, Barbara Creed affirme que : «Eating is [...] a metaphor for oral sex» (2004 : 201). La répétition du même motif de dévorer dans les deux exemples cités plus haut pourrait ainsi être prise, non pour un fait de hasard, mais pour l'indice d'une obsession fort érotisée chez Harpagon. C'est par là que s'accroît le fétichisme chez notre avare : non seulement son attachement au bien s'exprime d'une façon qui va en parallèle avec une autre perversion sexuelle du même genre (la pédophilie), mais aussi cet attachement sexué fait que l'avare tend à sexualiser toute menace qui vise à son objet de désir.

D'ailleurs, avouer que quelqu'un peut " dévorer " son bien, c'est s'avouer fétichiste. Exprimant son angoisse à laquelle le sens sexuel ne manque pas, Harpagon se trahit puisqu'il manifeste en même temps une autre pensée latente que le bien représente, dans sa mentalité, un objet propre à " dévorer ". Autrement dit, Harpagon prend vraiment son bien pour un objet sexuel, sans quoi le fantasme dans lequel on " mange " le bien aurait été inconcevable.

II Les déviations par rapport au but sexuel

L'homosexualité, la pédophilie et le fétichisme sont les aberrations sexuelles par rapport à l'objet sexuel. Or, le protagoniste moliéresque, s'il préfère un objet aberrant, se montre encore pervers quant à son but sexuel. Selon la définition freudienne, le but sexuel désigne «l'acte auquel pousse la pulsion (sexuelle)» (1987 : 38).

La prochaine partie de notre recherche se propose d'étudier les différents actes sexuellement aberrants pratiqués par les protagonistes moliéresques. Ces actes anormaux peuvent être regroupés en trois types : la sexualité agressive, la fixation aux plaisirs infantiles et la perversion de la vue.

2.1 la sexualité agressive

Par la sexualité agressive, nous entendons deux formes de tendance sexuelle. La première est la tendance qui consiste à infliger de la douleur à l'objet sexuel. La seconde est la tendance qui consiste à recevoir de l'objet sexuel les humiliations et les souffrances. En psychanalyse, la première forme est désignée sous le nom de *sadisme* tandis que la seconde est appelée *masochisme*.

2.1.1 le sadisme

D'après Freud, sont sadiques ceux qui

ne connaissent d'autre plaisir que celui d'infliger à leur objet des douleurs et des souffrances, depuis la simple humiliation jusqu'à de graves lésions corporelles [...]

(1969 : 286)

Les protagonistes qui manifestent la tendance sadique sont Dom Juan et George Dandin que nous prenons ici pour les cas d'étude.

Pour examiner le sadisme chez Dom Juan, prenons pour le point de départ la remarque de Guicharnaud lequel voit dans ce personnage l'incarnation de la " nature toute nue ". Par là, le critique entend le fait que Dom Juan représente l'homme entraîné par l'instinct brut :

Cette nature toute nue est incarnée centralement par Dom Juan lui-même. Il est - et n'exprime que des instincts [...]. Il est, il consomme, il se camoufle. Il est l'image d'un déterminisme naturel [...].

(1984 : 330)

Et à en croire Guicharnaud, ce n'est pas ainsi un hasard si, dès le premier acte, Dom Juan est appelé «bête brute» (I, 1), expression qui connote nettement l'instinct agressif, la violence, la cruauté, la férocité.

Dans notre perspective, l'agressivité de cette " bête brute " s'observe surtout dans ses affaires amoureuses. Dans sa conquête des femmes, depuis le choix des victimes jusqu'à l'abandon de celles-ci, il semble que notre protagoniste est à la recherche d'un plaisir érotique qui ne manque jamais d'une pulsion de destruction.

Le choix des femmes-victimes est le premier indice du sadisme chez Dom Juan. Car, il est notable que ce héros aime posséder les objets avec obstacle. Précisons que, pour avoir du plaisir, Dom Juan a besoin d'une résistance de la part de l'objet séduit, comme si le succès trop facile était loin de l'amuser. Il dit à son valet que son plaisir d'aimer consiste «à rendre les armes, à forcer pied à pied toutes les petites résistances qu'elle [la femme] nous oppose, à vaincre les scrupules dont elle se fait honneur et la mener doucement où nous avons envie de la faire venir» (I, 2).

Le viol n'est rien d'autre que la volonté de posséder sexuellement par force quelqu'un qui ne se donne pas volontairement et qui, par conséquent, résiste. À cet égard, chez Dom Juan, aimer posséder l'objet sexuel avec obstacle ou l'objet qui présente une résistance relève donc d'une tendance agressive, sadique qui s'observe dans la violence d'un viol. Guicharnaud appelle cette perversité de Dom Juan " appétit de tyrannie " qu'il décrit en termes suivants :

On ne possède vraiment que ce qui ne se donne pas aisément, ce qu'on forme, pétrit, fabrique - et quand il s'agit d'êtres humains, le signe de cette fabrication est leur souffrance, provoquée par la perte de la liberté. Dom Juan aime posséder par conquête ; plus la difficulté est grande, plus la conquête est véritablement conquête, et du coup, la possession réelle.

(1984 : 211)

La préférence de Dom Juan à l'égard d'une fille qui a déjà son amant offre un bon exemple. Il parle à son valet d'un couple dont il pense à rompre l'attachement :

La tendresse visible de leurs mutuelles ardeurs me donne de l'émotion ; j'en fus frappé au cœur et mon amour commença par la jalousie. Oui, je ne pus souffrir d'abord de les voir si bien ensemble ; le dépit alarma mes désirs, et je me figurai un plaisir extrême à pouvoir troubler leur intelligence, et rompre cet attachement, dont la délicatesse de mon cœur se tenait offensée ; [...]

(I, 2)

La perversité, la pointe de sadisme sont évidentes. Si Dom Juan compte pouvoir éprouver «un plaisir extrême» à briser l'attachement de deux jeunes gens, c'est que cet attachement sera source de «petites résistances» et de «scrupules», et que tout un travail de transformation de la situation fera davantage de lui le «maître» de la fille.

Et il est d'ailleurs intéressant de noter que c'est sans doute pour la même raison que notre protagoniste était allé chercher Donne Elvire dans un couvent ; car, quelle fille peut présenter une résistance plus qu'une religieuse qui pratique sévèrement sa croyance dans un lieu si sacré ?

Si le choix de l'objet nous permet de dévoiler un sadisme chez Dom Juan, sa stratégie dont il se sert pour conquérir cet objet montre encore la tendance de sa cruauté.

Pour combattre «l'innocente pudeur d'une âme qui a peine à se rendre» (I,2), Dom Juan a sa stratégie de choix qui consiste en la promesse de mariage qui implique une liberté et un bonheur dont rêvent toutes les filles. Par exemple, il dit à la paysanne Charlotte de la libérer de son village-prison :

Vous méritez sans doute une meilleure fortune [...] il ne tiendra qu'à vous que je vous arrache de ce misérable lieu, et ne vous mette dans l'état où vous méritez d'être.

(II, 2)

La même promesse, ne l'oublions pas, est aussi donnée à Mathurine, et c'est sans doute au moyen de la même stratégie que Dom Juan est arrivé à arracher Donne Elvire du couvent.

Justement, toute la cruauté de Dom Juan réside dans le fait qu'il promet pour décevoir plus tard. Pour satisfaire son appétit de tyrannie, Dom Juan trouve, semble-t-il, du plaisir de mentir à ses victimes, les unes après les autres ; il leur impose, en mentant, une déception qui est une forme de la souffrance morale. Donne Elvire, la pauvre épouse, en est un bon exemple. Sa première apparition dans le premier acte montre un sort misérable d'une femme trompée. Et c'est en voyant cet exemple que Sganarelle prévient Charlotte et Mathurine de peur qu'elles ne deviennent d'autres victimes de son maître cruel :

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

(II, 4)

C'est ce qui nous amène à un autre indice chez Dom Juan. Loin de tenir sa promesse, le séducteur tend à détruire la femme qu'il a complètement séduite et qui, par conséquent, n'a à ses yeux aucune tentation. «Tout le plaisir de l'amour est dans le changement» affirme notre protagoniste (I, 2). Or, ce plaisir de changer d'une femme à une autre, ce n'est pas tout simplement quitter l'ancien objet ; pour la bête brute, le plaisir du changement est inséparable d'un plaisir de destruction.

Chez Dom Juan, la pulsion-Éros est étroitement liée à la pulsion-Thanatos. Cela se voit tout d'abord dans le fait qu'il confond langage amoureux et militaire ; songeons à sa fameuse tirade (I, 2) dans laquelle, tout en parlant de ses affaires érotiques, il évoque «Alexandre» qui, «de victoire en victoire», mène «conquêtes amoureuses».

Quand une fille est séduite, Dom Juan Éros s'efface, et surgit alors Dom Juan Thanatos qui cherche à détruire. Et la destruction de Dom Juan paraît absolument cruelle. Car, pour détruire une femme séduite, l'homme la tue en la traitant comme si elle n'existait plus. C'est ce que Guicharnaud appelle procédé de «néantisation» de la victime (1984 : 213). Lorsque Elvire est près de lui, Dom Juan se tait. Par son silence, par son visage détourné, Dom Juan crée un vide dans lequel Elvire va basculer. De même qu'il pousse Elvire dans le néant total (I, 3), Dom Juan laisse les deux paysannes s'étriper (II, 4), sans y prêter aucune attention comme si les deux victimes ne comptaient plus.

À propos de cette agressivité chez le protagoniste, Yves Stalloni exprime une opinion intéressante :

Dans la logique du séducteur (...) la femme possédée est une femme perdue. Les victimes [...] une fois séduites ne comptent plus, n'existent plus. Don Juan les annule par son oubli ou son mépris. Il les abandonne pour d'autres futures conquêtes à défier et à séduire.

(1981 : 169)

Et chez Dom Juan pour qui les femmes possédées n'existent plus, l'instinct destructeur ne suscite point le repentir. Loin de là, il se justifie : «[...] (je) rends à chacune les hommages et les tributs où la nature nous oblige.» (I, 2). Dans cette justification, à en croire Guicharnaud,

on pourrait pressentir ici le syllogisme sadien : tout ce qui vient de la nature est juste, or le crime est un effet de la nature, donc le crime est juste.

(1984 : 196)

Aucune morale ne retient donc cet homme qui parle le langage sadien et qui ne se laisse entraîner que par son instinct brutal. À la fin, tout objet détruit n'est pour notre séducteur que pour être oublié. Au premier acte, Dom Juan oublie Elvire pour se lancer à la poursuite d'une jeune fiancée. Lorsqu'il reproche à Sganarelle de ne pas l'avoir averti de l'arrivée d'Elvire, et que Sganarelle lui répond : «Monsieur, vous ne me l'avez pas demandé», c'est une confirmation de l'oubli du passé, caractéristique de Dom Juan. De même, au deuxième acte, il oublie Mathurine pour se lancer à la conquête de Charlotte, elle-même jeune fiancée.

Rechercher un objet avec une résistance, le posséder à l'aide de la stratégie de promesse illusoire, le détruire, l'anéantir, l'oublier et recommencer, voilà le cycle pervers de notre protagoniste sadique. Il reste victorieux et gai du début jusqu'à la fin.

George Dandin est un autre protagoniste qui tend à infliger une douleur corporelle à son objet de désir. Ce cas présente une particularité qui vient du fait que Dandin est un sadique dont le penchant agressif ne trouve pas sa satisfaction dans la réalité. D'où le fantasme compensatoire qui sert à accomplir le désir sadique irréalisable.

Observons d'abord le sadisme chez George Dandin. Ayant épousé Angélique, ce mari reste pourtant, comme nous l'avons montré dans le premier chapitre, insensible à la joie de sa femme. En revanche, il semble qu'aux yeux de Dandin, le mariage présente une occasion grâce à laquelle il peut se permettre de tout, en particulier d'un acte d'une nature violente. Il dit nettement : «le mariage est une chaîne à laquelle on doit porter toute sorte de respect» (*George Dandin* : II, 3). Le mot " chaîne " connote à coup sûr une agressivité, une domination féroce et inhumaine ; et Angélique comprend bien

l'intention cruelle de son mari quand elle réplique : «je prétends n'être point obligée à me soumettre en esclave à vos volontés ; et je veux jouir» (*Ibid* : II, 4)

La violence chez Dandin se traduit parfois en paroles injurieuses. «Nos carognes de femme» (III, 5), « coquine » (III, 8), «une méchante carogne» (III, 12), «crocodile» (IV, 8) : voilà les termes que notre protagoniste utilise pour parler méchamment de sa femme.

Agressif en parole, Dandin cherche toujours à passer aux actes. Quand les parents d'Angélique parlent de punir la fille, ce mari ne fait que les encourager :

Madame de Sotenvilles - Jour de Dieu ! je l'étranglerais de mes propres mains, s'il fallait qu'elle forlignât de l'honnêteté de sa mère.

Monsieur de Sotenvilles - Corbleu ! je lui passerais mon épée au travers du corps, à elle et au galant, si elle avait forfait à son honneur.

George Dandin - Je vous ai dit ce qui se passe pour vous faire mes plaintes, et je vous demande raison de cette affaire - là.

(*Ibid.* I, 4)

L'obsession pour l'agressivité le pousse même à pouvoir laisser insensiblement sa femme se suicider :

Angélique - Hé bien ! si vous me réduisez au désespoir, je vous avertis qu'une femme en cet état est capable de tout, et que je ferai quelque chose ici dont vous vous repentirez.

George Dandin - Et que ferez-vous, s'il vous plaît ?

Angélique - Mon coeur se portera jusqu'aux extrêmes résolutions, et , de ce couteau que voici, je me tuerai sur la place.

George Dandin - Ah ! ah ! à la bonne heure.

(*Ibid.* III, 8)

Ces indices permettent de relever la tendance sadique chez Dandin. Or, la libido demande toujours une réponse qui conduit au plaisir. Le problème de la sexualité chez Dandin vient précisément du fait que son mariage, c'est-à-dire sa vie sexuelle, loin de lui procurer un plaisir sadique obsessionnellement recherché, constitue un obstacle qui force sa libido à être refoulée. Cet obstacle n'est rien d'autre que la différence du rang social qui sépare le mari paysan de la femme aristocratique, sans parler de l'exigence des Sotenvilles, d'où sort la femme, qui tiennent fermement à cette différence.

Que notre protagoniste voie dans la différence du rang social l'obstacle de son désir, cela se laisse supposer lorsque Dandin, le penchant n'étant pas satisfait, se met à penser à une autre femme qui lui est égale :

[...] j'aurais bien mieux fait, tout riche que je suis, de m'allier en bonne et franche paysannerie, que de prendre une femme qui se tient au-dessus de moi,

(*Ibid* : I, 1)

Et ce rêve d'une femme paysanne devient un fantasme sadique quand il dit :

Voilà ce que c'est d'avoir voulu épouser une Demoiselle : l'on vous accommode de toutes pièces, sans que vous puissiez vous venger, et la gentilhommellerie vous tient les bras liés. L'égalité de condition laisse du moins à l'honneur d'un mari la liberté de ressentiment ; et, si c'était une paysanne, vous auriez maintenant toutes vos coudées franches à vous en faire la justice à bons coups de bâton.

(*Ibid* : I, 3)

Il est évident que la différence du rang social s'oppose au sadisme de Dandin, en sorte que ce désir anormal doit être réprimé, refoulé («la gentilhommellerie vous tient les bras liés»). Il ne reste donc au sadique qu'une

voie de satisfaction : le fantasme dans lequel il peut infliger une douleur physique à une paysanne, substitut de l'objet de désir, en lui donnant de «bons coups de bâton».

2.1.2 le masochisme

À l'opposé du sadisme, le masochisme a cette définition que nous empruntons à celle donnée par Jean-Pierre Chartier :

[le masochisme] désigne une perversion sexuelle qui fait dépendre la satisfaction d'une souffrance éprouvée par le sujet. Freud élargira ce concept en distinguant le masochisme moral (le sujet, en raison d'un sentiment de culpabilité, recherche la position de victime et se punir), le masochisme érogène (perversion sexuelle qui lie le plaisir sexuel à la douleur) et le masochisme féminin (fantasmes masochistes qui placent le sujet dans une situation caractéristique de la féminité, «c'est-à-dire, pour Freud, la passivité»).

(2001 : 175 - 176)

M. Jourdain du *Bourgeois gentilhomme* et Alceste du *Misanthrope* sont ici pris pour les cas d'étude. On verra que les obsessions des protagonistes, la manie de la noblesse chez l'un et la misanthropie chez l'autre masquent en fait leur plaisir masochiste : en se laissant conduire par leur propre obsession, ces protagonistes cherchent au fond une satisfaction dont la source est la souffrance aussi bien physique que morale.

- De l'obsession de la noblesse au masochisme existentiel : M.

Jourdain

C'est à Georges-Arthur Goldschmidt que nous devons l'hypothèse du «masochisme existentiel» chez M. Jourdain (1973 : 161). Rappelons que toute l'obsession du protagoniste du *Bourgeois gentilhomme* consiste à se métamorphoser, à acquérir un titre de noblesse et à se distinguer ainsi de la bourgeoisie dont il sort. Pour parvenir à son but, M. Jourdain apprend ce qu'un noble doit savoir, imite les habits que portent les gens de qualité, séduit une marquise, et finit par consentir à se métamorphoser en un seigneur turc.

Or, aux yeux des autres personnages, toutes ces tentatives ne font de M. Jourdain qu'un ridicule dont on ne cesse de se moquer : une nouvelle existence qu'il essaie de créer ne cause qu'une humiliation. Et c'est ainsi que Goldschmidt voit dans l'obsession du protagoniste l'essence du masochisme existentiel, c'est-à-dire que pour exister (en tant que noble) et pour se distinguer du commun, M. Jourdain consent, avec plaisir même, à être humilié et à subir toute la honte.

Cette honte n'est que la preuve d'une gloire cachée : l'accès au savoir et cette délectation masochiste, ce *défi* en somme de M. Jourdain, sont en fait le contenu même du masochisme.

(1973 : 161)

Nous nous proposons de développer le point de vue du critique en examinant quatre actions du protagonistes qui lui permettent, croit-il, d'accéder à la noblesse : le désir d'apprentissage, l'imitation de l'habit noble, l'acceptation de la cérémonie turque et la séduction de la marquise. En accomplissant ces actions qui sont toutes concrétisation de l'obsession majeure pour la noblesse, M. Jourdain se révèle plus ou moins un masochiste chez qui le plaisir et l'humiliation peuvent aller ensemble.

1. le désir d'apprentissage

Au début du *Bourgeois gentilhomme*, nous assistons aux classes de M. Jourdain. La danse (I, 2), la musique (I, 2), l'escrime (II, 2), la philosophie (II, 4) : voilà les matières que notre bourgeois apprend pour s'approcher de la noblesse : «Je veux avoir de l'esprit, et savoir raisonner des choses parmi les honnêtes gens» (III, 3), affirme-t-il. Ce que désire M. Jourdain, comme il le dit, c'est «apprendre les belles choses» (III, 3), et il vise par là à se distinguer de l'ignorance de la bourgeoisie que représentent à ses yeux sa femme et sa servante (III, 3).

Or, à y voir de plus près, ce désir d'apprentissage peut être considéré comme le premier signe de la tendance masochiste chez notre apprenti. Cela s'explique par le fait que M. Jourdain qui s'acharne à apprendre les belles choses est manifestement un homme qui se contente d'une passivité laquelle relève d'une caractéristique du masochisme (Jean - Pierre Chartier 2001 : 176). Comme nous l'avons montré dans le chapitre précédent, ce protagoniste ne montre aucun caractère actif et il ne cherche jamais à dominer. Ce qui est aussi vrai à propos de ce désir d'apprentissage ; Goldschmidt affirme en effet

Mais il y a aussi chez M. Jourdain une étonnante humilité, il ne veut nullement dominer, il veut être initié, accéder à un niveau plus haut d'être. Il y a une sorte de déférence chez M. Jourdain, déférence à l'égard justement de tout ce qui peut l'initier [...].

(1973 : 160)

La passivité constitue un élément de base de tout masochisme. Désireux d'être initié par une humiliation, M. Jourdain révèle sa vraie nature perverse lorsqu'il va jusqu'à répliquer, répondant à Mme. Jourdain qui lui dit : «N'irez-vous point l'un de ces jours au collège vous faire donner le fouet, à votre âge ?» *M. Jourdain* : «Pourquoi non ? Plût à Dieu, l'avoir tout à l'heure, le fouet, devant tout le monde, et savoir ce qu'on apprend au collège !» (III, 3)

«Cette réplique révèle encore une fois toute la portée de ce masochisme existentiel», affirme Goldschmidt (1973 : 161). Il plairait à M. Jourdain non seulement de se soumettre passivement aux maîtres, mais encore de recevoir le fouet, de subir cette souffrance physique en échange d'un apprentissage déterminé qui lui permettrait d'accéder à un état, à une identité nouvelle qu'il désire.

2. l'imitation de l'habit noble

Pour pouvoir accéder à une sphère supérieure, non seulement M. Jourdain apprend les belles choses, mais il cherche encore à s'habiller comme les gens de qualité. Quand on le voit entrer en scène pour la première

fois, il est «en robe de chambre et bonnet de nuit» (I, 2) ; à la scène 5 de l'acte deuxième, le protagoniste fait venir chez lui Maître tailleur et Garçon tailleur qui lui apportent l'habit noble ; à la scène 8 de l'acte quatrième où l'on organise une cérémonie pour ennoblir le Bourgeois, celui-ci ne daigne pas d'être vêtu comme un seigneur turc.

Chez M. Jourdain, l'imitation de l'habit noble est une autre conduite, outre le désir d'apprentissage, qui est le masque de sa tendance masochiste. À la façon de tous les masochistes, le plaisir de M. Jourdain est inséparable d'une passivité et d'une souffrance. Apprendre à «raisonner des choses parmi les honnêtes gens», avoir accès à une existence supérieure, c'est aussi chez lui courber la tête en signe d'humilité à l'égard du savoir, quitte à recevoir des coups de fouets comme s'il s'agissait des impulsions vigoureuses, bref se faire infliger une humiliation, un châtement, une sanction. Il en va de même pour l'imitation de l'habit noble qui donne à M. Jourdain une satisfaction de la même nature. En effet, essayer de porter les vêtements des gens de qualités, comme apprendre les belles choses, suppose une certaine douleur, une certaine humiliation, que le Bourgeois masochiste s'accommode cependant de subir avec plaisir.

Voilà les bas de soie qu'il a eu «toutes les peines du monde à les mettre», les souliers qui le «blessent furieusement». Dans une grande perplexité, il incline à accepter l'habit de la cour aux «fleurs en bas» (II, 5).

Le client du maître tailleur pour qui il n'est pas fâcheux de porter ce qui est source de la douleur et de l'humiliation, est donc le même que l'étudiant que le fouet n'effraie pas, tout ce mal allant de pair avec la satisfaction du désir d'être gentilhomme.

3. la cérémonie turque

Une telle recherche du plaisir masochiste atteint le paroxysme lorsque M. Jourdain assiste à la cérémonie turque, un ruse inventé par Covielle à la fin de l'acte quatrième. Déguisé en Turc, ce valet, que M. Jourdain ne reconnaît pas naturellement, annonce au Bourgeois épanoui que le fils du

Grand Turc désire épouser Lucile sur-le-champ. Il s'agit bien entendu de Cléante, également déguisé en Turc. Mais cela nécessite une petite cérémonie : il faut que M. Jourdain soit, de la main de son futur gendre, élevé à la dignité de «Mamamouchi». Rien d'étonnant si notre protagoniste se laisse persuader docilement de se faire "mamamouchi", ce qui lui permettra de, à en croire Covielle, « [aller] au pair avec les plus grands seigneurs de la terre» (IV, 5). La cérémonie réalisera donc son rêve de s'ennoblir.

Mais, à l'instar des souliers qui blessent furieusement, cette cérémonie turque représente en quelque sorte une pratique douloureuse. Dans cette scène, notre protagoniste est réduit à, pour emprunter les termes à Goldschmidt, «une attitude de subission, de passivité, de souffrance» (1973 : 171). Que M. Jourdain subit-il concrètement ?

D'abord, les organisateurs de la cérémonie, composé du Mufti et des Dervis, imposent à M. Jourdain une posture bizarre. La didascalie précise que les deux Dervis «le font mettre à genoux, les mains par terre» (IV, 8 : *Deuxième entrée de ballet*). Or, si l'on considère que «la position verticale [...] symbolise la dignité de l'homme» (Niklaus Gessner cité par Martin Esslin 1977 : 44), le protagoniste, dans cette position horizontale, se trouve ainsi dans un état indigne, subissant une humiliation d'ordre symbolique.

Cette position qui efface la dignité humaine permet au Turc de mettre ensuite l'Alcoran sur le dos de l'offensé. Peu après, selon la didascalie, «on lui a ôté l'Alcoran de dessus le dos» (*Ibid.*). L'effet de cet acte n'est sûrement pas agréable puisque M. Jourdain s'écrie avec douleur : «Ouf !» (*Ibid.*)

L'humiliation devient encore plus intensifiée lorsque les Turcs se mettent à danser et à chanter autour de l'indigne ; puis, soudainement ils donnent «en cadence plusieurs coups de sabre à Monsieur Jourdain» (*Ibid.* : Quatrième entrée de ballet). À cette souffrance physique, s'ajoutent encore «des coups de bâton en cadence» (*Ibid.* : Cinquième entrée de ballet).

Voilà tout ce que subit M. Jourdain durant la cérémonie qui présente un véritable tableau de l'Humiliation, en sorte que Mme Jourdain, surgissant à la fin de la cérémonie et outrée par l'indignité de son mari, s'exclame avec une expression qui marque une sensibilité à la misère, au malheur d'autrui : «Ah ! mon Dieu ! *miséricorde* ! Qu'est-ce que c'est donc que cela ? Quelle figure !» (V, 1 nous soulignons).

Il est naturel qu'un témoin tel Mme Jourdain se scandalise par cette scène si humiliante. Mais le mari y adhère pleinement. La cérémonie turque est donc un autre exemple qui montre que son désir de devenir noble est de nature masochiste. L'abaissement de la dignité humaine, les coups de sabre et les coups de bâton reçus durant la cérémonie ne l'empêchent pas d'être fier de son titre et de son turban.

Mme. Jourdain - Qui vous a fagoté comme cela ?

M. Jourdain - Voyez l'impertinente, de parler de la sorte à un *Mamamouchi* !

Mme. Jourdain - Comment donc ?

M. Jourdain - Oui, il me faut porter du respect maintenant, et l'on vient de me faire *Mamamouchi*.

Mme. Jourdain - Que voulez-vous dire avec votre *Mamamouchi* ?

M. Jourdain - *Mamamouchi*, vous dis-je. Je suis *Mamamouchi*.

Mme. Jourdain - Quelle bête est-ce là ?

M. Jourdain - *Mamamouchi*, c'est-à-dire, en notre langue, paladin.

Mme. Jourdain - Baladin ! Êtes-vous en âge de danser des ballets ?

M. Jourdain - Quelle ignorante ! Je dis paladin ; c'est une dignité dont on vient de me faire la cérémonie.

(V, 1)

Vu cet épanouissement de notre Mamamouchi, on ne peut penser qu'à son " Oh ! voilà qui est donc bien " quand il juge les habits qui lui font souffrir.

4. la séduction de la marquise

Le masochisme étant aussi et surtout une perversion sexuelle, la tendance masochiste chez M. Jourdain, telle que nous l'avons relevée à travers les trois actions importantes, doit aussi se manifester dans sa vie sexuelle. Ce qui nous amène à nous intéresser au rapport entre notre protagoniste et Dorimène, la marquise qu'il cherche à séduire.

Las de sa femme bourgeoise («O l'étrange chose que d'avoir affaire à des bêtes ! III, 3), l'homme qui rêve d'être gentilhomme cherche une amante digne de lui («Une femme de qualité a pour moi des charmes ravissants» III, 6). Le choix est tombé sur la marquise Dorimène. Pour parvenir à la séduire, M. Jourdain apprend avec son maître à danser à lui faire une révérence (II, 1), lui écrit un billet doux (II, 4), lui achète un diamant et prépare pour elle un festin (III, 19 ; IV, 1).

Comme le désir d'apprentissage, l'imitation de l'habit noble, la participation à la cérémonie turque qui sont tous motivés par le désir de s'anoblir, cette affaire de M. Jourdain avec cet objet de désir lui offre une satisfaction certes ; mais il s'agit bien entendu d'une satisfaction au prix d'une certaine humiliation.

Le masochisme de M. Jourdain qui est impliqué dans sa relation avec la marquise peut être illustré par la scène du fameux repas qu'il offre à Dorimène et à Dorante (III, 19 et IV, 1), en ce sens que dans toute la scène, le protagoniste se trouve dans une situation humiliante où Dorante cherche à effacer, à annuler son existence. Rappelons la situation : le marquis Dorante, lui aussi, est amoureux de Dorimène ; il invite la marquise à une collation et un concert que la belle croit offerts par le marquis mais qui, en réalité, sont payés par M. Jourdain.

Pour que sa ruse soit efficace, Dorante empêche naturellement M. Jourdain de " se révéler " : le marquis dit : «C'est moi qui l' [le repas] ai ordonné» (IV, 1) sans que notre protagoniste ne puisse dire la vérité ; en

plus, le noble rusé empêche M. Jourdain de parler du présent que celui-ci offre à la marquise.

Selon Goldschmidt, «l'acte IV de la pièce est en effet l'acte de l'annulation de M. Jourdain» (1973 : 165). Or, annuler quelqu'un, effacer sa présence, c'est en quelque sorte l'humilier.

De même que le corps de M. Jourdain est indignement mis dans la position horizontale durant la cérémonie turque, son Moi, pendant le festin, doit subir une humiliation en étant effacé, annulé complètement. Mais, l'important est ceci : de même que le masochiste est fier de son titre de "mamamouchi" au prix des coups de bâton, de même il semble être satisfait d'un tel rapport amoureux qui exige son annulation. Car, il paraît même que M. Jourdain est content que Dorante "prenne" sa place :

M. Jourdain, bas à Dorante - Que je vous suis obligé, monsieur, de lui parler ainsi pour moi !

(III, 19)

- De la misanthropie au masochisme latent : Alceste

Comme M. Jourdain, Alceste a une obsession, à savoir la misanthropie, qui peut être considérée comme le déguisement de la tendance masochiste. Nous tenons ici à éclairer le point de vue de Charles Mauron selon lequel : «L'obsession de la «complaisance» [...] au mal chez Alceste [...] décèle une lutte contre un masochisme latent» (1963 : 278 - 279). Pour ce faire, l'exposé de la perversion du protagoniste sera destiné à développer deux problématiques : la hantise de la passivité et la misanthropie en tant que recherche du plaisir masochiste.

1. la hantise de passivité

Arnolphe, au premier acte de *l'École des femmes*, apparaît obsédé par l'idée d'un cocuage universel ; et dans ce mal auquel nul n'échappe, le point le plus fascinant est la complaisance des maris :

(...) est-il au monde une autre ville aussi
Où l'on ait des maris si patients qu'ici ?

[...]

L'un fait beaucoup de bruit qui ne lui sert de guères ;
L'autre en toute douceur laisse aller les affaires ;
Et, voyant arriver chez lui le damoiseau,
Prend fort honnêtement ses gants et ses manteaux.

(*L'École des femmes* : I, 1 vers 20 - 21 et 31 - 34)

Or, que dit Alceste pour définir sa misanthropie :

[...] et je hais tous les hommes ;
Les uns, parce qu'ils sont méchants et malfaisants,
Et les autres, pour être aux méchants complaisants

[...]

(*Le Misanthrope* I, 1 : vers 118 - 120)

Alceste a le même type de vision du monde que celle d'Arnolphe : ce mal qu'il voit lui semble aussi universel et ce qui le révolte le plus, c'est la complaisance qu'on lui propose des exemples. Les "méchants" et les "malfaisants" ne sont pas différents des blondins qui trompent ; les "complaisants au mal" prennent la suite des maris.

Nous sommes ainsi induits à admettre la similitude entre la misanthropie d'Alceste et l'obsession d'Arnolphe. À propos de cette similitude, Charles Mauron a fait une remarque qui nous intéresse : il affirme qu'à travers les deux obsessions, les obsédés manifestent «une hantise de la passivité» (1963 : 286). Par cette " hantise de la passivité ", que peut-on donc entendre ?

Il est évident qu'Alceste, comme Arnolphe, est hanté, obsédé par l'idée que ceux qui l'entourent sont complaisants, autrement dit *trop passifs* à l'égard du mal. Cette hantise de la passivité des autres explique sa misanthropie qui peut être considérée comme une réaction défensive.

Comme Arnolphe qui cherche à échapper seul aux “ méchants ”, aux “ malfaisants ” qu’il voit partout et qui le trompent, Alceste qui «ne trouve partout que lâche flatterie, qu’injustice, intérêt, trahison, fourberie» déteste la complaisance, nie cette forme de passivité devant le mal. Si son dessin «Est de rompre en visière à tout le genre humain» (I, 1 : 93 - 96), s’il veut qu’ «on [le] distingue», si «pour trancher net, l’ami du genre humain n’est point du tout [son] fait» (vers 63 - 64), c’est que, de cette façon, il «se voit seul indemne de l’impureté qu’il repousse» (Mauron 1963 : 287). Bref, comme Arnolphe, Alceste prétend échapper seul au mal, à la complaisance qu’il dénonce.

Or, à en croire Charles Mauron, loin d’être une façon de nier la passivité que le protagoniste voit dans la complaisance des autres, la misanthropie d’Alceste relève en fait d’un mécanisme très compliqué d’*exprimer sa propre passivité*. Car, l’obsession d’Alceste n’est qu’un mécanisme défensif de projection :

Or, à ce mal universel qu’il dénonçait, Arnolphe prétendait échapper seul. Alceste partage cette naïveté. On y voit de l’orgueil ; c’est une conséquence du mécanisme défensif de projection : on s’exclut naturellement de ce qu’on projette sur autrui pour s’en protéger.

(1963 : 287)

Pour mieux comprendre la notion de la projection, voici sa définition donnée par Jean-Pierre Chartier :

Il s’agit de rejeter au-dehors ce qu’on refuse de reconnaître en soi-même ou d’être soi-même. Mécanisme défensif par lequel le sujet attribue inconsciemment à autrui des sentiments de désirs.

Autrement dit, Alceste a un désir d'être passif envers le mal, voire « le désir secret d'être victime » (Charles Mauron : *Ibid*)^{*}. Mais il refuse de reconnaître ce désir masochiste en lui-même, et il projette la passivité sur ceux qui l'entourent. Sa misanthropie (“ Je refuse d'un cœur la vaste complaisance ” vers 61) n'est ainsi qu'une négation de son masochisme latent, et nous allons voir même que cette misanthropie d'Alceste, une façon de nier au départ, lui permettra de satisfaire son désir obsessionnel de la passivité.

2. la misanthropie : plaisir masochiste

D'ailleurs, la hantise de la passivité chez Alceste peut être envisagée sous un autre angle. En effet, quand le misanthrope affirme l'universalité du mal, c'est-à-dire que “ tous ” sont malfaisants et que, parallèlement, “ tous ” peuvent devenir victimes du mal, n'entend-il pas par là qu'il croit profondément à la possibilité du mal qui peut également lui arriver ? La hantise de la passivité, en ce sens, s'explique donc par le fait que notre protagoniste est obsédé par l'idée qu'il se trouvera dans une situation passive à l'égard du mal et, en bref, qu'il subira.

Par exemple, Alceste est mécontent de l'insincérité de son ami Philinte qui traite indifféremment les gens en pouvant embrasser qui que ce soit. Et il croit fermement qu'il est victime de cette insincérité. Il se plaint :

Je vous vois accabler un homme de caresses,
Et témoigner pour lui les dernières tendresses,
[...]

Et quand je vous demande après quel est cet homme,
À peine pouvez-vous dire comme il se nomme ;
Votre chaleur pour lui tombe en vous séparant,
Et vous me le traitez, à moi, d'indifférent.

(I, 1 vers 17 - 18 et 21 - 24)

* Il est curieux de noter que le nom d'Alceste est un nom féminin : selon le dictionnaire *Robert des noms propres*, Alceste est la « fille de Pélidas, belle et vertueuse épouse d'Admède (mythol. grecque). Elle consent à mourir à la place de son mari, mais est sauvée par Héraclès qui l'arrache des Enfers. ».

À ce propos, il faut préciser qu'il ne s'agit que d'une pure obsession d'Alceste : l'unique fait de voir Philinte embrasser un homme qu'il ne connaît pas suffit pour qu'il s'abandonne au courroux :

Moi, votre ami ? Rayez cela de vos papiers

J'ai fait jusques ici profession de l'être ;

Mais après ce qu'en vous je viens de voir paraître,

Je vous déclare net que je ne le suis plus.

(*Ibid.* vers 8 -11 nous soulignons)

Il vient " de voir " ce qu'il trouve indigne chez son ami, mais il pense *par avance*, ce qui explique sans aucun doute son obsession de la passivité, que Philinte le traitera de la même manière, d'où sa colère qu'on voit exploser dès le début de la pièce.

On voit donc la cohérence de l'obsession chez Alceste : plus il est obsédé par la passivité d'autrui (la complaisance au mal), plus se révèle son désir secret du subir (par la projection), et plus il manifeste sa propre passivité (la certitude d'être victime). Et il nous est temps de trouver dans cette cohérence la place exacte de la misanthropie d'Alceste, obsession qui, comme nous venons de la postuler, n'est qu'une projection, c'est-à-dire une façon d'exprimer sa propre passivité qui est étroitement liée à son masochisme latent.

La misanthropie d'Alceste est le déguisement de sa passivité masochiste d'abord dans la mesure où cette obsession cache sa faiblesse à l'égard du mal auquel il prétend s'attaquer. S'il avait vraiment été un misanthrope radical, il se serait montré actif, inflexible, ne se soumettant ainsi pas à aucun mal. Mais, en réalité, Charles Mauron montre bien que

[...] la hantise de la passivité explique bien la faiblesse d'Alceste, non seulement devant la femme qu'il aime, ce qui peut passer pour naturel,

mais devant les hommes qu'il provoque toujours sans se battre de front !

(1963 : 287)

Le fait qu'Alceste tient à la sincérité nous offre un bon exemple. «Je veux qu'on soit sincère» (I, 1 vers 35), affirme le misanthrope qui n'hésite même pas à parler des défauts d'autrui (*Ibid.* vers 67 - 87). Mais, avec cette sincérité prétendue, notre misanthrope va-t-il jusqu'au bout ? Pas du tout. La scène où Oronte veut connaître l'opinion d'Alceste sur son sonnet aurait été une belle occasion pour ce dernier de témoigner de sa franchise. Or, il ne fait que confirmer la remarque de Mauron selon laquelle il provoque toujours les hommes sans se battre de front. Car, dans toute la scène, Alceste, trop faible, se dérobe et n'arrive jamais à la sincérité qu'il prétend, par son «Je ne dis pas cela» :

Oronte

Mais, pour vous, vous savez quel est notre traité :
Parlez-moi, je vous prie, avec sincérité.

Alceste

Monsieur, cette matière est toujours délicate,
Et sur le bel esprit nous aimons qu'on nous flatte.

[...]

Oronte

Est-ce que vous voulez me déclarer par là
Que j'ai tort de vouloir ...

Alceste

Je ne dis pas cela ;

Mais je lui disais, moi, qu'un froid écrit assomme,

[...]

Oronte

Est-ce qu'à mon sonnet vous trouvez à redire ?

Alceste

Je ne dis pas cela ; mais pour ne point écrire,
Je lui mettais aux yeux comme, dans notre temps,

Cette soif a gâté de fort honnêtes gens.

Oronte

Est-ce que j'écris mal ? et leur ressemblerais-je ?

Alceste

Je ne dis pas cela. [...]

(I, 2 vers 339 - 344, 351 - 353 et 357 - 362)

Ce qui est vrai dans sa vie sociale l'est aussi dans sa vie sentimentale. Dans l'amour pour Célimène, comme dans l'amitié, Alceste pose la sincérité pour la valeur suprême. À Philinte qui demande :

Mais cette rectitude

Que vous voulez en tout avec exactitude,

Cette pleine droiture où vous vous renfermez,

Le trouvez-vous ici dans ce que vous aimez ?

Alceste répond :

Non, l'amour que je sens pour cette jeune veuve

Ne ferme point mes yeux aux défauts qu'on lui trouve,

Et je suis, quelque ardeur qu'elle m'ait pu donner,

Le premier à les voir, comme à les condamner.

(I, 1 vers 205 - 208 et 225 - 228)

Mais, là encore, c'est sa faiblesse qui l'emporte sur la morale. À peine porte-il le masque de la rectitude, voilà le vrai visage d'un faible qui se révèle vite : le misanthrope avoue

Mais, là encore, quoi que je puisse faire,

Je confesse mon faible, elle a l'art de me plaire ;

J'ai beau voir ses défauts et j'ai beau l'en blâmer,

En dépit qu'on en ait, elle se fait aimer

(Ibid : vers 229 - 232).

Être misanthrope, c'est se déclarer ennemi des êtres humains qui sont à l'origine du mal. Il s'agit d'un combat d'Alceste contre les malfaisants. Cependant notre protagoniste combattant, au lieu d'être solide, ferme, énergique, représente le plus souvent un faible devant ses ennemis.

La faiblesse d'Alceste ainsi relevée constitue un point de départ qui nous permet de trouver un autre indice de sa tendance masochiste refoulée dans sa misanthropie. Car, dans ce combat entre lui et le mal, non seulement Alceste se montre un faible combattant, mais aussi et surtout *notre combattant se rend bien compte qu'il s'agit d'un combat qui ne conduit qu'à la perte*. Et, en plus, il semble *qu'Alceste a même le plaisir de perdre son combat*.

«La raideur d'Alceste [...] apparaît ainsi comme le masque d'une faiblesse : *la certitude et le plaisir amer de perdre la partie*.», affirme Mauron (1963 : 288 nous soulignons). Ce masochisme d'Alceste se manifeste dès le début de la pièce : Philinte le prévient que sa morale et sa philosophie extrémiste seront à coup sûr vouées à l'échec :

[...] quittez toutes ces incartades.

Le monde par vos soins ne se changera pas.

(I, 1 vers 102 - 103)

Et cet ami lui rappelle aussi l'effet de l'échec éventuel : non seulement la misanthropie ne changera pas le monde, mais aussi et surtout le misanthrope deviendra un objet d'humiliation ;

Et puisque la franchise a pour vous tant d'appas,

Je vous dirai tout franc que cette maladie,

Partout où vous allez, donne la comédie,

Et qu'un si grand courroux contre les moeurs du temps

Vous tourne en ridicule auprès de bien des gens.

(*Ibid* : vers 104 - 108)

Mais, malgré ces avertissements, non seulement Alceste ne contredit pas Philinte pour qui «Le monde par vos soins ne se changera pas», comme s'il acceptait sa perte certaine, mais surtout il dit :

Tant mieux, morbleu ! tant mieux, c'est ce que je demande ;
Ce m'est un fort bon signe, et ma joie en est grande :

(*Ibid* : vers 109 - 110)

Il faut souligner «ma joie en est grande» d'Alceste. Que sa misanthropie soit un vain effort et qu'il soit, à cause de son échec, ridiculisé, humilié, voilà sa joie, son plaisir !

Une tendance masochiste pareille se révèle une fois de plus lorsqu'Alceste parle de son procès. Là encore, il affirme son plaisir de perdre la partie : «J'aurai le plaisir de perdre mon procès» (*Ibid* : vers 197) ; et il souligne

Je voudrais, m'en coûtât-il grand'chose,
Pour la beauté du fait, avoir perdu ma cause.

(*Ibid* : vers 201 - 202)

À propos de la certitude et le plaisir de perdre la partie chez Alceste, l'important est qu'il aille jusqu'à témoigner de son masochisme dans sa vie sexuelle. Tout d'abord, le fait qu'il choisit la coquette Célimène pour l'objet aimé n'est rien d'arbitraire. Selon Mauron, c'est au nom du plaisir de perdre que ce choix est déterminé :

Alceste sait que Célimène le trompe, et elle le trompe en effet [...] Pour que son malheur fût plus certain d'ailleurs, il a recherché une coquette.

(1963 : 286)

Rappelons en outre que dans le premier chapitre, nous avons montré l'amour pour la putain chez Alceste. La perversion de l'objet sexuel est ainsi en

rapport direct avec l'aberration du but sexuel ; le protagoniste aime la putain, source d'une douleur certaine, pour satisfaire son plaisir masochiste.

Que le masochiste soit sûr de l'issue fatale de sa relation avec la coquette, cela se montre dès sa première adresse à cette dernière :

Et je sens qu'il faudra que nous rompions ensemble.
Oui je vous tromperais de parler autrement ;
Tôt ou tard nous romprons indubitablement.

(I, 2 vers 450 - 452)

Alceste se rend compte du malheur qui l'attend. De toute façon, il semble que notre amant se contente de continuer la relation qui ne l'amène qu'à la douleur. Il dit par exemple :

Je ne le cèle pas, je fais tout mon possible
A rompre de ce cœur l'attachement terrible ;
Mais mes plus grands efforts n'ont rien fait jusqu'ici,
Et c'est pour mes péchés que je vous aime ainsi.

(*Ibid* : vers 517 - 520)

L'idée de la souffrance est suggérée par «l'attachement terrible» (vers 518) et «mes plus grands efforts n'ont rien fait» montre bien que dans l'amour d'Alceste, l'Éros et de la douleur peuvent aller ensemble. Ce qui est réaffirmé quand l'amant dit dans une autre scène plus loin :

On pousse ma douleur et mes soupçons à bout.
On me laisse tout croire, on fait gloire de tout ;
Et cependant mon cœur est encore assez lâche
Pour ne pouvoir briser la chaîne qui l'attache

(IV, 3 vers 1375 - 1378).

2.2 la fixation aux plaisirs infantiles

Dans cette partie, nous tenons à souligner la brutalité de la libido du Protagoniste sous un autre angle en montrant que, outre le fait qu'il trouve le plaisir en infligeant une douleur à l'objet sexuel ou bien en subissant une souffrance causée par cet objet, ce Protagoniste se contente encore d'une satisfaction d'une nature reculée : il se fixe aux plaisirs infantiles, par lesquels on entend le plaisir oral et le plaisir anal, plaisirs qui, en psychanalyse, sont considérés comme caractéristiques dans la sexualité des enfants. J.D. Nasio résume ainsi la théorie freudienne sur la sexualité infantile :

Nous pouvons dégager brièvement trois phases dans l'histoire des pulsions sexuelles infantiles. Trois phases qui se distinguent selon la dominance de la zone érogène : la phase orale dans laquelle la zone dominante est la bouche, la phase anale où c'est l'anus qui prévaut, et la phase phallique avec le primat du fantasme de l'organe génital masculin (Phallus).

(2001 : 87 - 88)

Chez les normaux, tous ces stades doivent être dépassés, et on arrive enfin à organiser une sexualité au service de la reproduction, autrement dit une «généralité», «état du développement sexuel centré sur les organes sexuels» (Dominique Bourdin 2000 : 270).

Cependant, chez certains, les pervers en particulier, le dépassement fait défaut ; d'où la " fixation " à telle ou telle phase. D'ailleurs, l'essence de la " fixation " peut être décrite en ces termes :

Mécanisme par lequel la libido du sujet s'est attachée de manière «fixe» à un objet d'amour ou à un mode particulier de satisfaction pulsionnelle. Ainsi parle-t-on en psychanalyse de fixation à une image parentale ou de fixation à un stade (oral, anal) de développement libidinal.

(Jean-Pierre Chartier 2001 : 174)

C'est le cas du Protagoniste moliéresque. Certaines de ses manières de la recherche du plaisir sexuel nous incline à croire que, plus ou moins, il se fixe à un stade de développement libidinal. Notre étude sera maintenant consacrée en particulier à deux fixations : l'oralité et l'analité.

2.2.1 le plaisir oral

Certains protagonistes moliéresques ont un comportement sexuel qui nous fait croire qu'ils se sont fixés à l'époque où ils ne pouvaient quitter le sein de leur mère. Car, à l'instar d'un bébé qui ne cesse de téter avec satisfaction le sein maternel, ces protagonistes présentent une sexualité qui accorde une place particulière au plaisir oral.

L'amour homosexuel qu'Orgon éprouve envers son favori est en partie traduit par le plaisir oral : une des satisfactions d'Orgon consiste à offrir un épanouissement alimentaire à son cher Tartuffe. À en croire Dorine :

À table, au plus haut bout il veut qu'il soit assis ;

Avec joie il l'y voit manger autant que six ;

Les bons morceaux de tout, il faut qu'on les lui cède,

(*Le Tartuffe* I, 2 vers 191 - 193)

Dans *Le Bourgeois gentilhomme*, le fait de manger chez M. Jourdain devient quasiment le substitut d'un baiser. À la scène du festin, le protagoniste présente un geste assez insolite que Dorante ne manque pas de constater. Le marquis parle de ce geste à son amante marquise :

[...] Mais vous ne voyez pas que monsieur Jourdain, madame, mange tous les morceaux que vous touchez ?

(*Le Bourgeois gentilhomme* : IV, 1)

Il n'est pas absurde de dire que, pour le bourgeois amoureux, les morceaux touchés par sa belle représentent en quelque sorte le corps de celle-ci (ses

mains, au moins), Il est donc facile d'interpréter le geste de M. Jourdain : manger les morceaux que la marquise a touchés, c'est mettre ses lèvres en contact avec le représentant du corps de la femme. Bref, c'est lui donner un baiser.

Le goût pour le baiser fait penser aussi à Dom Juan. À la scène 2 de l'acte deuxième, nous assistons à la séduction de Dom Juan auprès de la paysanne Charlotte. Le séducteur commence par admirer le corps de sa victime. Ce qui nous frappe dans cette admiration, c'est que Dom Juan admire Charlotte comme s'il appréciait un repas. Il parle ainsi de la bouche de la paysanne :

Que je vois un peu vos dents, je vous prie. Ah ! qu'elles sont
amoureuses, et ces lèvres appétissantes !

(*Dom Juan* : II, 2 nous soulignons)

Voyant que l'objet de désir s'avère «appétissant», le séducteur se met à montrer sa "faim". Cette faim, qui n'a pas le repas proprement dit pour une finalité, se traduit par un désir vif de donner un baiser. Dès lors, Dom Juan se révèle comme un «friand amateur de baiser» dont parle Freud (1987 : 106). À la fille dont les lèvres sont «appétissantes», l'homme affamé demande :

Donnez-moi donc un petit baiser pour gage de votre parole.

(*Ibid*)

Dom Juan est désireux de donner un baiser comme il tient vivement, au début de l'acte quatrième, à un souper paisible. Il persiste donc à dire à l'innocente intriguée :

Eh bien ! belle Charlotte, je veux tout ce que vous voulez ;
abandonnez-moi seulement votre main, et souffrez que par mille
baisers, je lui exprime le ravissement où je suis ...

(*Ibid*)

Soulignons «mille baisers» qui montre combien le désir sexuellement oral chez Dom Juan est insatiable.

Dom Juan persiste dans sa recherche du plaisir oral et va jusqu'à se montrer un amateur pervers de baisers. Freud dit que chez un friand amateur de baisers, il est bien possible que se développe «un penchant pour les baisers pervers» (1987 : 106). Dans le cas de Dom Juan, son baiser recherché devient pervers quand il a envie de baiser les mains de Charlotte, *malgré la saleté de celles-ci*.

Dom Juan - Sganarelle, regarde un peu ses mains.

Charlotte - Fi ! Monsieur, elles sont noires comme je ne sais quoi.

Dom Juan - Ha ! que dites-vous là ? Elles sont les plus belles du monde ; souffrez que je les baise, je vous prie.

Charlotte - Monsieur, c'est trop honneur que vous me faites, et si j'avais su ça tantôt, je n'aurais pas manqué de les laver avec du son.

(*Ibid*)

Charlotte est une paysanne dont le métier ne permet guère de maintenir la propreté des mains. D'où «je n'aurais pas manqué de les laver avec du son». De toute façon, cela ne provoque aucun dégoût à Dom Juan envers les mains qui ne sont pas lavées.

On peut parler ici d'un «surestimation de l'objet sexuel», pour emprunter l'expression à Freud (1987 : 58), chez Dom Juan. Pour celui-ci, le sentiment du dégoût ne fait pas obstacle à cette surestimation amoureuse ; par contre, il est surmonté par la libido (*Ibid* : 60).

L'absence de propreté peut empêcher certains d'entrer en contact corporel. Mais ce n'est pas le cas de notre amateur de baisers.

Au cas de Dom Juan, nous voulons ajouter celui d'Arnolphe de *L'École des femmes*, plus intéressant encore. Chez ce protagoniste, la perversion

sexuelle relative au plaisir oral est étroitement liée à son amour possessif ainsi qu'à son obsession de la jalousie. Prenons pour point de départ ces vers d'Arnolphe :

Vous enfilez tout droit, sans mon instruction,
 Le grand chemin d'enfer et de perdition.
 De tous ces damoiseaux on sait trop les coutumes !
 Ils ont de beaux canons, forces rubans et plumes,
 Grands cheveux, belles dents, et des propos forts doux ;
 Mais, comme je vous dis, la greffe est là-dessous,
 Et ce sont vrais Satans, dont la gueule altéré
 De l'honneur féminin cherche à faire curée.
 Mais, encore une fois, grâce au soin apporté,
 vous en êtes sortie avec honnêteté.

(*L'École des femmes* : III, 1 vers 649 - 658)

Ce qui saute aux yeux dans ces vers, c'est qu'Arnolphe, pour faire comprendre à Agnès le danger des blondins séducteurs, décrit ceux-ci à l'aide de l'image des loups qui menacent avec leur «belles dents», leur «gueule» et qui s'attendent à «dévorer» les filles proies qui se laissent tenter. Et n'oublions pas que le nom d' «Agnès» fait penser à «agneau» ou «agnelle», bête typique représentant la proie des loups dévorants.

Il n'est pas difficile de discerner le sens érotique dans cette expression métaphorique de la jalousie d'Arnolphe. Les «belles dents» et «la gueule» des jeunes hommes signifient la séduction mâle, voire l'acte sexuel. Que le jaloux ait peur que sa belle soit « dévorée », cela veut dire sans aucun doute qu'il tient à sa virginité, voulant l'empêcher de toute atteinte sexuelle. Avec ce motif de « dévorer », il est donc évident que chez Arnolphe, la sexualité est intimement associée à l'oralité.

Et ce qui est le plus important dans cette association sexualité-oralité, c'est que la défense d'Agnès agneau contre toute avidité des jeunes loups tend à montrer qu'en réalité notre homme est désireux de la dévorer lui-

même. En effet, pour ce tuteur, garder une pupille, c'est préparer un repas : Agnès est comme la soupe qu'Arnolphe fait bouillir pendant treize ans ;

Mon coeur aura battu sur ses attraits naissants

Et cru la mitonner pour moi durant treize ans.

(IV, 1 : vers 1030 - 1031)

Ce projet cannibalesque, nul ne le comprend mieux que le valet stupide d'Arnolphe :

Alain

La femme est en effet le potage de l'homme ;

Et quand un homme voit d'autres hommes parfois

Qui veulent dans sa soupe aller tremper leurs doigts,

Il en montre aussitôt une colère extrême.

(II, 3 vers 436 – 439)

Et Karl Abraham, qui a développé la conception des stades libidinaux de développement, associe les investissements des pulsions orales, anales, phalliques à des stades successions du développement de l'enfant. Dans son article de 1924, ce psychanalyste du développement parle du " stade sadique oral " , dans lequel le mordillement du sein a pour corrélat des fantasmes cannibals qui peut désigner entre autres

fantasmes de dévoration caractéristiques des fixations orales et de l'amour archaïque, fusionnel, qui ne distingue pas entre aimer et s'approprier par assimilation.

(Dominique Bourdin 2000 - 269)

Comment ne voit-on pas que le notion s'applique parfaitement à notre protagoniste qui se trahit enfin, en disant à son amante : «Je te bouchonnerai, baiseraï, mangerai» (IV, 4 vers 1595) ? Pour Arnolphe, aimer, c'est s'approprier (obsession de la jalousie), mais c'est aussi manger (fixation au plaisir oral).

Le cannibalisme révèle le penchant assez violent d'Arnolphe. Il est à noter enfin que outre son Eros, sa tendance de la destructivité peut également révéler la fixation à l'oralité. Ainsi, quand il se met en colère (par la jalousie), il se montre tellement agressif que ceux qui l'entourent ont l'impression qu'il deviendra anthropophage :

Arnolphe

C'est donc ainsi qu'absent vous m'avez obéi,
Et tous deux, de concret, vous m'avez donc trahi ?

Georgette

Eh ! ne me mangez pas, Monsieur, je vous conjure.

(II, 2 vers 389 - 391)

2.2.2 le plaisir anal

Deuxième stade du développement de la sexualité infantile, la phase anale peut être schématiquement décrite ainsi :

La *phase anale* se développe au cours des deuxième et troisième années. L'orifice anal est la zone érogène dominante et les selles constituent l'objet réel qui matérialise l'objet fantasmé des pulsions anales. De la même manière que nous avons distingué plaisir de manger et plaisir de succion, nous devons ici séparer le plaisir organique de déféquer en soulageant un besoin corporel, du plaisir sexuel de retenir les selles pour, ensuite, les expulser brusquement. L'excitation sexuelle de la muqueuse anale est provoquée avant tout par un rythme particulier du sphincter quand il se contracte pour retenir et se dilate pour évacuer.

(J.D. Nasio 2001 : 90)

Comme le plaisir oral, le plaisir anal peut être à l'origine d'une fixation. Dominique Bourdin écrit à ce propos :

[la zone anale] est une zone érogène [...] susceptible de donner lieu à des fixations importantes, très nettes, par exemple dans la névrose obsessionnelle, ou dans certains traits de caractère relevant de formations réactionnelles.

(2000 : 261)

Dans la suite de cette explication, Bourdin, pour illustrer la névrose obsessionnelle déterminée par la fixation anale dont il parle, donne un exemple, à savoir “ l’hygiène excessive et obsédante ” (*Ibid*). Cet exemple nous paraît intéressant parce qu’il nous fait penser à Argan du *Malade imaginaire*, dont l’obsession consiste à mettre en pratique tout ce qui tend à préserver, à améliorer la santé. Une question peut donc être posée : l’hygiène excessive et obsédante de ce malade imaginaire est-elle aussi liée à la fixation anale ?

À cette question, l’exposé qui suit montrera que chez Argan, la manie de préserver la santé est inséparable du plaisir anal de l’évacuation.

- le plaisir d’évacuer : le cas d’Argan

Dans le théâtre de Molière, les éléments scatologiques sont plus ou moins courants. Sganarelle de *Dom Juan* parle de sa colique (III, 5). Dans les pièces qui ne font pas partie de notre corpus comme *Médecin volant*, le protagoniste avale l’urine (scène IV) ; de même, *Monsieur de Pourceaugnac* est très marquée par la scatologie ubuesque (I, 8).

C’est sans doute dans la dernière pièce de sa carrière, *le Malade imaginaire*, que, dans notre optique, le thème des excréments occupe la place la plus distinctive en ce sens qu’il permet de révéler une perversion sexuelle du protagoniste.

Dans la scène d’exposition, on voit Argan énumérer les médicaments qu’il prend pendant des mois. En prêtant une attention plus particulière à cette énumération, on s’aperçoit que la plupart des médicaments assument la même fonction, à savoir qu’ils félicitent, en étant insérés dans l’anus du

malade, l'évacuation des ses excréments. À «un petit clystère insinuatif, préparatif et rémollit, pour amollir, humecter et rafraîchir les entrailles de monsieur» et «un lavement», s'ajoutent encore «un bon clystère détersif, composé avec catholicon double, rhubarbe, miel rosat et autres, suivant l'ordonnance pour balayer, laver et nettoyer le bas-ventre de monsieur» et «une bonne médecine purgative et corroborative composée de casse récente avec séné levantin et autres, suivant l'ordonnance de monsieur Purgon, pour expulser et évacuer la bile de monsieur» (I, 1).

La diversité des médicaments de ce genre n'est pas plus choquante que la quantité de leur utilisation. Argan avoue : «de ce mois, j'ai pris [...] un, deux, trois, quatre, cinq, six, sept, huit, neuf, dix, onze et douze lavements ; et l'autre mois, il y avait douze médecines et vingt lavements.» (*Ibid*)

Une telle obsession de la purgation ne répond évidemment pas au simple besoin naturel. Chez Argan, le désir d'être purgé ainsi que la volonté d'évacuer sont si intenses qu'on peut le comparer à un toxicomane qui a besoin de drogues d'une dose de plus en plus forte. Dans toute la pièce, c'est une préoccupation majeure de notre protagoniste. À la scène 2 de l'acte premier, après une petite querelle avec la servante Toinette, le premier ordre qu'il donne à celle-ci est : «Mon lavement d'aujourd'hui a-t-il bien opéré ?» (I, 2) même dans la scène où il se trouve avec sa femme, l'obsédé pense encore à expulser : «il faudra plus de huit médecines et douze lavements» (I, 6) ; à entretenir avec Béralde, il préfère prendre d'abord un lavement, ce qui choque fort ce frère :

Argan - Ah ! mon frère, avec votre permission

Béralde - Comment ! que voulez-vous faire ?

Argan - Prendre ce petit lavement-là, ce sera bientôt fait.

Béralde - Vous vous moquez. Est-ce que vous ne sauriez être un moment sans lavement ou sans médecine ? Remettez cela à une autre fois, et demeurez un peu en repos.

(III, 4)

Il faut souligner cette question de Béralde : «Est-ce que vous ne sauriez être un moment sans lavement ?». Car, il semble que, pour ce protagoniste qui ne sait effectivement être un moment sans lavement, ces *pratiques immanquables sont même une source du plaisir*. Le “ plaisir ” est ici employé au sens strictement psychanalytique : concept relatif, il signifie la diminution du déplaisir. Ce principe économique *plaisir-déplaisir* consiste à «supprimer [une] tension, tenue pour un *déplaisir*, grâce à une décharge d'énergie libidinale qui forme le *plaisir* proprement dit.» (Bellemin-Noël 1996 : 13).

Dans cette perspective, la purgation est pour Argan une source du plaisir dans la mesure où chaque fois qu'il se produit chez lui un sentiment du déplaisir (la colère par exemple) celui-ci pense le plus souvent à cette pratique médicale, comme si, pour lui, évacuer les excréments, c'était évacuer le déplaisir, ce qui procurerait naturellement le plaisir. À cet égard, il est intéressant de noter que le texte ne manque pas de préciser une fonction de la purgation qui sert à «expulser et évacuer la bile de monsieur» et à «hâter d'aller et chasser dehors les mauvaises humeurs de monsieur» (I, 1).

Voici des exemples qui montrent que notre malade prend la purgation pour une source du plaisir relatif, c'est-à-dire la décharge du déplaisir :

Argan - Mon lavement d'aujourd'hui a-t-il bien opéré ?

Toinette - Votre lavement ?

Argan - *Oui. Ai-je bien fait de la bile ?*

(I, 2 nous soulignons)

De même, à la scène 6 du même acte, après s'être querellé avec la servante, Argan atteint le paroxysme de la colère. Pour se retrouver dans un état agréable, il ne pense qu'à être purgé ; il dit à sa femme :

Vous ne connaissez pas, m'amour, la malice de la pendarde. Ah ! elle m'a mis tout hors de moi ; et il faudra plus de huit médecines et douze lavements pour réparer tout ceci.

(I, 6)

Ce principe *plaisir-déplaisir* impliqué dans l'habitude anale d' Argan peut en outre être envisagé sous un autre angle, à savoir que la purgation, source du plaisir quand elle est à la disposition du malade causera un déplaisir au cas de toute privation. Cette condition apparaît nettement dans le rapport entre le protagoniste et son médecin, M. Purgon qui a tout pouvoir sur le malade. C'est ce M. Purgon qui ordonne, prépare la pratique qui plaît à Argan. Notons par ailleurs que dans le nom de M. " Purgon " il est difficile de ne pas voir le verbe " purger ", acte dont Argan ne peut se passer. Argan, quant à lui, est incapable de quitter ce docteur qui le purge. Ainsi, à M. Purgon qui menace de l'abandonner, de lui priver la purgation, Argan fait appel à une expression de quelqu'un qui cherche à éviter le malheur :

M. Purgon - Mépriser mon clystère !

Argan - Faites-le venir, je m'en vais le prendre.
[...]

M. Purgon - J'allais nettoyer votre corps et en évacuer entièrement les mauvaises humeurs.

Argan - Ah ! mon frère !

M. Purgon - Et je voulais qu'une douzaine de médecines pour vider le fond du sac.
[...]

M. Purgon - Mais, puisque vous n'avez pas voulu guérir par mes mains...

Argan - Ce n'est pas ma faute.
[...]

M. Purgon - Puisque vous vous êtes déclaré rebelle aux remèdes que je vous ordonnais...

Argan - Hé ! point du tout.

(III, 5)

Au début du présent exposé, nous avons cité les écrits des psychanalystes selon lesquels l'enfant âgé de deux ou trois ans trouve dans

l'évacuation de ses scelles le plaisir sexuel. Le plaisir anal d' Argan, que nous avons relevé à travers son attachement excessif à la purgation, nous amène donc à nous poser une question : quel est l'aspect sexuel du plaisir infantile auquel le protagoniste se fixe encore ?

Notre réponse serait que chez Argan, le plaisir d'expulser relève en fait d'un plaisir sadique qu'il dirige contre ceux qui l'entourent, voire son objet aimé. Pour nous faire mieux comprendre, nous nous référons à Bellemin-Noël selon qui le stade anal présente l'époque où l'enfant se sensibilise à la satisfaction sadique :

l'enfant réagit [...] par l'offrande [...] de ses premières productions [les excréments] à ceux qu'il veut [...] punir [...]. C'est à cet âge que se manifeste avec le plus de violence l'agressivité dirigée contre les proches que l'on parle couramment de «stade sadique-anal».

(1996 : 17)

À en croire Pierre Brisson : «Il (Argan) sacrifierait sa famille à un lavement.» (1942 : 291). En effet, pour se procurer le plaisir de la purgation, Argan n'hésite pas à troubler ses proches, à la façon d'un enfant qui se plaît à expulser les excréments pour punir ceux qui l'entourent. Ce qui lui plaît, c'est ce qui cause les peines aux autres ; voilà son plaisir sadique-anal.

En ce qui concerne ses proches qui doivent subir une peine à cause de la recherche de sa satisfaction anale, on n'aurait pas besoin de dire que la première victime est Angélique sa fille. Insensible au malheur de sa fille, le malade imaginaire ne pense qu'à imposer à la pauvre un mariage qui unit M.Purgon purgeant à sa famille :

Argan - Hé bien ! c'est le neveu de M. Purgon, qui est le fils de son beau-frère le médecin, monsieur Diafoirus ; et ce fils s'appelle Thomas Diafoirus

[...]

Toinette - [...] Quelle est votre raison, s'il vous plaît, pour un tel mariage ?

Argan - Ma raison est que, me voyant infirme et malade comme je suis, je veux me faire un gendre et des alliés médecins, afin de m'appuyer de bon recours contre ma maladie, d'avoir dans ma famille les sources des remèdes qui me sont nécessaires et d'être à même des consultations et des ordonnances.

(I, 5)

L'aspect sexuel du plaisir sadique-anal qu'annonce le mariage forcé se manifeste le plus nettement dans le rapport entre le protagoniste et sa femme, puisque, dans ce cas, c'est l'objet aimé lui-même qui subit la perversion. À l'égard de cette seconde femme, Argan se montre en quelque sorte un mari sadique, non parce qu'il la bat ou qu'il lui inflige telle ou telle atteinte corporelle, mais qu'il est pour sa femme une source du dégoût à cause de son plaisir dépravé. Quelle vie sexuelle pour une femme qui doit supporter un mari qui ne pense qu'aux excréments ! Même dans la scène qui suggère l'intimité du couple (I, 6), le mari ne se dispense pas de parler de la purgation. Ainsi, dans cette situation assez pénible, Béline doit réprimer son sentiment de dégoût jusqu'à ce que, croyant qu'Argan est mort, elle révèle sa peine :

Un homme incommode à tout le monde, malpropre, dégoûtant, sans cesse un lavement ou une médecine dans le ventre, mouchant, toussant, crachant toujours, sans esprit, ennuyeux, de mauvaise humeur, fatiguant sans cesse les gens, et grondant jour et nuit servantes et valets.

(III, 12)

Le propos paraît méchant mais il nous permet de faire une meilleure synthèse sur le plaisir sadique-anal chez Argan : il s'agit d'un plaisir « malpropre, dégoûtant » qui fatigue sans cesse les gens.

2.3 la perversion de la vue

Outre la sexualité agressive et la fixation aux plaisirs infantiles, certains protagonistes moliéresques présentent encore, pour emprunter les termes à Freud, «les pulsions qui ont pour but regarder et se montrer (voyeur et exhibitionniste dans le langage des perversions)» (1968 : 28).

Pris au sens le plus simple, le voyeurisme, ou “ pulsion qui a pour but regarder ”, et l’exhibitionnisme, ou “ pulsion qui a pour but se montrer ” sont ainsi ces deux traits de l’aberration sexuelle que cette partie se propose d’étudier séparément.

2.3.1 le voyeurisme

Le théâtre de Molière présente un certain nombre de protagonistes-voyeurs. De tous ceux-ci, se dégage un trait commun : ces protagonistes cherchent à assister pour satisfaction à une scène, sinon érotique, du moins intime.

Le cas le plus évident est sans doute Arnolphe de *L’École des femmes*. Ce protagoniste a un intérêt particulier pour le scandale des maris trompés. Il aime “ observer ” le cocuage qui se produit chaque jour. Le malheur des pauvres maris est son sujet de rire ; Chrysale remarque à ce propos :

Mais quand je crains pour vous, c’est cette raillerie
Dont cent pauvres maris ont souffert la furie ;
Car enfin vous savez qu’il n’est grands ni petits
Que de votre critique on ait vus garantis ;

(*L’École des femmes* : I, 1 vers 15 - 18)

Arnolphe ne manque pas de justifier sa méchanceté. Il explique :

Et le mari benêt, sans songer à quel jeu,
Sur les gains qu’elle fait rend des grâces à Dieu.
Enfin ce sont partout des sujets de satire ;

Et comme spectateur, ne puis-je pas en rire ?

(*Ibid* : vers 41 - 44)

Dans cette justification, ce qui saute aux yeux, c'est le vocabulaire du théâtre qu'Arnolphe emploie («Et comme *spectateur*, ne puis-je pas en rire ?»). Il semble que, pour Arnolphe, la vie sexuelle des autres (le fait qu'une femme a une relation avec un autre homme que son mari) se donne en comédie :

C'est un plaisir de prince, et des tours que je voi

Je me donne souvent la comédie à moi.

(*Ibid* : I, 4 vers 297 - 298 nous soulignons)

Notons que " l'œil de prince " désigne la meilleure place de la salle du théâtre, réservée naturellement aux princes. La meilleure place, " l'oeil de prince ", permet de voir tout ce qui arrive sur le plateau. Lié à ce thème théâtral, le «plaisir de prince» qu'Arnolphe se fait en voyant sa «comédie», pourrait impliquer que ce spectateur a le plaisir de " tout " voir dans le spectacle de l'adultère.

Ce plaisir de voir n'est rien d'autre que le signe du voyeurisme chez Arnolphe. À cet égard, nous tendons à nous mettre d'accord avec Jean Butin qui écrit :

Jusqu'au jour prévu pour son mariage, Arnolphe était aussi un «voyeur». Voilà vingt années que ce maniaque faisait des gorges chaudes du triste sort des maris de la ville. C'était un «plaisir de prince» que se donne cette comédie à lui-même.

(1984 : 42)

Le voyeurisme d'Arnolphe peut être relevé à travers une autre conduite qu'il présente à la scène 5 de l'acte deuxième, scène qui doit sa réputation à «le» scandaleux. Le protagoniste est mécontent de ses valets qui ont laissé entrer le jeune homme. Une telle imprudence des valets provoque chez

Arnolphe une colère, une méfiance et une inquiétude. Après s'être péniblement ressaisi, il fait parler sa pupille. Il l'interroge habilement sur un ton mi-câlin, mi-impérieux : il veut tout savoir, notamment en ce qui concerne la chose la plus intime. Nous nous permettons de citer longuement la scène de cette enquête :

Arnolphe

Oui, mais que faisait-il étant seul avec vous ?

Agnès

Il jurait qu'il m'aimait d'un amour sans seconde,
Et me disait des mots les plus gentils du monde,
Des choses que jamais rien ne peut égaler,
Et dont, toutes les fois que je l'entends parler,
La douceur me chatouille et là-dedans remue
Certain je ne sais quoi dont je suis émue.

Arnolphe, à part

Ô fâcheux examen d'un mystère fatal,
Où l'examineur souffre seul tout le mal !

(À Agnès)

Outre tous ces discours, toutes ces gentillesse,
Ne vous faisait-il point aussi quelques caresses ?

Agnès

Oh tant ! il me prenait et les mains et les bras,
Et de me les baiser il n'était jamais las.

Arnolphe

Ne vous a-t-il point pris, Agnès, quelqu'autre chose ?

(Le voyant interdite)

Ouf !

Agnès

Eh ! il m'a ...

Arnolphe

Quoi ?

Agnès

Pris ...

Arnolphe

Euh !

Agnès

Le ...

Arnolphe

Plaît-il

Agnès

Je n'ose,

Et vous vous fâcheriez peut-être contre moi.

Arnolphe

Non.

Agnès

Si fait.

Arnolphe

Mon Dieu ! non.

Agnès

Jurez donc votre foi.

Arnolphe

Ma foi, soit

Agnès

Il m'a pris... Vous serez en colère.

Arnolphe

Non.

Agnès

Si.

Arnolphe

Non, non, non, non ! Diantre ! que de mystère !

Qu'est-ce qu'il vous a pris ?

Agnès

Il...

Arnolphe, à part

Je souffre en damné.

Agnès

Il m'a pris le ruban que vous m'avez donné.
 À vous dire le vrai, je n'ai pu m'en défendre.
 Arnolphe, reprenant haleine
 Passe pour le ruban. [...]

(II, 5 vers 558 - 580)

Il y a là un voyeur qui se déguise en l'enquêteur. Arnolphe exige qu'Agnès raconte minutieusement la scène intime entre elle et le jeune homme ; tout doit être rapporté : ce que le jeune homme fait, ce qu'il " prend ". En un mot, Arnolphe veut que la fille lui fasse voir cette intimité " scène par scène ". D'ailleurs, on pourrait dire que cette intrusion dans son espace privé d'un homme, qui, du coups, arrive à mener une affaire secrète auprès de sa pupille, menace fort la virilité d'Arnolphe qui représente à la fois le maître du lieu et le futur époux de la fille. En fait, en " examinant " minutieusement la scène scandaleuse, notre protagoniste, dont la virilité est menacée, se réduit en un voyeur qui ne peut qu'assister à la scène intime des autres.

D'un spectateur qui voit, par plaisir de prince, le cocuage des autres, Arnolphe passe à un voyeur qui assiste à la scène qui l'humilie. Il a ce comportement qui consiste à être attiré par le fait de voir sa partenaire avoir des relations érotiques avec un autre et qu'on peut appeler «candaulisme» (B. Love. 2001 *Encyclopedia of unusual Sex Practices*. London : Grunwich Editions.). Ce cas présente ainsi en quelque sorte le thème d'un voyeur qui guette l'adultère ; et nous trouvons que ce thème est repris dans *George Dandin* et *Le Tartuffe*.

Le cas de Dandin paraît analogue à celui d'Arnolphe en ce sens que ce mari trompé se tue aussi à être le témoin caché de l'affaire secrète entre sa femme et l'amant, vue par le trou de la serrure (II, 8). À la scène 8 de l'acte deuxième, sachant que l'amant s'installe chez lui, le mari nous laisse voir ce geste bizarre :

Pourrais-je point m'éclaircir doucement s'il y est encore ? (Après avoir regardé par le trou de la serrure) Ah Ciel ! il n'en faut plus douter, et je viens de l'apercevoir par le trou de la porte.

(II, 6)

Le geste de Dandin : regarder par le trou de la serrure, relève d'une geste typique d'un voyeur. Au lieu de surprendre *immédiatement* l'amant qui cherche à séduire sa femme, le mari bafoué préfère continuer de " voir ". Et si le terme "candaulisme"^{*} est aussi utilisé pour décrire un homme qui éprouve un plaisir pervers en regardant sa femme se déshabiller là où un tiers est présent, nous pouvons considérer Dandin comme adepte de cette pratique.

Imaginons sa joie lorsqu'il voit arriver les beaux-parents : «le sort me donna ici de quoi confondre ma partie ; et pour achever l'aventure, il fait venir à point nommé les juges dont j'avais besoin» (II, 6). Et Dandin de les inviter à assister à la scène avec lui : «[...] j'ai en main de quoi vous faire voir comme elle m'accommode» (II, 9).

De ce Dandin voyeur-candauliste, se rapproche d'Orgon qui préfère voir un homme prendre un plaisir auprès de sa femme. Cette perversion se manifeste à la scène 5 de l'acte quatrième. Dans cette scène, Elmire, cherchant à désabuser son mari, fait cacher celui-ci sous une table, appelle Tartuffe et feint de répondre à ses avances, en l'obligeant à se démasquer.

Pour relever le voyeurisme d'Orgon, nous tenons à rappeler que avant la scène en question, la femme signale au mari :

Je vais par des douceurs, puisque j'y suis réduite,
Faire poser le masque à cette âme hypocrite,
Flatter de son amour les désirs effrontés

* Selon la légende soutenue par Hérodote, Candaule, roi de Lydie de 735 à 708 avant l'ère chrétien, est « mort assassiné par son favori Gygès qu'il aurait eu la vanité de cacher dans la baignoire de la reine afin qu'il admirât sa beauté exceptionnelle ». (le dictionnaire *Robert des noms propres*)

Et donner un champ libre à ses témérités.
 Comme c'est pour vous seul, et pour mieux le confondre,
 Que mon âme à ses vœux va feindre de répondre,
 J'aurai lieu de cesser dès que vous vous rendrez
 Et les choses n'iront que jusqu'où vous voudrez.

(*Le Tartuffe* IV, 4 vers 1373 - 1380)

Il est à souligner qu'Elmire rappelle bien qu'il ne s'agit que d'un " théâtre " (mon âme [...] va feindre). En plus, l'actrice précise bien que le " théâtre " se termine quand le " spectateur " ne veut plus le " voir " (les choses n'iront que jusqu'où vous voudrez).

Or, quand le rideau se lève, il semble que notre spectateur ne dédaigne pas de voir cette scène représentant l'intimité d'un couple, scène où un rôle est tenu pas sa propre femme. Certes, Orgon finit par sortir de la table et cesse le jeu. Mais, a-t-on besoin de dire qu'à quel point la lenteur des ses réactions est surprenante ?

En continuant de rester dans la " salle ", le spectateur ne fait que voir et mettre par conséquent la malheureuse actrice à deux doigts des réalités auxquelles Tartuffe aspire si tenacement. Elmire se dérobe et tousse sans cesse pour provoquer le surgissement de son mari - en vain. Orgon laisse se dérouler une scène qui lui permet de voir l'homme Tartuffe parler à sa femme «des réalités» et des «assurés témoignages» (vers 1466 et 1478). Et notre protagoniste reste spectateur même si le dévot va jusqu'à montrer une domination virile qui n'est pas loin d'une menace sexuelle :

Contentez mon désir, et n'ayez point d'affroi ;
 Je vous répons de tout et prends le mal sur moi.

(*Ibid.* vers 1495 - 1496)

En ce qui concerne la menace sexuelle de Tartuffe, Jean-Benoît Hutier raconte :

En 1978, au Festival d'Avignon, Antoine Vitez donna une interprétation très personnelle de la pièce. On y voyait apparaître un Tartuffe jeune, en chemise bouffante, le col largement ouvert et *violant Elmire*.

(1993 : 76 nous soulignons)

À en croire l'interprétation de Vitez, Orgon est donc un voyeur qui n'a aucun scrupule même si ce qui frappe ses yeux, c'est un homme qui cherche à posséder sexuellement sa femme.

Comme Arnolphe et Dandin, Orgon présente le voyeurisme qui consiste à voir un homme séduire sa femme. Mais par rapport à ses analogues, la perversion visuelle de ce voyeur paraît encore plus complexe, comportant un autre signe qui nous ouvre vers une nouvelle perspective du problème.

En étudiant le trait homosexuel chez Orgon, nous avons posé une question sans y répondre : comment peut-on expliquer le fait que le protagoniste veut Tartuffe pour gendre ? Nous tenons ici à y donner une réponse en postulant que *le mariage entre Tartuffe et Mariane peut être en partie expliqué par la tendance du voyeurisme chez Orgon qui impose ce mariage*.

Pour expliciter ce voyeurisme en question, nous nous proposons d'y appliquer la notion de « médiation de désir » formulée par Patrick Dandrey (1992 : 369). Par cette notion, Dandrey entend le fait que dans le théâtre de Molière, un personnage peut avoir

le désir [qui] n' [est] pas suscité directement par l'objet, mais par le reflet qu'en renvoie son possesseur auréolé du prestige [...].

(*Ibid*)

Cette explication peut être simplifiée à l'aide d'une comparaison grossière sommaire, à savoir, permettons-nous de le dire, la pornographie. Un homme voyant un film qui représente un rapport sexuel est celui qui se

satisfait par la « médiation de désir ». Car, son désir n'est pas directement réalisé par l'objet (la femme dans le film, puisque celle-ci n'a pas le rapport avec l'homme voyant le film) ; mais par le reflet qu'en renvoie son possesseur (possesseur de la femme-l'homme qui a le rapport avec elle dans le film).

À cet égard, la « médiation de désir » dont parle Dandrey n'est pas loin du voyeurisme. Et c'est ainsi que pour illustrer sa notion, le critique parle de la pièce de *Dom Juan* : dans une scène, le héros avoue que le fait de voir un couple de jeunes fiancés peut éveiller son désir ; Dom Juan, qui révèle dans cette optique son voyeurisme, dit en effet :

Jamais je n'ai vu deux personnes être si contents l'un de l'autre, et faire éclater plus d'amour. La tendresse visible de leur mutuelles ardeurs me donna de l'émotion : j'en fus frappé au cœur et mon amour commença par jalousie.

(Dom Juan : I, 2)

À l'aide de la notion de la médiation de désir, on a donc une explication sur le mariage entre Tartuffe et Mariane, conçu et imposé par Orgon. En effet, on peut dire, avec Paniti Hoonswaeng (1996 : 289) qu'Orgon aime Tartuffe (qui représente ainsi l'objet de désir) et il tente une assimilation par alliance en offrant cet objet de désir à sa fille qui sera le médiateur-possesseur. Autrement dit, ce mariage forcé fait penser à la scène de la table (IV, 5) : le mari-voyeur qui voit un homme séduire sa femme peut naturellement être aussi le père qui prend sa fille pour « la médiation de désir ».

2.3.2 l'exhibitionnisme

À l'opposé du voyeurisme, l'exhibitionnisme désigne, comme on l'a dit, la tendance à " se montrer ". Chez les protagonistes moliéresques qui ont une perversion visuelle, si certains ont le plaisir de voir, d'autres ont le penchant d'exhiber leur corps, même dans un état tout nu.

Il est d'abord à remarquer que dans ce théâtre, un voyeur peut être également un exhibitionniste. En effet, Freud affirme :

Toute perversion «active» s'accompagne donc ici de son pendant passif ; celui qui, dans l'inconscient, est l'exhibitionniste, est en même temps *voyeur* [...].

(1987 : 82)

Ainsi, un voyeur tel Arnolphe qui a le «plaisir de prince» de voir “ tout ” ce qui concerne la vie sexuelle d'autrui, présente aussi une volonté de “ tout ” montrer :

Ouf ! Je ne puis parler, tant je suis prévenu,
Je suffoque, et voudrais me pouvoir mettre nu.

(*L'École des femmes* : II, 2 vers 393 - 394)

Ce qui se manifeste à titre d'annonce chez Arnolphe se révèle plus nettement chez Dom Juan. Ce protagoniste, dont le désir peut être suscité par le fait de voir un couple de fiancés, ne dédaigne pas de faire de sa nudité un spectacle. Au début de l'acte deuxième, Dom Juan a eu un naufrage et s'est échappé à la noyade grâce à la sauvetage du paysan Pierrot. Après l'accident, voici la scène où notre protagoniste se sèche, que le paysan raconte à sa fiancée :

ils [Dom Juan et Sganarelle] se sont dépouillés tous nus pour se sécher, et pis il y en est venu encore deux de la même bande, qui s'équiant sauvés tout seuls, et pis Mathurine est arrivée là, à qui l'on a fait les doux yeux. Vlà justement, Charlotte, comme tout ça s'est fait.

(Dom Juan : II, 1)

Si Pierrot peut raconter à sa belle la scène où Dom Juan “ s'est dépouillé tout nu ”, c'est qu'il y assiste et en est le témoin. Adoptant les termes de la théorie du roman, on pourrait dire que cette scène de la nudité est rapportée selon “ le point de vue ” du paysan : il y a donc un sujet regardant et l'objet (dont le corps est nu) regardé.

Objet focalisé, Dom Juan ne dédaigne pas, pour se sécher, d'être nu malgré le regard d'un étranger. Cette nudité qui supporte le regard est d'autant plus accentuée qu'une paysanne, Mathurine, est aussi présente. Au lieu d'avoir honte de son corps nu, Dom Juan, dans un tel état, fait même à sa spectatrice «les doux yeux».

Ayant le plaisir de se montrer, un exhibitionniste a toujours besoin d'un spectateur. Tel est le cas de Dom Juan. À la question posée par Charlotte : «Est-il (Dom Juan) encore cheux toi tout nu, Pierrot ?», Pierrot répond : «Nannain, ils l'a vont rahabillé *tout devant nous*» (*Ibid.* nous soulignons).

Chez cet exhibitionniste, le besoin d'un spectateur est aussi impliqué dans sa relation avec son valet Sganarelle. À propos de ce couple maître-valet, Michel Pruner écrit :

Sans Sganarelle, difficile d'envisager Dom Juan, qui a littéralement besoin de ce faire-valoir, serviteur/spectateur au regard à la fois réprobateur et fasciné.

(1998 : 77)

Si Pruner voit dans Sganarelle un spectateur au sens d'un juge moral, Gérard Conio et Jean-Pierre Pantin croient que le rôle du spectateur du valet peut être envisagé d'un point de vue sexuel :

Dom Juan a besoin de Sganarelle, parce qu'il a besoin d'un témoin et d'un spectateur. Constamment, le séducteur se donne un spectacle devant son valet.

(1994 : 86)

Le fait que «le séducteur se donne en spectacle devant son valet» peut être illustré par la scène 2 de l'acte deuxième. Nous avons étudié cette scène pour montrer la fixation au plaisir oral du protagoniste. Mais il faut souligner ici que c'est sous le regard du valet-spectateur que le maître-séducteur cherche à donner à la paysanne Charlotte «mille baisers». Ce que Dom Juan montre à

son spectateur, il est vrai, ce n'est pas son corps nu. Pourtant, ce "one man show" peut être considéré comme un geste d'exhibitionniste en ce sens que Dom Juan semble transformer un acte sexuel (donner un baiser) en spectacle sous le regard de son valet.

Les deux traits de l'exhibitionnisme dégagés du cas du Dom Juan : le penchant de se montrer et le besoin d'un spectateur, se trouvent également dans un autre cas, M. Jourdain du *Bourgeois gentilhomme*. Dans notre analyse, nous n'avons pas pu trouver de voyeurisme chez ce personnage. Cependant il présente, à notre avis, le cas le plus intéressant des exhibitionnistes moliéresques.

M. Jourdain a le penchant de montrer son corps et, pour que son corps soit objet de regard, il a besoin d'un spectateur. Ce bourgeois accorde un intérêt particulier aux activités qui tendent à mettre en relief les éléments corporels : l'imitation de l'habit noble, la danse, l'escrime. Désireux de souligner son corps à travers ces activités, il tend aussi à imposer ce corps souligné au regard des autres.

En essayant un habit, M. Jourdain tient à ce que les maîtres qui lui servent de spectateurs restent là :

M. Jourdain - Je vous prie tous deux de ne vous point en aller
qu'on ne m'ait apporté mon habit, *afin que vous me*
puissiez voir

Maître à danser - Tout ce qu'il vous plaira

M. Jourdain - Vous me verrez équipé comme il faut, depuis les
pieds jusqu'à la tête.

(*Le Bourgeois gentilhomme* : I, 4 nous soulignons)

Si le corps habillé doit être vu, le corps en mouvement veut aussi se donner en spectacle :

Ah ! les menuets sont ma danse , et je veux que vous me les voyiez danser.

(*Ibid.* II, 1)

De même, en pratiquant une autre activité physique, à savoir l'escrime, l'homme obsédé par l'idée " je veux qu'on me voie " ne laisse pas aller ses spectateurs :

Dis lui qu'il (Maître d'armes) entre ici pour me donner leçon. (Au maître de musique et au maître à danser). Je veux que vous me voyiez faire.

(*Ibid*)

À ces activités qui permettent à M. Jourdain d'imposer son corps au regard d'autrui, s'ajoute encore une conduite dont la nature sexuelle est évidente : cette conduite est, permettons-nous de la nommer, le «strip-tease». Il existe en effet chez ce protagoniste le penchant de se déshabiller, se dévêtir, se dénuder devant des spectateurs. Cet exhibitionniste peut, par exemple, ôter sa robe de chambre sur scène :

M. Jourdain - L'autre laquais !

Seconde laquais - Monsieur ?

M. Jourdain, *ôtant sa robe de chambre.* - Me trouvez-vous bien comme cela ?

(I, 2)

Et l'on assiste à une véritable scène d'un " strip-tease " quand M. Jourdain va jusqu'à entrouvrir sa robe :

M. Jourdain (Il entrouvre sa robe et fait voir un haut-de-chausses étroit de velours rouge, et une camisole de velours vert, dont il est vêtu) - Voici encore un petit déshabillé pour faire le matin mes exercices.

(*Ibid*)

Voilà tous les signes permettant de relever l'exhibitionnisme chez le Bourgeois gentilhomme. Pour compléter notre analyse de cette perversion du personnage, il nous faut aller un peu plus loin en notant ici que chez M. Jourdain, l'exhibitionnisme est étroitement lié à sa tendance masochiste. À ce propos, Georges-Arthur Goldschmidt écrit :

Tout le sens de M. Jourdain, c'est d'être regardé et le spectateur découvre à nouveau cette étrange relation masochiste : exister, n'est-ce pas être vu et d'autant plus vu que la réprobation est plus grande ?

(1973 : 170)

Rappelons la scène où notre protagoniste dit à sa femme qu'il n'a pas peur d'être fouetté si cela réalise son désir d'apprentissage. Or, à y voir de plus près, ce désir masochiste cache aussi le penchant exhibitionniste ; en étant fouetté, M. Jourdain a également besoin d'un spectateur :

Mme. Jourdain - N'irez-vous point l'un de ces jours au collège vous faire donner le fouet, à votre âge ?

M. Jourdain - Pourquoi ? Plût à Dieu l'avoir tout à l'heure, le fouet, devant tout le monde, et savoir ce qu'on apprend au collège.

(III, 3)

III. La sexualité féminine

Jusqu'ici, nous nous sommes uniquement concentré sur l'aberration sexuelle des protagonistes masculins. Cela ne doit pas nous amener à conclure que la sexualité féminine est absente dans ce théâtre. Bien au contraire, la perversion sexuelle des protagonistes féminins des *Précieuses ridicules* et des *Femmes savantes*, présente un problème compliqué, digne d'être examiné en particulier.

Cet exposé a pour but de montrer que la sexualité féminine peut y être expliquée par deux processus psychiques : *le refoulement* et *la sublimation*.

Les deux processus sont étroitement liés l'un à l'autre : nous verrons que le désir sexuel que les Précieuses, comme les Savantes, cherchent à refouler, s'acharne pourtant à se satisfaire ; et que, pour satisfaire ce désir qui s'échappe, nos protagonistes féminins ont recours à la sublimation qui consiste à détourner leur libido de l'érotisme proprement dit.

3.1 le désir refoulé qui cherche à se satisfaire

Dans le premier chapitre, nous avons relevé chez les Précieuses ainsi que chez les Savantes un dédain intense à l'égard de tout ce qui est du corps, de la chair, de l'érotisme. Rappelons tout simplement que Magdelon et Cathos ne peuvent «souffrir la pensée de coucher contre un homme vraiment nu» (*Les Précieuses ridicules* : scène 4) ; *Les Femmes savantes* sont «une reprise de l'attaque des hommes nus ' vraiment ' contre lesquels les Précieuses et maintenant les Savantes, ne veulent point coucher» (*Ramon Fernandez 1979* : 235), car il suffit d'écouter le mot ' mariage ' pour que nos Savantes éprouvent «un mal de cœur» (*Les Femmes Savantes* : I, 1 vers 6)

Ici, nous proposons de voir dans toutes les tentatives des protagonistes féminins de s'éloigner de la sexualité, non un véritable refus qui aurait fait penser que, chez ces filles, est totalement absente leur pulsion sexuelle, mais un processus consistant à réprimer leur désir sexuel qui est loin d'être absent. En psychanalyse, ce processus est connu sous le nom du *refoulement* , processus que Freud a découvert à partir des cas hystériques et qu'il décrit de la manière suivante :

Dans tous les cas observés, on constate qu'un désir violent a été ressenti, qui s'est trouvé en complète opposition avec les autres désirs de l'individu, inconciliable avec les aspirations morales et esthétiques de la personne. Un bref conflit s'est ensuivi ; à l'issue de ce combat intérieur, le désir inconciliable est devenu l'objet du refoulement, il a été chassé hors de la conscience et oublié.

(2001 : 32)

Suivant l'idée que les protagonistes refoulent leur " désir violent " par " les aspirations morales et esthétiques " : nous pouvons voir que chez les Précieuses, c'est la préciosité qui fait oublier le corps alors que pour les Savantes, c'est l'esprit qui domine toujours la chair. Leur désir sexuel devient un désir inconciliable avec ces forces opposantes, et à cause de ce conflit, il doit être oublié, réprimé, cédant ainsi au refoulement.

Le problème c'est que : comment peut-on prouver qu'il existe chez les protagonistes féminins un désir sexuel, désir qui devient l'objet du refoulement ? Pour répondre à cette question, il faut reconnaître d'abord que refouler un désir, ce n'est pas du tout le vider : *un désir refoulé cherche toujours à réapparaître*. Freud dit à ce propos :

[...] mais le désir refoulé continue à subsister dans l'inconscient ; il guette une occasion de se manifester et il réapparaît bientôt à la lumière [...].

(Ibid : 36)

En effet, en accordant une attention plus soutenue à nos cas, on remarque que ces filles, masquées par leur aspirations morales et esthétiques, se trahissent très souvent : elles ont beau refouler leur désir sexuel, ce désir qu'elles prétendent oublier, refuser, ne manque pas de se démasquer, de " réapparaître à la lumière ".

Dans le cas de Magdelon et de Cathos, c'est paradoxalement leur préciosité qui montre qu'elles désirent secrètement l'homme. La préciosité est une attitude paradoxale à l'égard de l'homme. D'un côté, qui dit préciosité dit dédain de " l'homme vraiment nu ". Mais, d'un autre côté, *une fille qui se prétend précieuse est en train d'utiliser même sa préciosité comme une stratégie pour séduire l'homme*. Marcel Gutwith explique en effet que la préciosité

se fait valoir par la longue attente qu'imposent à son amant les règles d'un jeu qu'elle complique à plaisir. *À son mépris du réel se joint*

l'intention peu avouable de profiter de lui : d'intensifier le désir dont elle recule l'assouvissement, de prolonger l'attente qui lui conserve sa liberté auréolée d'un surcroît de puissance. *La préciosité est donc à la limite un trafic [qui] spéculé sur la réalité d'un désir qu'il fait mine de mépriser.*

(1966 : 82, nous soulignons)

De là, on arrive à repérer le processus du refoulement chez les Précieuses : leur mépris du désir n'est pas un refus catégorique mais une prétention de mettre la chair sous les ordres de l'esprit pour prolonger et faire renaître le plaisir. À cet égard, la passion de Magdelon et de Cathos pour *Cyrus* et *Clélie* et pour les fictions (scène 4) nous offre un bon exemple. Leurs allusions excessives à ces textes montrent, à force de les envisager, que leur défense contre l'instinct n'est qu'une divagation : quand elles énoncent leur programme et le rituel de l'amour (*Ibid.*), elles prétendent imposer un frein compliqué destiné à en retarder la satisfaction.

Outre la préciosité qui peut être considérée comme une manière de séduire l'homme, ce qui montre qu'en réalité nos protagonistes le désirent, leur désir refoulé peut encore être démasqué à partir de leur obsession pour la lecture romanesque. Car, ce qu'elles aiment passionnément lire est loin de les éloigner de l'érotisme. Au contraire, les textes littéraires chers aux Précieuses ne parlent rien d'autre que de l'amour, de la relation entre homme et femme, et surtout de la sexualité :

Magdelon - Auprès cela viennent les aventures : les rivaux qui se jettent à la traverse d'une inclination établie, les persécutions des pères, les jalousies conçues sur de fausses apparences, les plaintes, les désespoirs, les enlèvements, et ce qui s'ensuit.

(*Ibid.*)

Sans parler d'une tendance sadique qui est suggérée par " les enlèvements ", il est difficile de ne pas entendre par " ce qui s'ensuit " un rapport érotique

entre le héros et l'héroïne dans le roman. Dans ce cas-là, ne peut-on pas dire que l'obsession pour un texte littéraire est en fait l'obsession pour le contenu qu'il présente ?

Par rapport au cas des Précieuses, les Savantes présentent un processus similaire du refoulement. Parmi les protagonistes des *Femmes savantes* (Philaminte, Bélise, Armande), c'est Armande qui représente une «refoulée» de la manière la plus évidente.

Armande prétend avoir horreur du rapport charnel mais elle ne cesse d'en parler. Cette fille, à qui la chair répugne, utilise plus que sa sœur Henriette, les termes qui traduisent la préoccupation de mariage : «étrange image» (vers 11), «sale vue» (vers 12), «attachements» (vers 19), «le bas amusement» (vers 32), «l'appétit grossier» (vers 48), «les soins où je vois tant de femmes sensibles» (vers 51), «le commerce de sens» (vers 1194), l'«union de cœurs» (vers 1196), «les nœuds de chair», «des chaînes corporelles» (vers 1258), etc.... Le suremploi de ce vocabulaire sensuel montre qu'Armande est obsédée par la chose contre laquelle elle se révolte. Elle n'y peut rien. Armande n'est pas très différente de sa tante Bélise : elle réprouve l'amour sans cesser d'en parler.

On sait qu'Armande a été pendant deux ans aimée de Clitandre (IV, 2 vers 1180) qu'elle repousse parce qu'elle ne peut répondre au plaisir charnel cher au jeune homme (*Ibid.* vers 1193 - 1196). Or, de même qu'elle déteste le mot « mariage » tout en répétant le vocabulaire sensuel, la fille prétend refuser l'amant tout en le désirant toujours. Là encore, il s'agit d'un désir refoulé, et nous tenons même à proposer ici qu'*Armande refoule le désir d'être sexuellement possédée par Clitandre.*

Car, le mépris hautain d'Armande à l'égard des plaisirs sexuels voulus par son amant révèle une angoisse non négligeable. Elle se ment à elle-même beaucoup plus qu'elle ne ment aux autres. Il semble qu'elle ne peut (ou ne veut) satisfaire le désir de Clitandre, mais au moment où elle s'aperçoit qu'elle va le perdre définitivement, cette refoulée se met à le retenir, devant

ainsi lutter contre les autres et surtout contre elle-même. Elle méprise le dessein de sa soeur parce qu'elle l'envie. Elle s'acharne à détruire le bonheur de Clitandre et d'Henriette ; mais, dans cette entreprise, on devine toutes ses tentatives pour reprendre le jeune homme. Quand Philaminte confirme sa volonté qu'Henriette épouse Trissotin, Armande tire méchamment le meilleur parti de cette détermination :

Nous devons obéir, ma soeur, à nos parents ;
Une mère a sur nous une entière puissance.

(III, 5 vers 1096 - 1097)

Pour que Philaminte soit solide dans sa décision, Armande ose dénoncer les amants à sa mère : ils bravent son autorité, ils n'ont aucun estime pour ses œuvres d'esprit (IV, 1 et 3). À Clitandre, elle reproche son infidélité, son incompréhension de l' «union des cœurs où les corps n'entrent pas» (IV, 2 vers 1196).

Mais toutes ces tentatives sont vouées à l'échec : Clitandre ne l'aime plus et ne pense qu'à se marier avec Henriette, ce qui pousse la refoulée à se trahir : malgré le refus de l'amant, *Armande va jusqu'à laisser écrouler sa digue en s'offrant au jeune homme ; le désir d'être sexuellement possédée, jusqu'alors refoulé, s'échappe ainsi au refoulement :*

Hé bien ! Monsieur ! hé bien ! puisque, sans m'écouter,
Vos sentiments brutaux veulent se contenter ;
Puisque, pour vous réduire à des ardeurs fidèles,
Il faut des nœuds de chair, des chaînes corporelles,
Si ma mère le veut, je résous mon esprit
À consentir pour vous à ce dont il s'agit.

(IV, 2 vers 1235 - 1240)

En conclusion, les Précieuses et les Savantes ne sont pas tellement insensibles. Marcel Gutwirth (1966 : 79 - 80), qui a fait une observation des personnages féminins dans le théâtre de Molière, en tire la conclusion en ces

termes : «La femme est de chair, elle a besoin de l'homme, elle dépérit sans lui, la femme *désire*». Rien ne nous empêche d'appliquer le remarque de Gutwirth aux protagonistes des *Précieuses ridicules* et des *Femmes savantes* : elles désirent, bien que ce désir soit peu avouable, masqué, refoulé. Mais, il s'agit toujours d'un désir qui cherche à se satisfaire.

3.2 la sublimation

Étant donné que chez les protagonistes féminins, il existe un désir sexuel qu'elles cherchent vainement à refouler, elles doivent répondre à ce désir qui demande la satisfaction. Or, à la différence d'une fille ordinaire qui trouve un plaisir sexuel dans un acte d'amour, les protagonistes féminins satisfont toujours leur libido par le processus de la " sublimation " :

En psychanalyse, c'est un mécanisme inconscient ayant pour effet de dériver la libido vers des activités socialement et culturellement valorisantes. Freud éclaire en partie le travail artistique et intellectuel en en faisant le résultant de l'énergie sexuelle dérivée vers des buts artistiques.

(Jean - Pierre Chartier 2001 - 181)

En d'autres termes, au lieu d'assister à la sexualité normale, les *Précieuses* et les *Savantes* investissent leur énergie sexuelle dans les activités culturelles et artistiques. À l'acte d'amour, elles substituent l'Art.

Les *Précieuses* se laissent tenter par le charme de Mascarille et Jodelet alors que les *Savantes* s'intéressent follement à Trissotin. Ces hommes qui paraissent séduisants aux protagonistes féminins ont un point commun : ils se montrent grand amateur de la Culture qui connaît parfaitement l'art, la littérature, la peinture, la danse, la philosophie et toutes sortes de savoirs.

Dans notre perspective, c'est à travers la relation avec ces hommes amateurs de Culture que nos protagonistes féminins tendent à sublimer leur désir sexuel. Les activités culturelles - danse, lecture des poèmes, discussion

philosophique etc. - sont ce qui lie les filles à ces hommes. Or, pour les protagonistes, ces activités ne sont pas purement de l'esprit. Offrant un plaisir culturel, elles leur permettent aussi et surtout de se sensibiliser à un certain érotisme. Chez nos filles, sous le masque d'un acte sublimé, se satisfait en cachette le plaisir sexuel.

Pour illustrer ce procédé de sublimation, nous prenons dans *Les Femmes savantes* la scène où les Savantes écoutent Trissotin lire les sonnets pour exemple.

On est dans le salon de Philaminte où Trissotin vient réciter des vers qui émerveillent les Savantes. Dans notre opinion, c'est pendant cette scène de la lecture poétique que nos protagonistes subliment leur désir sexuel : l'activité artistique, à savoir les vers que lit Trissotin, est pris par les Savantes pour le substitut de l'acte d'amour qui leur permet de trouver un plaisir sexuel.

Selon Josette Rey-Debove, le langage tel qu'il se présente dans *Les Femmes Savantes* a un statut particulier en ce sens qu'il peut devenir un objet érotique (cité par Culler 1976 : 107). C'est à partir de l'idée de Ray-Debove que nous proposons l'interprétation de la scène en question : les vers de Trissotin deviennent pour les protagonistes un objet érotique, et nous tendons ainsi à voir dans la progression de la lecture poétique l'image de la progression de l'acte d'amour ; chaque vers que récite le poète se présente comme un mouvement masculin qui excite de plus en plus sexuellement les auditeurs féminins qui, en recevant le message sous la condition de la sublimation, vont jusqu'à "jouir" au cours de cette écoute.

Sachant que Trissotin va présenter son poème, les Savantes se mettent à parler de leur "plaisir" :

Philaminte, à Trissotin

Ce sont charmes pour moi que ce qui part de vous.

Armande

Ce m'est douceur à nulle autre pareille.

Bélise

Ce sont repas friands qu'on donne à mon oreille.

Philaminte

Ne faites point languir de si pressants désirs.

Armande

Dépêchez

Bélise

Faites tôt, et hâtez nos plaisirs.

(III, 1 vers 714 - 718)

Ce qui nous assure qu'il ne s'agit point d'un simple plaisir non sexué ("plaisir d'écouter le poème" pris à la lettre), c'est que les personnages utilisent souvent la métaphore corporelle pour parler de leur plaisir. Bélise compare l'épigramme de Trissotin aux «repas friands» (vers 716), comme s'il s'agissait pour elle d'un plaisir oral dont on n'a plus besoin de souligner le sens sexuel. En plus, dans les vers qui suivent, il est à remarquer que les Savantes et Trissotin s'accordent à comparer l'activité artistique qu'ils vont pratiquer ensemble à l'activité sexuelle :

Philaminte

À notre impatience offrez votre épigramme.

Trissotin, à Philaminte

Hélas ! c'est *un enfant tout nouveau-né*, madame.

Son sort assurément a lieu de vous toucher,

Et c'est dans votre cour que j'en viens *d'accoucher*.

Philaminte

Pour me le rendre cher, il suffit de *son père*.

Trissotin

Votre approbation lui peut servir de *mère*.

(*Ibid.* vers 719 – 724, nous soulignons)

Le poète devient père, les auditeurs mères et la lecture l'acte qui vise à "accoucher". Il y a donc la confusion entre l'art et l'érotisme, et voilà la

sublimation. Sous cette condition, il n'est rien d'étonnant si la lecture de Trissotin suscite chez les Savantes une excitation corporelle :

Bélise, à chaque fois qu'il veut lire, l'interrompt
 Je sens d'aise mon cœur *tressaillir* par avance.
 J'aime la poésie avec entêtement,

(III, 2 vers 756 - 757 nous soulignons)

Lorsque le poète se met effectivement à lire, les auditeurs se trouvent devant une stimulation si intense qu'elles avouent leur "disponibilité" :

Trissotin
 SONNET À LA PRINCESSE URANIE
 sur sa fièvre

Votre prudence est endormie,
 De traiter magnifiquement
 Et de loger superbement
 Votre plus cruelle ennemie.

Bélise

Ah ! le joli début !

Armande

Qu'il a le tour galant !

Philaminte

Lui seul des vers aisés possède le talent !

Armande

À «prudence endormie» il faut rendre les armes.

(*Ibid.* vers 762 - 767 nous soulignons)

Car, en disant " rendre les armes ", Armande se présente comme une fille qui " se rend " ou qui " s'avoue vaincue ".

Plus Trissotin continue sa lecture, plus l'excitation des Savantes devient forte, et celles-ci vont jusqu'à exprimer une émotion qui peut faire penser à une excitation sexuelle :

Trissotin

Faites-la sortir, quoi qu'on die,
De votre riche appartement,
Où cette ingrate insolemment
Attaque votre belle vie.

Bélise

Ah ! tout doux, laissez-moi, de grâce, respirer.

Armande

Donnez-nous, s'il vous plaît, le loisir d'admirer

Philaminte

On se sent, à ces vers, jusques au fond de l'âme
Couler je ne sais quoi qui fait que l'on se pâme.

(*Ibid.* vers 772 - 778 nous soulignons)

L'état excité, incontrôlable des Savantes, chez qui quelque chose "coule", est encore plus accentué quand elles se mettent à crier :

Armande et Bélise

Oh ! oh !

[...]

Armande

Ah ! s'il vous plait, encore une fois « quoi qu'on die ».

[...]

Armande et Bélise

Ah !

Trissotin

Quoi ! sans respirer votre sang,
Elle se prend à votre sang...

Philaminte, Armande et Bélise

Ah !

(Ibid. vers 785, 803 et 804 - 806)

L'excitation suscitée par le poème atteint le point culminant lorsque les Savantes ont une telle expression :

Philaminte

On n'en peut plus

Bélise

On pâme.

Armande

On se meurt de plaisir.

Il est intéressant de noter que les trois répliques des trois filles forment un ensemble de l'expression du plaisir qui implique un certain progrès : la fatigue («On n'en peut plus»), la perte de conscience («On pâme») et enfin la mort («On se meurt de plaisir»). Or, à en croire Jean Bellemin-Noël :

Durant l'orgasme, au plus près de la vie intensément ressentie et partagée, nous mimons la mort, nous avons l'impression de l'effleurer.

(1996 : 13)

Nous tendons donc à interpréter " la mort " dont parle Armande pour l'état de l'orgasme qui vient naturellement après l'excitation la plus suscitée et la fatigue extrême.

Cet état des Savantes nous fait penser aux Précieuses qui, elle aussi, " miment la mort " en écoutant la chanson de Mascarille :

Mascarille - (Il chante)

Oh ! oh ! je n'y prenais pas...

Cathos - Ah ! que voilà un air qui est passionné ! Est-ce qu'on n'en meurt point ?

(scène 9)

Par la méthode de la superposition textuelle, nous sommes incliné à croire que les Précieuses en écoutant la chanson de Mascarille se trouvent dans la même état stimulant que les Savantes. Et l'écoute de la chanson peut être ainsi considérée comme la sublimation du désir sexuel chez Magdelon et Cathos.

Ayant étudié la sexualité féminine, nous arrivons à compléter ce deuxième chapitre qui a pour but d'analyser l'aberration sexuelle des protagonistes moliéresques. Au seuil du chapitre, nous nous permettons de confirmer notre deuxième hypothèse : le protagoniste moliéresque est caractérisé par la perversion sexuelle. Dans le choix de l'objet de désir, ce Protagoniste préfère depuis la personne du même sexe jusqu'à l'objet inanimé. Quant au but, ou la manière de trouver le plaisir, tout nous incline à conclure qu'il s'agit d'une sexualité extrêmement crue : le Protagoniste cherche un plaisir agressif qui s'attache encore au désir non développé, infantile ; et poussé par ce plaisir violent, il peut même se satisfaire sans accomplir directement l'acte sexuel. Et dans ce théâtre, les femmes ne sont pas moins anormales que les hommes. Ce sont toutes des refoulées qui cherchent à remplacer la sexualité normale, en le vernissant de la culture des choses de l'esprit.

CHAPITRE IV

LE COMPLEXE D'OEDIPE

Nous venons de voir que les protagonistes de Molière offrent assez de traits marquant la déviation des tendances de plaisir pour être assimilés aux « perversions sexuelles », dont la doctrine freudienne établira une liste trois siècles plus tard.

Or, dans ce théâtre, sous ces diverses perversions se cache encore un autre complexe plus profond, plus obscur. Il s'agit du complexe d'Oedipe que Freud considère délibérément comme complexe noyau de tout problème de la sexualité (1987 : 170).

Que le complexe d'Oedipe soit d'une certaine manière impliqué dans la sexualité de tous les protagonistes moliéresques, voilà l'hypothèse que nous cherchons à confirmer à travers ce présent chapitre. Et nous proposons que, en essayant de repérer le thème d'Oedipe dans les onze pièces étudiées, ce thème se présente sous trois formes : Oedipe proprement dit, Oedipe inversé et Oedipe féminin.

I. Oedipe proprement dit

Par Oedipe proprement dit, nous entendons le complexe d'Oedipe pris au sens le plus classique des termes, c'est-à-dire un désir qui pousse le sujet-fils à prendre sa mère pour objet sexuel, et en même temps à considérer comme rival son père qu'il cherche à éliminer.

À cette première catégorie appartiennent Orgon du *Tartuffe*, Dom Juan de *Dom Juan*, Alceste du *Misanthrope*, M. Jourdain du *Bourgeois gentilhomme* et Argan du *Malade imaginaire*. Notre interprétation s'élabore à partir de l'hypothèse suivante :

Ces protagonistes peuvent symboliquement être considérés comme les fils-oedipe. Leur sexualité implique un désir incestueux. D'une certaine manière, leur objet sexuel peut être interprété comme symbole, image,

représentation de la Mère. En d'autres termes, il y a au moins dans l'objet de désir un trait de la " maternité ". En plus, à cette configuration du désir incestueux, se superpose le désir parricide. Ces protagonistes entretiennent un rapport conflictuel avec le symbole, l'image, la représentation du Père qu'ils prennent pour l'obstacle de leur désir incestueux, et qu'ils cherchent, par voie de conséquence, à éliminer.

Chaque protagoniste présente son complexe d' Oedipe avec sa propre complexité. Cela nous incite à prouver notre hypothèse en examinant les cinq cas séparément, à commencer, selon l'ordre chronologique, par le cas d'Orgon du *Tartuffe*.

1.1 le cas d'Orgon

Chez Orgon, le complexe d' Oedipe est étroitement lié à sa tendance homosexuelle que nous avons examinée dans le chapitre précédent.

Chez l'homme, le choix de l'objet de désir reflète toujours sa tendance incestueuse parce que, selon la théorie psychanalytique, l'objet de désir est choisi selon l'image maternelle : « l'homme est en quête de l'image mnésique de sa mère », affirme Freud (1987 : 173), et c'est cette image de la mère qui détermine le choix de l'objet de désir chez l'homme ; pour lui, il faut que la femme aimée représente en quelque sorte sa mère.

Orgon préfère l'objet homosexuel, c'est-à-dire une personne virile. Cependant, on peut dire que ce choix est lié à la « quête de l'image mnésique de sa mère ». La mère d'Orgon, en effet, présente une virilité qui saute à nos yeux.

Loin d'être une mère douce et tendre, Mme. Pernelle présente une femme énergique. Au dire de Flipote la servante, cette mère marche « d'un tel pas qu'on a peine à [...] suivre » (I, 1 vers 2). C'est une femme agressive, violente. Criant, pestant, jurant, elle va jusqu'à donner un soufflet à sa servante quand elle est mécontente (I, 1). On constate en plus que Mme. Pernelle, à l'instar d'un père stéréotypé, présente une tête, une autoritaire

qui n'écoute jamais les siens. À ce propos, il est aussi tentant de prêter une attention plus soutenue à son nom : on entend en effet dans Mme Pernelle "Père" - "nelle", ce qui montrerait encore plus une certaine virilité de cette mère.

D'après ses expériences cliniques auprès des patients homosexuels, Freud note : « les mères [des] patients homosexuels étaient fréquemment des viragos, des femmes au caractère énergique » (1991 : 161). Le lien entre l'homosexualité chez Orgon et l'existence de la mère virile nous amène à conclure que la sexualité de ce protagoniste implique une certaine tendance incestueuse.

Sous l'homosexualité d'Orgon se dissimule donc un désir incestueux et elle refoule encore un désir parricide, ce qui nous fait revenir au problème du père de ce protagoniste. Pour celui-ci, il n'y a pas de père proprement dit (on n'en sait rien de son père) mais le désir parricide est loin d'être absent.

Car, sur le plan symbolique, on peut dire que c'est le Prince qui occupe le rôle du père d'Orgon. Jean-Benoît Hutier écrit à ce propos :

Dans l'esprit de l'époque, le roi est constamment associé à la notion de père. Comme le père est roi dans sa famille, le roi est le père de son peuple. La clairvoyance du prince se substitue ainsi à celle, défaillante, du père de famille qu'est Orgon.

(1993 : 70)

On sait que le protagoniste a servi le Prince durant la Fronde (I, 2 : vers 182). Mais Orgon a commis un acte qui peut être considéré pour la trahison contre le "père" de l'État. Il accepte de conserver des papiers d'Argas, l'un de ses amis. Or, cet Argas est ennemi de l'État, ayant pris le parti des frondeurs contre le pouvoir royal.

Si, comme nous l'avons montré dans le chapitre précédent, les papiers secrets qu'Argas confie à Orgon et que celui-ci donne à son favori Tartuffe,

nous aident à montrer une relation homosexuelle entre le protagoniste et ces “amis”, ces papiers nous permettent également de dire que sous l’homosexualité il y a encore un désir parricide. Fidèle au Prince, symbole du père, Orgon-fils n’aurait pu aider Argas. Mais une tendance homosexuelle pousse le fils ingrat à oser accepter de conserver les papiers de l’ennemi du prince-père. Aider Argas, c’est aider celui qui a une tentative de détruire le Père de l’État. Notre protagoniste partage donc le parricide avec son ami qu’il prend pour objet érotique.

1.2 le cas de Dom Juan

Le complexe d’Oedipe chez Dom Juan se tourne autour de son conflit avec le Père, autrement dit de son désir parricide. L’inceste est un problème secondaire qui se développe à partir du parricide.

Nous tenons à montrer d’abord que dans le cas de Dom Juan, le Père est représenté par trois actants ; à Dom Louis, le père proprement dit, il faudrait ajouter Dieu et Pierrot qui, dans notre perspective, occupent le rôle du père symbolique. Ces trois actants assument la même fonction paternelle : ils engendrent Dom Juan ; c’est eux qui donnent au héros la naissance ou la renaissance.

Le texte nous fait penser que le Ciel peut être considéré comme le Père de notre héros. Dom Louis s’est reproché d’avoir importuné le Ciel en lui demandant un fils :

Hélas ! que nous savons peu ce que nous faisons quand nous ne laissons pas au Ciel le soin des choses qu’il nous faut, quand nous voulons être plus avisés que lui, et que nous venons à l’importuner par nos souhaits aveugles et nos demandes inconsidérées ! J’ai souhaité un fils avec des ardeurs non pareilles ! je l’ai demandé sans relâche avec des transports incroyables ; et ce fils, que j’obtiens en fatiguant le Ciel de vœux, est le chagrin et le supplice de cette vie même dont je croyais qu’il devait être la joie et la consolation.

(IV, 4)

Ainsi, si Dom Louis a obtenu un fils, c'est le Ciel qui le lui a donné.

Pierrot joue exactement le même rôle que Dieu d'engendrer Dom Juan. Au début de l'acte deuxième, on apprend que Dom Juan se noie à cause d'un naufrage et c'est Pierrot qui l'en a sauvé. La noyade est comparable à l'état où la naissance-la vie de Dom Juan est bloquée, où il ne peut sortir du ventre maternel, symbolisé ici par la mer où il se noie. Si le Ciel auquel Dom Louis prie permet à Dom Juan de pouvoir sortir du ventre maternel, de trouver la naissance, c'est Pierrot qui le tire de l'eau, lui permettant ainsi d'éviter la mort dans la mer (ou la "mère" - ventre maternel) et de retrouver la vie.

D'ailleurs, quand Pierrot, après avoir été malmené par Dom Juan, dit :

Morquenne ! si j'avais su ça tantost, je me serais bien gardé de le tirer de gliau, et je gli aurais baillé un bon coup d'aviron sur la teste.

(II, 3)

il s'exprime exactement de la même façon que Dom Louis, le père désespéré qui regrette :

Hélas ! que nous savons peu ce que nous faisons quand nous ne laissons pas au Ciel le soin des choses qu'il nous faut, quand nous voulons être plus avisés que lui, et que nous venons à l'importuner par nos souhaits aveugles et nos demandes inconsidérées !

(IV, 4)

Bref, c'est l'expression des deux pères qui regrettent d'avoir donné la vie à un fils tel que Dom Juan.

Outre Dom Louis, Dieu et Pierrot représentent donc le Père de Dom Juan. Face au Père qui le procréé, notre protagoniste n'est qu'un fils ingrat. Son ingratitude à l'égard du Père se traduit dans deux désirs oedipiens, à

savoir le désir parricide et le désir incestueux qui consiste à prendre la femme du Père.

Dom Juan manifeste constamment le désir de détruire son Père. À la scène 4 de l'acte quatrième, survient Dom Louis qui vient lui reprocher son inconduite. Mais le reproche du père n'atteint pas le fils. Dès le début, Dom Juan laisse éclater l'orage : il se tait, s'absente. Son silence et sa dérisoire déférence soulignent le mépris qu'il a de son père. Dom Louis parle, il parle longuement, et nous savons qu'il a raison mais lorsque Dom Juan dit une seule phrase, tout s'écroule : «Monsieur, si vous étiez assis, vous en seriez mieux pour parler» (IV, 4).

Traitant avec mépris son interlocuteur comme s'il n'existait pas, Dom Juan va jusqu'à vouloir son véritable anéantissement. Car, la leçon de son père exaspère notre héros à tel point qu'il lui souhaite la mort :

Eh ! mourez le plus tôt que vous pourrez, c'est le mieux que vous puissiez faire. Il faut que chacun ait son tour, et j'enrage de voir des pères qui vivent autant que leur fils.

(IV, 5)

Notons en outre avec Guicharnaud que :

Dom Juan répond à cette menace [de son père] par le souhait de voir mourir son père : cri spontané, par lequel la nature de Dom Juan menacée de mort répond par un vœu identique de destruction. Certes Dom Juan ne va pas jusqu'à frapper son père [...] mais le cri vaut un meurtre.

(1984 : 284)

Dom Juan traite Dieu également avec hostilité et défi. Son agressivité intense, violente, méprisante à l'égard du Père d'en haut est lié avec son complexe d'Oedipe qu'il nous laisse voir quand il est avec le père d'en bas.

Le fils ingrat se mesure avec son Père Créateur, il le prend pour rival : «c'est une affaire entre le Ciel et moi» dit-il d'un ton très provocant (I, 2). Le mot " Ciel " qui vient constamment de ceux qui l'entourent ne lui suscite que la moquerie. Méprisant le Créateur de sa vie, ce fils va même jusqu'au blasphème : il propose d'offrir au Pauvre un louis d'or pourvu que celui-ci veuille jurer (III, 2).

L'irrespect de ce protagoniste vis-à-vis de Dieu se montre en plus dans sa désinvolture envers la statue du Commandeur qu'il a tué jadis. À la scène 5 de l'acte troisième où il se trouve près du tombeau de ce Commandeur, Dom Juan invite la statue du mort à souper avec lui. La Statue incline la tête en signe d'assentiment. Ce geste surnaturel incite à croire que la statue présente un signe divin : « Il n'est rien de plus véritable que ce signe de tête ; et je ne doute point que le Ciel, scandalisé de votre vie, n'ait produit ce miracle pour vous convaincre [...] » (IV,1), dit Sganarelle à son maître. Mais, l'insolent refuse de croire au prodige. Il joue avec la Statue comme il avait joué avec le Pauvre. Et, en invitant ce signe divin à venir souper avec lui, Dom Juan ne fait que braver Dieu, le mettant ainsi au défi.

D'ailleurs, l'infidélité de Dom Juan à l'égard des femmes et ses transgressions de la loi du mariage peuvent dans cette optique être considérées pour un défi contre le Père. Car, le Père se présente en tant que code moral, que loi sacrée du mariage («les saints nœuds du mariage» (I, 1), selon l'expression de Gusman), mais le fils la considère comme entrave, comme un obstacle à sa liberté. C'est pourquoi il transgresse frénétiquement cette «loi du Père», pour utiliser le terme lacanien.

À la scène 5 de l'acte cinquième, apparaît un spectre de femme qui avertit notre héros de sa perte prochaine, puis prend la figure du Temps. Le spectre dit nettement qu'il s'agit d'un signe du Ciel : «Dom Juan n'a plus qu'un moment à pouvoir profiter de la miséricorde du Ciel ; et s'il ne se repent ici, sa perte est résolue» (IV, 5). Mais au lieu de se soumettre au signe du Créateur, ce fils tire son épée et cherche à frapper avec l'arme la figure du

Père divin. C'est à travers ce geste agressif que le désir parricide chez Dom Juan se manifeste assez clairement.

Aussi n'est-il pas un hasard si Sganarelle voit dans son maître qui défie le Ciel «un diable» (I, 1). À en croire Alain Quesnel, Dom Juan représente «l'image du Serpent de la *Genèse*» (2003 : 21). Vu son attitude hostile envers le Père-Dieu, on pourrait assimiler notre héros à Satan, cette créature de Dieu qui cherche à détruire son Créateur.

Dom Juan ne manifeste qu'une attitude hostile envers celui qui lui donne la naissance. C'est aussi ce qu'affronte Pierrot qui l'aide à retrouver la vie. À la scène 3 de l'acte deuxième, Pierrot empêche Dom Juan de séduire sa fiancée. Mais il est malmené par le seigneur.

Pierrot proteste : «Monsieur, tenez-vous», «qu'on ne caresse point nos accordées» (III, 3). Dom Juan ne l'écoute pas. Il ne répond même pas à celui qui l'a sauvé d'une noyade. On ne l'entend prononcer que des formules d'interjections. «*Repoussant rudement Pierrot*», il le voit non en tant qu'une personne mais comme une masse physique, un corps gênant et bruyant. Avec une méchanceté extrême, Dom Juan finit par donner à son "sauveur" une série de soufflets. Silence et gifles sont les armes de Dom Juan : devant un égal, il aurait tiré l'épée.

L'ingratitude de Dom Juan à l'égard du Père, qui se manifeste par un désir parricide, atteint le paroxysme lorsque s'y ajoute le désir incestueux du fils qui pense non seulement à éliminer le père, mais aussi et surtout à *prendre sa femme*. La femme du Père n'est pas nécessairement la mère, objet incestueux proprement dit. Mais, à un certain égard, désirer une femme qui appartient au Père peut relever d'un inceste.

Dom Juan enlève Donne Elvire du couvent. Religieuse, cette femme peut être considérée comme femme de Dieu. Dom Juan se rend compte même que le fait d'enlever une religieuse appartenant au Ciel peut représenter une "adultère". Il dit à Donne Elvire :

J'ai fait réflexion que, pour vous épouser, je vous ai dérobée à la clôture d'un couvent, que vous avez rompu des vœux qui vous engageaient autre part, et que le Ciel est fort jaloux de ces sortes de choses. Le repentir m'a pris, et j'ai craint le courroux céleste ; j'ai cru que notre mariage n'était qu'un adultère déguisé, qu'il nous attirerait quelque disgrâce d'en haut, et qu'enfin je devais tâcher de vous oublier, et vous donner moyen de retourner à vos premières chaînes.

(I, 3)

Ce langage qui est pleinement chargé de termes de l'affaire privée reflète bien le fantasme incestueux de Dom Juan. Pour lui, Donne Elvire est déjà engagée («des vœux qui vous engageaient autre part»), et c'est Dieu le Père qui représente le possesseur légitime («le Ciel est fort jaloux de ces sortes de choses»). Selon le fantasme incestueux, le Ciel et Donne Elvire forment un couple parental : le Ciel est le Père représentant les «premières chaînes» pour la religieuse. Épouser, désirer Donne Elvire n'est donc qu'une «adultère» que le fils ingrat a commise à l'encontre du Père, possesseur légitime, qui a par là «quelque disgrâce d'en haut».

Et lorsque Dom Juan cherche à séduire Charlotte, la fiancée de Pierrot, cette séduction devrait également être considérée comme la manifestation d'une tendance incestueuse chez notre protagoniste. De même qu'il a enlevé la femme du Créateur de sa vie, ce fils n'hésite pas à prendre la femme qui appartient à l'homme qui lui donne la renaissance.

1.3 le cas d'Alceste

Pour examiner le complexe d'Oedipe chez Alceste, nous nous proposons d'étudier la scène 2 du premier acte. Dans cette scène, Oronte, un autre amant de Célimène, veut connaître l'opinion d'Alceste sur un sonnet dont il est l'auteur. Alceste se dérobe et n'arrive à la franchise que par la colère. Ayant horreur du sonnet de son rival, il se justifie en outre en citant « une vieille chanson » : cela « vaut bien mieux » que le sonnet qui représente « le mauvais goût du siècle » :

Si le Roi m'avait donné
 Paris, sa grand'ville
 Et qu'il me fallut quitter
 L'amour de ma mie,
 Je dirais au roi Henri :
 «Reprenez votre Paris,
 J'aime mieux ma mie, au gué !
 J'aime mieux ma mie.»

(*Ibid.* vers 393 - 400)

À notre avis, cette chanson à laquelle tient Alceste ne représente pas seulement son goût artistique. « L'œuvre [artistique] nous touche parce qu'elle comble en même temps notre désir » affirme Max Milner (1980 : 308). Et si Alceste aime cette chanson, dans notre perspective, *c'est parce qu'elle comble son désir oedipien.*

Examinons de plus près la chanson. Le triangle d'oedipe s'y manifeste d'une manière implicite. «Le Roi» évoqué dans la chanson est sans aucun doute le symbole du Père. « Je », sujet du Roi, peut être considéré comme le fils de celui-ci. Entre le « Roi »-père et « Je »-fils, c'est le conflit oedipien qui éclate puisque le Père s'impose comme un rival qui cherche à prendre la femme aimée (« mamie ») du fils. En d'autres termes, l'inceste est représenté par la rivalité d'amour entre le père et le fils qui cherchent à posséder la même femme. Et comme un fils qui ne consent pas à laisser sa mère à son père, « Je » affirme « au roi Henri » : « J'aime mieux ma mie, au gué ! J'aime mieux ma mie ».

Or, le conflit oedipien tel que l'exprime la chanson, c'est exactement la rivalité d'amour dans la réalité qui oppose Alceste à ses rivaux. Oronte, Acaste, et Clitandre sont tous marquis. Avec ce titre nobiliaire, ces amants de Célimène sont tous en quelque sorte liés au Roi, symbole du Père. Oronte se vante :

on sait qu'auprès du Roi je fais quelque figure ;
 Il m'écoute ; et dans tout, il en use, ma foi !
 Le plus honnêtement du monde avecque moi.

(I, 2 vers 290 - 292)

Tandis que Clitandre et Acaste peuvent s'introduire à la cour, lieu qui représente métonymiquement le Roi : ces messieurs, au dire de Célimène

Ont gagné dans la cour de parler hautement.
 Dans tous les entretiens on les voit s'introduire ;

(II, 2 vers 542 - 543)

Alceste n'est pas très loin du « Je » évoqué dans la chanson puisque son amour est menacé par la personne royale. De même, Célimène, c'est « ma mie », objet d'amour qui est à l'origine du conflit oedipien entre le père et le fils. À un certain égard, l'amour qu'Alceste éprouve pour Célimène a quelque chose d'incestueux parce que cet amour l'engage au conflit contre les rivaux qui ont un rapport avec le père. L'image du Roi présentée dans la chanson n'est donc pas un fait de hasard. En une seule image, sont condensés tous ceux qui représentent le rival d'amour d'Alceste : les marquis et le Père. Et rien n'est étonnant si, dans la même chanson, ce Père-rival est posé, puis il est éliminé immédiatement. Le protagoniste chante en effet « Je dirais au roi Henri : « Reprenez votre Paris, J'aime mieux ma mie, au gué ! », ces paroles par lesquelles il nous faudrait entendre : « mon père, laisse tranquille me mère ! elle est à moi ! ».

1.4 le cas de M. Jourdain

Chez M. Jourdain, le désir incestueux est, selon notre examen, absent. Cependant, on peut discerner dans ce cas le parricide.

Dans son article intitulé « Le roman familial des névrosés » (1973), Freud étudie un problème lié au complexe d'Oedipe. Il observe certains névrosés et remarque que, ayant une attitude hostile envers leurs parents, ces névrosés manifestent leur désir de les éliminer en créant un fantasme que le

psychanalyste nomme «le roman familial». Dans ce fantasme, les névrosés qui désirent se débarrasser de leurs propres parents, rêvent d'avoir de nouveaux parents en les substituant aux propres parents. Freud explique :

l'activité fantasmatique prend pour tâche de se débarrasser des parents, désormais dédaignés, et de leur en substituer d'autres, en général d'un rang social plus élevé. Dans ce processus est mise à profit la survenue fortuite d'expériences réellement vécues (à la campagne, la rencontre du châtelain ou du propriétaire terrien, à la ville, celle du personnage princier). De telles expériences fortuites éveillent l'envie de l'enfant qui s'exprime alors dans un fantasme où les deux parents se trouvent remplacés par d'autres plus distingués.

(1973 : 158 - 159)

À partir de l'idée de Freud, nous trouvons qu'une série de comportements de M. Jourdain fait penser qu'il représente celui qui a un fantasme dit "roman familial". À l'idée d'Olivier Lapatre qui écrit :

Les personnages moliéresques semblent construire leur vie contre leur état de naissance. Ils tentent, au moyen de rêveries compensatoires qui les recréent, de se défaire de l'injustice où ils sont nés.

(1999 : 75),

nous proposons de donner le cas de M. Jourdain comme exemple. D'autant plus que, dans ce cas, son fantasme est focalisé sur le père qu'il cherche notamment à éliminer.

M. Jourdain ne veut pas entendre parler de ses parents, simples marchands qui enracinent son déterminisme social. Quand Cléonte vient demander Lucile en mariage, il se confronte aux exigences de son père : «Vous n'êtes point gentilhomme, vous n'aurez pas ma fille» (III, 12).

Notre protagoniste veut oublier la réalité de sa condition imposée par le Père, au point de prétendre que son père n'a jamais été marchand : «ce sont des malavisés qui disent cela» (*Ibid*).

Dégoûté par l'origine paternelle, M. Jourdain va jusqu'à manifester la haine. Quand il veut connaître toutes les sciences, la soif du savoir n'est pas sa seule motivation ; il veut être savant parce qu'il hait le Père :

(...) j'ai toutes envies du monde d'être savant ; et j'enrage que mon père et ma mère ne m'aient pas fait bien étudier dans toutes les sciences, quand j'étais jeune.

(II, 4)

Il convient ici d'insister sur l'expression de M. Jourdain : «toutes les envies du monde». Non pas le désir mais l'envie, passion amère associée à la haine (la «rage») de la famille («j'enrage que mon père et ma mère ne m'aient pas fait bien étudier»).

Chez cet homme qui éprouve de la haine envers son origine, même son enthousiasme pour la mode peut, à en croire Lapatre, être lié au désir parricide :

Son enthousiasme pour la mode accompagne le meurtre paternel : Jourdain trouve en elle une forme inconditionnelle, dépendant de son seul mouvement, une forme auto engendrée. Jourdain fait son salut dans la mode ; il accomplit par elle une résurrection béate. Il adore ces signes qui l'arrachent à son néant et lui proposent de nouveaux repères, inépuisables pour l'imagination.

(1999 : 78)

Poussé par une telle haine qu'il pense au parricide, M. Jourdain n'attend pas de la vie qu'elle soit telle qu'elle est déterminée par son origine paternelle. Il se rebiffe contre son destin de bassesse, dans lequel selon lui, se complaît sa femme : il faut qu'il soit gentilhomme, sa fille doit être

marquise. Et, à sa femme qui tient obstinément le discours de l'acceptation de sa condition sociale représentée par le Père : «Et votre père n'était-il pas marchand aussi bien que le mien ?», il surenchérit : «et si vous me mettez en colère, je la ferai duchesse» (III, 12). Pour M. Jourdain, poussé jusqu'au bout par son fantasme compensatoire, il s'agit de faire, d'agir, de bouleverser l'ordre des choses, et comme dans les contes de fées, d'un coup de baquette magique, de changer sa fille en duchesse.

Et l'homme qui veut se défaire de son origine va jusqu'à souhaiter changer son propre père. Cette folie se manifeste quand il se laisse tromper par Covielle qui, pour amorcer sa mascarade turque, commence par retoucher la figure paternelle. Ce valet déguisé invente à l'intention de M. Jourdain, qui d'abord n'en revient pas, un père gentilhomme qu'il a bien connu, qui n'était pas marchand :

Covielle - Je dis que c'était un fort honnête gentilhomme.

M. Jourdain - Mon père ?

Covielle - Oui.

M. Jourdain - Vous l'avez fort connu ?

Covielle - Assurément

M. Jourdain - Et vous l'avez connu pour gentilhomme ?

Covielle - Sans doute.

M. Jourdain - Je ne sais donc pas comment le monde est fait.

Covielle - Comment ?

M. Jourdain - Il y a de sottes gens qui me veulent dire qu'il a été marchand.

Covielle - Lui, marchand ! C'est pure médisance, il ne l'a jamais été. Tout ce qu'il faisait, c'est qu'il était fort obligeant, fort officieux, et, comme il se connaissait fort bien en étoffes, il en allait choisir de tous les côtés, les faisait apporter chez lui, et ne donnait à ses amis pour de l'argent.

M. Jourdain - Je suis ravi de vous connaître, afin que vous rendiez ce témoignage-là que mon père était gentilhomme.

(IV, 5)

On pourrait se demander pourquoi notre protagoniste croit facilement au récit inventé par Covielle. À cette question, Lepatre nous propose une réponse intéressante :

D'où vient que Jourdain puisse croire à une telle supercherie ? Parce qu'en lui, la place du père est vide, prête à être occupée par un fantasme de remplacement.

(1999 : 76)

Dans notre perspective, chez M. Jourdain, le fantasme du roman familial atteint le point culminant dans la cérémonie turque où il se fait Turc. Le protagoniste élimine son père de sa réalité et, du coup, lui-même vaporise son ancienne identité. Il s'octroie une nouvelle naissance dont le baptême du mamamouchi est l'apothéose. La cérémonie est riche de symbolique. Se faire turc, en effet, c'est d'une manière implicite se convertir en musulman. On assiste à la cérémonie où le Mufti, dignitaire de la religion musulmane spécialement chargé d'interpréter la loi coranique, invoque «Mahomet», le Prophète (*IV, 8 première entrée de ballet*) ; en plus, «l'Alcoran», Livre sacré considéré comme paroles de Dieu des musulmans, est utilisé dans la cérémonie (*Ibid. deuxième entrée de ballet*) ; enfin, on y adore Dieu qui représente le Père :

Le Mufti - Mahomet pour Jourdain.

Moi prier soir et matin.

Est-il bon Turc, Jourdain ?

Les Turcs - Oui, par Dieu. Oui, par Dieu

Le Mufti, *chantant et dansant* - Dieu, mon père, mon père, Dieu.

(*Ibid. première entrée de ballet*)

La conversion permet donc à M. Jourdain d'avoir «Dieu, mon père, mon père, Dieu.», ce qui réalise son fantasme de remplacement du Père.

1.5 le cas d'Argan

Argan a Béline pour sa seconde femme. À notre avis, ce choix est déterminé par le complexe d'Oedipe chez le protagoniste qui, nous allons le voir, semble être en quête de l'image maternelle. À en croire Freud, l'homme préfère une amante qui reflète l'image mnésique de sa mère dont il est en quête :

Même celui qui a réussi à éviter la fixation incestueuse de sa libido n'échappe pas totalement à son influence. C'est manifestement en écho de cette phase du développement que la première passion amoureuse d'un jeune homme s'adresse, comme on le voit si fréquemment, à une femme d'âge mûre, et celle d'une jeune fille à un homme d'un certain âge investi d'autorité, qui sont à même de faire vivre pour eux l'image de la mère et du père. D'une manière générale, il est vraisemblable que le choix d'objet se fait en s'étayant assez librement sur ces deux modèles. Avant tout, l'homme est en quête de l'image mnésique de sa mère, image qui le domine depuis les débuts de son enfance.

(1987 : 172 - 173)

La première apparition de Béline est à la scène 6 du premier acte. Appelée par Argan qui se met en colère à cause de la servante, elle vient le consoler, apaiser, soulager. Ce qui est très remarquable dans cette scène entre le couple, c'est la façon dont le mari et la femme appellent l'un l'autre : Béline ne cesse d'appeler son mari «mon petit fils» tandis que celui-ci appelle sa femme «mamie».

Béline - Qu'est-ce que c'est donc qu'il y a, mon petit fils ?

Argan - Mamie

Béline - Mon ami

Argan - On vient de me mettre en colère

(I, 6)

Un autre exemple :

Argan - Mamie, vous êtes toute ma consolation.

Béline - Pauvre petit fils !

(Ibid.)

«Mamie» et «Mon petit fils», employés par le couple, représentent sans doute l'expression d'amour entre le mari et la femme. Mais ces appellations peuvent aussi faire penser à un amour entre une mère et un fils. Yves Hucher, qui établit les notes du *Malade imaginaire* pour son édition (1970 : 52) remarque effectivement dans les énoncés de Béline le langage "maternel".

On est dans une famille où la femme utilise le langage maternel avec son mari. Il est à remarquer encore que quand la «mamie» présente son amour, ce n'est pas une tendresse d'une amante qui s'exprime, mais une douceur maternelle qui semble plaire tant à son «petit fils». Consoler, apaiser, soulager, calmer, voilà les gestes amoureux avec lesquels Béline traite Argan.

Argan - Votre coquine de Toinette est devenue plus insolite que jamais.

Béline - Ne vous passionnez donc point.

Argan - Elle m'a fait enrager, mamie.

Béline - Doucement, mon fils.

Argan - Elle a contrecarré, une heure durant, les choses que je veux faire.

Béline - Là, là tout doux !

[...]

Argan - M'amour, cette coquine-là me fera mourir.

Béline - Hé ! là ! hé, là !

Argan - Elle est cause de toute la bile que je fais.

Béline - Ne vous fâchez point tant.

(Ibid.)

Béline est donc pour Argan source du calme, du soulagement. Vue cette douceur maternelle, on pourrait comparer Béline à une mère qui berce Argan, lui-même comparable à l'enfant qui s'agite. L'image de la mère berçant paraît plus claire au moment où Béline prend soin des oreillers de telle façon que son mari, qui se conduit ici comme un fils docile, dorme bien.

Béline - [...] Enfoncez bien votre bonnet jusque sur vos oreilles ; il n'y a rien qui enrume tant que de prendre l'air par les oreilles.

Argan - Ah ! mamie, que je vous suis obligé de tous les soins que vous prenez de moi !

Béline, *accommodant les oreilles qu'elle met autour d'Argan.* - Levez-vous, que je mette ceci sous vous. Mettons celui-ci pour vous appuyer, et celui-là de l'autre côté. Mettons celui-ci derrière votre dos, et cet autre-là pour soutenir votre tête.

(Ibid.)

C'est à ce type de femme présentant des traits maternels que notre protagoniste s'attache profondément. Il ne peut se séparer d'elle, l'appelant toujours quand il se trouble ; comme un enfant dépendant, il se laisse dominer par sa femme consolatrice qui est pour lui conseillère pour toutes les affaires, du mariage de la fille au testament.

Ouvrons une parenthèse. Si les traits maternels représentés par Béline montrent qu'Argan est celui qui est en quête de l'image maternelle à travers son choix de l'épouse, on pourrait généraliser notre observation à l'obsession de notre protagoniste pour les médicaments. Autrement dit, dans notre perspective, le fait que ce malade ne peut se passer des médicaments peut aussi être expliqué par sa quête de l'image maternelle. Précisons que, aux

yeux d'Argan, les médicaments assument exactement la même fonction que sa femme Béline qui le soulage maternellement.

Nous justifions notre argument par la scène d'exposition de la pièce. Tout seul, Argan imagine un dialogue entre lui et les médecins, et énumère les médicaments dont il a besoin. À considérer plus près ces médicaments, la plupart sont de même nature, servant à *calmer, apaiser, soulager*. Argan parle par exemple d'«un julep hépatique, soporatif et somifère, composé pour faire dormir monsieur», d'une bonne médecine pour «chasser dehors les mauvaises humeurs», de «l'ordonnance de monsieur Purgon, pour expulser la bile de monsieur», et d'«une potion pour reposer» (I, 1). L'énumération permet de saisir du personnage d'Argan l'image d'un corps agité désireux d'une source calmante. Autant Argan a besoin de Béline-reflet de la mère consolatrice, autant il ne peut se passer des médicaments apaisants. On pourrait dire qu'Argan s'attache au soin médical comme un enfant qui, loin de sa mère, s'agite, se démène, s'entête et qui demande perpétuellement le soin maternel pour se calmer, s'apaiser, se soulager. D'où cette évocation de ce médicament : «une prise de petit-lait clarifié et dulconé, pour adoucir, lénifier, tempérer et rafraîchir le sang» (*Ibid.*), médicament qui contient le même sème de maternité (lait), de tranquillité (adoucir) que dans la relation que nous avons relevée avec Béline.

Donc, Argan laisse aussi voir son complexe d'Oedipe dans son obsession pour les médicaments. On sait d'ailleurs que notre malade en est si obsédé qu'il pense à marier sa fille avec le médecin, à quoi s'oppose toute sa famille. Plus les siens s'opposent à lui, plus le malade persiste dans son obsession. À notre avis, même l'entêtement d'Argan permet d'observer son complexe d'Oedipe.

Prenons cette réaction d'Argan pour exemple. Le protagoniste n'écoute point Toinette qui s'élève contre le mariage forcé en réclamant la paternité de son maître :

Toinette - La tendresse paternelle vous prendra.

Argan - Elle ne me prendra point.

Toinette - Une petite larme ou deux, des bras jetés au cou, un «mon petit papa mignon» prononcé tendrement, sera assez pour vous toucher.

Argan - Tout cela ne fera rien.

(III, 5)

Il est évident que la paternité réclamée par la servante ne vaut rien aux yeux d'Argan. Le protagoniste refuse catégoriquement le rôle d'un bon père. Or, c'est le refus qui est dans notre perspective le signe de son complexe d'Oedipe. Car, à en croire Robert M. Young :

The vicissitudes of an unresolved Oedipus complex often get passed down the generations. Having a bad relationship with one or both parents makes one's own parenting more difficult.

(2001 : 5)

En tenant compte du fait que la paternité n'est rien pour Argan, on pourrait dire que ce malade représente quelqu'un qui a un problème avec le Père, à tel point que, devenu lui-même père, il en joue mal le rôle. À cet égard, l'inceste est chez Argan lié au parricide : obsédé par le soin médical qui lui offre le soin maternel, il va jusqu'à se montrer mauvais père, à se passer de sa propre paternité et, si l'on veut, à "tuer" le Père qui existe en lui.

II. OEdipe inversé

Par " l'OEdipe proprement dit ", nous entendons le fait que certains protagonistes moliéresques occupent le rôle de fils oedipien qui éprouve un désir incestueux envers l'image maternelle, et qui présente un désir parricide à l'égard de l'image du Père. Or, dans ce théâtre, il existe encore un autre type d'OEdipe dont le sens est inversé et qui concerne d'autres protagonistes masculins. Par " l'OEdipe inversé ", terme que nous devons à Charles Mauron (1963 : 273), nous entendons en effet le fait que les protagonistes concernés

occupent le rôle du Père qui subit l'agression parricide du Fils lequel, avec un désir incestueux, cherche à prendre la femme qu'il possède.

Ces pères sont Sganarelle, Arnolphe, George Dandin et Harpagon. Nous nous proposons d'étudier ces quatre cas comme faisant partie de la structure commune, n'analysant ainsi pas chaque cas séparément. Nous traitons d'abord le problème de l'inceste qui est représenté par la rivalité d'amour entre le Père et le Fils. Puis, nous examinerons le problème du parricide qui est représenté par la défaite du Père.

2.1 l'inceste : rivalité des mâles pour la possession de la même femme

Dans sa *Psychocritique du genre comique*, Mauron (1985 : 60) propose un schéma de la configuration oedipienne qu'il croit applicable à la plupart des pièces comiques :



Le critique propose que dans ce schéma «L'inceste est représenté tout au plus par une rivalité amoureuse entre père et fils» (*Ibid*). Et Michel Corvin (1994 : 200) explique en plus que cette rivalité entre père et fils est généralisée par «la rivalité des mâles pour la possession de la même femme».

Dans notre perspective, le schéma proposé par Mauron peut très bien être appliqué à nos quatre cas. Sganarelle, Arnolphe, George Dandin et Harpagon occupent la place du Père : ils possèdent, convoitent la Femme représentée respectivement par Isabelle, Agnès, Angélique et Mariane.

L'inceste vient du fait que dans la relation amoureuse Père-Femme, il y a ce troisième, le Fils qui cherche à prendre la Femme du Père : dans ce schéma, la place du Fils peut être occupée par le fils proprement dit (Cléante de *L'Avare*), ou par son substitut que sont les blondins (Valère de *L'École des maris* et Horace de *L'École des femmes*), ainsi que l'amant (Clitandre de *George Dandin*) ; ces jeunes hommes assument le même rôle fonctionnel qui est la séduction auprès de la Femme du Père, père proprement dit (Harpagon), tuteur-barbon (Sganarelle et Arnolphe), mari (George Dandin). D'où «une rivalité amoureuse entre père et fils» ou «la rivalité des mâles pour la possession de la même femme» qui représentent symboliquement l'inceste.

À partir des quatre cas ici étudiés, la rivalité des mâles pour la possession de la même femme présente donc trois variétés : conflit entre père et fils (le cas d'Harpagon), conflit entre barbons et blondins (les cas de Sganarelle et celui d'Arnolphe), et conflit entre mari et amant (le cas de George Dandin). Permettons-nous d'étudier en détail chacune de ces variétés.

2.1.1 le père et le fils

C'est dans *L'Avare* qu'on assiste à la rivalité du père et du fils : Harpagon et Cléante convoitent la même femme qu'est Mariane. Il est vrai que Mariane n'est pas la mère de Cléante. Pourtant, le fait que le fils cherche à séduire une femme qui est conçue par le père comme la future épouse nous laisse voir une tendance incestueuse qui s'implique dans cette rivalité amoureuse.

Le conflit oedipien entre le père et le fils se rapproche encore plus du mythe originel lorsqu'à l'inceste implicite s'ajoute le parricide explicite : puisque le fils non seulement aime la fille que son père souhaite épouser, il envisage même comme une délivrance la mort du vieillard :

Et que nous servira d'avoir du bien, s'il ne nous vient que dans le temps que nous ne seront plus dans le bel âge d'en jouir ?

(I, 2)

et il profère ouvertement à son valet :

Voilà où les jeunes gens sont réduits par la maudite avarice des pères ; et on s'étonne, après cela que les fils souhaitent qu'ils meurent.

(II, 1)

Et c'est ce fils qui est responsable d'un vol de la cassette, l'équivalent de la vie de son père : il laisse son valet, la Flèche, dépouiller Harpagon de son argent, donc de son être. Ne dit-il pas en effet :

Tout est fini pour moi, et je n'ai plus que faire au monde : sans toi, il m'est impossible de vivre.

(IV, 7)

À propos du parricide évoqué, Mauron pense que dans *L'Avare* «L'évocation de la mort du père, frôlant l'oedipien de trop près, assombrit [...] la pièce» (1985 : 68). Or, dans notre perspective, la pièce s'assombrit d'autant plus que dans ce conflit oedipien où le fils pense au parricide, le père n'en est pas moins cruel. Mauron (*Ibid* : 69) relate que Voltaire a reconnu l'analogie liant *L'Avare* à *Mithridate*, cette tragédie racinienne qui présente également la rivalité d'amour entre le père et le fils. C'est la méchanceté des deux pères qui souligne la ressemblance des deux pièces. Harpagon, comme Mithridate, se montrent pères odieux qui vont jusqu'à utiliser la ruse pour arracher au fils l'aveu d'une inclination criminelle (dans *L'Avare*, il s'agit de la scène 3 de l'acte quatrième). Et la cruauté d'Harpagon atteint le paroxysme lorsque ce père, comme Mithridate de Racine, dit cet affreux énoncé qui nous laisse voir son désir infanticide :

Je vois que vous vous étonnez de me voir de si grands enfants ; mais je serai bientôt défait et de l'un et de l'autre.

(III, 6)

2.1.2 le barbon et le blondin

La rivalité d'amour entre le barbon et le blondin, qui se présente dans *L'École des maris* et dans *L'École des femmes*, peut être considérée comme une image substitutive du conflit oedipien entre le père et le fils tel qu'on l'observe dans *L'Avare*. Selon Mauron,

[...] le plus souvent, la relation père-fils est représentée indirectement par celle de barbon-blondin, plus aisée à projeter sur la rivalité quotidienne. [...] On passe si aisément, dans le genre comique, du

père proprement dit aux figures paternelles (*senes* ou barbons) que leur apparentement est incontestable.

(1985 : 61)

À l'inceste représenté par le conflit oedipien entre le père Harpagon et le fils Cléante, on peut donc superposer la rivalité d'amour qui oppose les barbons, Sganarelle de *L'École des maris* et Arnolphe de *L'École des femmes*, aux blondins représentés respectivement par Valère et Horace. Comme Cléante qui convoite la femme de son père, ces blondins cherchent à séduire les filles des barbons.

D'ailleurs, dans le conflit entre le barbon et le blondin, l'inceste peut être envisagé sous un autre angle : la femme aimée du barbon peut être symboliquement considérée comme sa fille. À ce propos, Mauron écrit :

Une nuance d'inceste persiste partout mais la culpabilité en est déplacée sur le barbon, vaguement soupçonné de vouloir épouser un tendron qui pourrait être sa fille (elle est classiquement sa pupille ou sa nièce) : la nuance est bien nette dans *L'École des femmes*.

(1985 : 61)

En effet, il n'est pas difficile de voir dans la relation tuteur-pupille le couple père-fille. À défaut du père, le tuteur remplace celui-ci pour élever, veiller, gouverner la fille et assume toutes les responsabilités et le pouvoir paternels. Dans *L'École des maris*, Sganarelle a charge d'Isabelle qu'un ami lui a confié avant de mourir. Il exerce sur la fille une autorité contraignante et la surveille étroitement. Arnolphe de *L'École des femmes* occupe la même position : il a adopté Agnès quand celle-ci avait quatre ans, il lui assure l'éducation et finalement c'est lui qui décide de son mariage. Ces tuteurs jouent le même rôle fonctionnel que le père, jouissent des mêmes prérogatives, se trouvent dans le même ordre où ils gardent toute leur puissance.

La sexualité de Sganarelle et d'Arnolphe implique donc l'inceste dans deux aspects : ils sont concernés par la rivalité d'amour qu'on peut considérer comme le conflit entre le père et le fils, et d'autre part ils désirent sexuellement la femme qui peut être considérée comme leur fille. Chez Arnolphe, sa tendance incestueuse est assez explicite : le tuteur tient à ce que sa pupille lui rende une obéissance et une tendresse comme «un enfant à son père» (III, 2 vers 707).

2.1.3 le mari et l'amant

Dans *George Dandin*, on assiste à la rivalité d'amour qui oppose notre protagoniste, le mari à Clitandre, cet amant qui cherche à séduire Angélique sa femme. Là encore, l'adultère qui met en jeu le mari, la femme et l'amant, peut d'un point de vue psychanalytique faire penser à la relation triangulaire père-mère-fils.

À ce propos, Mauron (1963 : 273), s'appuyant sur la psychanalyse des spectateurs, explique que le thème de l'adultère, thème le plus souvent exploité par la Comédie, montre à l'inconscient des spectateurs le conflit oedipien. Par leur conscient, les spectateurs voient sur scène un amant séduire la femme du mari ; mais en même temps par l'inconscient ils perçoivent le fils qui convoite la mère. Du conscient à l'inconscient, se donne

pour l'accès cette correspondance : au père qui possède la mère correspond le mari qui possède la femme puisque tous les deux représentent le possesseur légitime ; et au fils qui désire la mère correspond l'amant qui convoite la femme d'autrui puisque tous les deux tentent la satisfaction amoureuse interdite.

C'est en ce sens que George Dandin, dont la femme est convoitée par l'amant, se superpose à Harpagon, Sganarelle et Arnolphe, père-barbontuteur dont l'amour est menacé par le fils-blondin. Michel Corvin écrit :

Avec la farce, la *commedia dell'arte* et Molière, apparaît le cocuage, nouvelle variété de duperie, pour les Pères.

(1994 : 202)

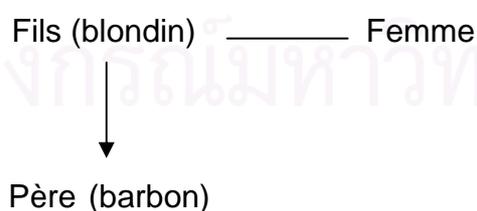
Et le critique ajoute :

La réalité est une cause d'angoisse (on s'y fait voler sa femme - *George Dandin*[...]) [...] le cocuage est le signe imparable de cette dégradation. [...] Dandin, [vu] sous cet angle, appartient [t] à la classe des barbons, des Pères.

(*Ibid.*)

2.2 le parricide : défaite du Père

Jetons une fois de plus un coup d'œil sur le schéma de Mauron



D'après ce schéma,

On assiste à la rivalité des mâles pour la possession de la même femme, ce qui, en comédie, est l'équivalent de l'inceste tragique ; et *le parricide est remplacé par la défaite du Père.*

(Corvin 1994 : 200 nous soulignons)

Dans la rivalité des mâles pour la possession de la même femme, avec les trois variétés que nous venons d'examiner, c'est le Père-barbon-mari qui échoue : Sganarelle, comme Arnolphe, perdent leur pupille qui épouse les blondins ; Dandin est trompé par sa femme qui se laisse séduire par l'amant ; Harpagon ne peut épouser Mariane qui aime son fils. Le Fils arrive donc à briser l'amour du Père, pouvant occuper sa Femme à sa place. Et c'est ainsi que la défaite du Père qui perd son amour dans ce conflit oedipien, peut être considérée comme, à en croire Corvin, le parricide.

C'est cette défaite du Père, équivalent du parricide, qui nous occupe ici. Nous traitons l'image du Père infantilisé, l'infantilisation étant un signe de sa défaite. Puis, nous examinons l'image symbolique de la mort qui s'implique chez certains pères.

2.2.1 l'infantilisation du Père

La défaite du Père se manifeste, selon Corvin, par «l'infantilisation à laquelle il est contraint : il perd sa qualité d'adulte» (1994 : 200). Voilà le destin qui tombe communément sur Sganarelle, Arnolphe, Dandin et Harpagon, ces pères qui perdent leur Femme dans le conflit oedipien. Car, dans leur plus grande déchéance, ils deviennent des idiots que le Fils, ainsi que ses valets rusés, bafouent ; ils sont redevenus pleinement infantiles, crédules, éblouis, à la merci des fourbes. Moralement, ils n'apparaissent pas moins affaiblis, incapables de contrôler, voire de cacher leurs fureurs, irascibles, hypocondres, chagrins, égrillards, repleyés sur eux-mêmes. Bref, à en croire Mauron, «le père est dépouillé de ses attributs et dégradé jusqu'à l'état de fils» (1985 :59).

Pour nous mieux rendre compte de cette infantilisation et de sa dégradation progressive, nous étudions en particulier le cas de Sganarelle et celui d'Arnolphe.

Charles Mazouet voit dans le personnage de Sganarelle «un naïf» : il écrit à ce propos

Molière va donc éclairer la naïveté d'un nouveau personnage [il s'agit de Sganarelle], dont les mésaventures préconjugales effarouchent moins la bienséance que les habituels malheurs d'un mari cocu : le tuteur possessif, berné à la veille d'épouser la fille qu'il a élevée pour en faire sa propriété.

(1979 : 177)

La naïveté est sans aucun doute un signe de l'infantilisme. Or, plus la pièce se déroule, plus ce signe chez notre père-tuteur devient clair. Rappelons que le tuteur prétend enfermer sa pupille. Voilà la garantie grâce à laquelle il pense conjurer les risques du cocuage. Il s'explique volontiers sur les raisons de son attitude tyrannique. «Je ne veux point porter de cornes», affirme-t-il en conclusion d'une tirade où il précise sa doctrine (I, 2 vers 115 - 128).

Mais, c'est l'argus qui est cruellement berné, puisque Isabelle, parvenant à jouer de la crédulité du tuteur naïf, le transforme en principal artisan de son malheur. Au long des trois actes, l'intrigue se contente de mettre en scène ces réjouissantes tromperies. À partir du moment où Isabelle se dit offensée des poursuites d'un jeune homme, elle confirme chez Sganarelle l'image qu'il se fait d'elle ; du coup, le tuteur tombe dans le panneau, se précipite chez Valère, et, croyant le bien morigéner, se fait innocemment messenger d'amour, à son propre détriment ! Au vrai, il est assez sot, car il ne comprend pas le double sens évident des propos qu'Isabelle lui fait transmettre, et interprète de travers les réactions de Valère, qu'il croit confondre (II, 2). Il est plein du bonheur de voir Isabelle telle qu'il l'a voulue :

[...] Elle montre le fruit

Que l'éducation dans une âme produit :

La vertu fait ses soins, et son cœur s'y consomme

Jusques à s'offenser des seuls regards d'un homme

(II, 2 vers 445 - 448)

De telles dispositions permettent tous les stratagèmes qu'Isabelle invente avec de plus en plus d'assurance. Le benêt continue ses va-et-vient entre les deux amants, transmettant billet et messages amoureux. Le bonhomme est assez infantile pour être toujours persuadé que la seule vertu pousse Isabelle à l'envoyer auprès du muguet, pour éloigner celui-ci, qui fait mine d'accepter son triste sort ; à chaque fois, il dit son ravissement d'une fille si sage, vrai trésor d'honneur, d'une femme au gré de son désir (II, 4 et II, 7) ! Il faut reconnaître qu'Isabelle joue admirablement la comédie, sachant même accentuer son pouvoir sur le naïf, en flottant sa tendresse d'homme mûr :

J'attends votre retour avec impatience.

Hâtez-le, s'il vous plait, de tout votre pouvoir :

Je languis quand je suis un moment sans vous voir

(II, 7 vers 672 - 674)

Notre stupide et consciencieux messenger, dupé par Isabelle, dupé par Valère, pousse le zèle jusqu'à les mettre en présence l'un de l'autre, leur donnant la possibilité de s'avouer leur amour, et de décider un enlèvement (II, 9) ; une fois encore, l'ambiguïté des propos échangés entre Isabelle et Valère permet deux interprétations : celle des amoureux, et celle du naïf qui se croit aimé.

Au long des trois actes, ce tuteur est de plus en plus berné, infantilisé. Quand il se rend compte enfin de son échec, il dit ses dernières répliques avant de quitter la scène :

J'y renonce à jamais, à ce sexe trompeur,
Et je le donne tout au diable de bon cœur.

(III, 9 vers 1109 - 1110)

Or, voilà son infantilisation qui atteint le point culminant. Renoncer pour toujours à «ce sexe trompeur», ce repli sur soi ; n'est-ce pas l'évocation de la sexualité infantile où «la pulsion n'est pas dirigée vers autres personnes» (Freud 1987 : 104) ?

Sganarelle représente le père infantilisé qui trouve son incarnation dans le personnage d'Arnolphe. À en croire Gérard Sablarolles : «Le fond de son caractère [d'Arnolphe], c'est la nervosité inquiète. Rien de plus révélateur que ses crises de colères» (1970 : 16).

Car, ce tuteur se montre incapable de contrôler, voire de cacher ses fureurs. «Arnolphe mêle sermons et grivoiseries» affirme Mauron (1985 : 63). Dans notre optique, les «crises de colère» dont parle Sablarolles montre qu'Arnolphe représente un vieillard qui perd la maîtrise de soi. Or, la maîtrise de soi est ce que l'individu doit apprendre pour atteindre sa maturité. Mais, tout au long de la pièce, notre protagoniste manifeste une perte progressive de cette qualité d'adulte à tel point que, incapable de se contrôler, il est redevenu pleinement infantile.

Très sûr de lui au début de la pièce, Arnolphe nous laisse voir ses crises de colère à l'acte II où il apprend qu'un jeune homme s'est introduit chez lui pendant son absence. Le tuteur manifeste une telle fureur que Georgette, la servante, dit avec une peur extrême : «Ah ! vous me faites peur, et tout mon sang se fige» (II, 2 vers 388) ; à quoi elle ajoute :

Mon Dieu, qu'il est terrible !
Ses regards m'ont fait peur, mais une peur horrible,
Et jamais je ne vis un plus hideux Chrétien.

(II, 3 vers 415 - 417)

Ce qui fait peur à la pauvre Georgette, c'est cette colère incontrôlable de son maître :

Ouf ! Je ne puis parler, tant je suis parvenu,
 Je suffoque, et voudrais me pouvoir mettre nu.
 Vous avez donc souffert, ô canaille maudite !
 Qu'un homme soit venu...Tu veux prendre la fuite ?
 Il faut que sur-le-champ...Si tu bouges !...Je veux
 Que vous me disiez...Euh ! Oui, je veux que tous deux...
 Quiconque remuera, par la mort je l'assomme.
 Comme est-ce que chez moi s'est introduit cet homme ?
 Eh ! parlez, dépêchez, vite, promptement, tôt,
 Sans rêver. Veut-on dire ?

(II, 2 vers 393 - 402)

Arnolphe a beau étouffer sa bile :

Je suis en eau, prenons un peu d'haleine.
 Il faut que je m'évente et que je me promène.
 [...]

Patience, mon cœur, doucement, doucement !

(*Ibid.* vers 403 - 404 et 410)

Il va jusqu'à «dire notre alphabet / Afin que dans ce temps la bile se tempère» (II, 4 vers 450 - 451). Mais chez lui, la maîtrise soi est illusoire. Comme un enfant qui ne peut dissimuler son émotion, Arnolphe s'exprime chaque fois qu'il se met en colère. Il s'avoue : «Quelle peine à cacher mon déplaisir cuisant !» (III, 5 vers 978). Dans sa tirade à la fin de l'acte III, on compte trois fois du «j'enrage» (vers 988, 989, 1000) ainsi que l'expression telle que «il est bien fâcheux» (vers 939) et «Ah ! je crève» (vers 1000) ; furieux, il s'écrie même : «Et je souffletterais mille fois mon visage» (vers 1001). La maturité ne sert donc rien au vieillard en courroux qui pense à se donner des soufflets.

Plus Arnolphe s'approche de sa perte d'amour, plus il s'approche de sa perte de la qualité d'adulte. Au début de l'acte IV, apprenant que sa pupille est sur le point de lui échapper, notre tuteur, frappé une fois de plus par ses crises de colère, s'apparente à un enfant agité, ayant perdu son jouet, qui ne peut rester en place :

J'ai peine, je l'avoue, à demeurer en place,
Et de mille soucis mon esprit s'embarrasse

(IV, 1 vers 1008 - 1009)

Une fois de plus, il se montre incapable de cacher ses fureurs :

Plus en la regardant je la voyais tranquille,
Plus je sentais en moi s'échauffer une bile ;

[...]

J'étais aigri, fâché, désespéré contre elle

(*Ibid.* vers 1016 - 1017 et 1020)

Au dernier acte où Agnès va le quitter pour toujours, sa maîtrise de soi est totalement perdue. Pour retenir son amante, le barbon dit ces énoncés qui ne laissent aucune trace de sa maturité :

Enfin, à mon amour rien ne peut s'égalier.
Quelle preuve veux-tu que je t'en donne, ingrate ?
Me veux-tu voir pleurer ? Veux-tu que je me batte ?
Veux-tu que je m'arrache un côté de cheveux ?
Veux-tu que je me tue ? Oui, dis si tu le veux.
Je suis tout prêt, cruelle, à te prouver ma flamme.

(V, 4 vers 1599 - 1604)

Pleurant, se battant, s'arrachant les cheveux, notre barbon n'est pas très loin d'un bébé qui déplore sa mère :

Arnolphe [...] représente évidemment la figure paternelle : une série de chocs le fait descendre, de degré en degré, de l'état de maîtrise à celui d'angoisse impuissante. La femme lui refuse son amour et il ne peut rien qu'étouffer de rage, comme un bébé dont la mère s'en va.

(Mauron 1963 : 273)

Ouvrons une parenthèse. Chez cet homme qui perd la maîtrise de soi, la maîtrise du langage se dégrade aussi. L'incapacité de se contrôler semble aller de pair avec l'incapacité de la communication. Pierre Force a perspicacement analysé cette perte chez Arnolphe. Pour notre part, nous la prenons pour un signe de son infantilisation, puisque la maîtrise du langage, ainsi que la maîtrise de soi, représente la maturité. Nous nous permettons de citer longuement l'analyse de Force :

Le «mystère fatal» qu'Arnolphe découvre lorsqu'Agnès lui raconte son entretien avec Horace est d'autant plus douloureux qu'il est facile de déchiffrer. La sagesse, l'expérience, l'habileté qui résultent de ses «vingt ans et plus de méditation» sont beaucoup plus qu'il n'est nécessaire à Arnolphe pour comprendre ce qui lui arrive. La situation d'Agnès est exactement inverse. Au début de la pièce, elle ne comprend pas quand on lui parle au sens figuré : (v. 517 - 520). En revanche, même ignorante, elle est remarquablement attentive à «la conséquence des paroles qu' [elle dit]». La lettre qui accompagne le grès qu'elle jette à Horace est à cet égard exemplaire (III, 4). Attentive à la façon dont ses paroles seront reçues, Agnès, malgré ses craintes, n'en dit ni trop ni trop peu et parvient donc à dire exactement ce qu'elle voulait dire. De fait, sa maîtrise de la parole va jusqu'à la production d'un énoncé à double sens destiné [...] à «aveugler les uns et éclaircir les autres», et qui fait l'admiration d'Horace ainsi que la consternation d'Arnolphe : (III, 4 910 - 917). Arnolphe se trouve donc dans une situation où son savoir lui sert à résoudre ses énigmes qui n'en sont pas (le «mystère fatal») mais se révèle impuissant à déchiffrer dans le mot «réponse» la syllepse de métaphore innocemment produite par sa pupille. Agnès, quant à elle, n'a pas étudié l'art de l'interprétation mais

elle sait parler, que ce soit au propre, au figuré, au propre et au figuré à la fois.

(1994 : 24 - 25)

Si les dernières répliques de Sganarelle qui pense à renoncer au sexe féminin montrent qu'il est infantilisé, Arnolphe qui s'écrie «oh !» avant de quitter la scène, après que tout son projet échoue, laisse voir également son infantilisation. Car, par le «Oh !» final d'Arnolphe, on pourrait entendre qu'il est réduit à l'enfant, ne pouvant produire un langage articulé (la didascalie indique qu'il est «tout transporté et ne pouvant parler»), ne produit qu'un son pour exprimer son chagrin.

En somme, on pourrait conclure au sens symbolique de cette pièce avec Michel Corvin que :

Dans *L'École des femmes*, la rivalité des mâles - le Père et le Fils - pour la possession d'une même femme, est exposé avec une parfaite clarté. De même que la dégradation progressive - il va d'impuissance en impuissance - du barbon [...]

(1994 : 202)

2.2.2 la mort symbolique du Père

Si la défaite des deux tuteurs se manifeste par leur infantilisation, celle de George Dandin et d'Harpagon se présente à travers l'image symbolique de leur mort.

De la défaite de Dandin, le cocu, il résulte un anéantissement progressif de son existence. Les trois actes qui composent la pièce représentent les trois échecs du mari trompé. À trois reprises Dandin, outragé, prend sa femme en flagrant délit et convoque ses beaux-parents pour leur montrer la vérité ; à trois reprises sa femme réussit à retourner adroitement les apparences contre lui. Les trois actes conduisent le paysan à une révélation unique : plus il se débat contre son sort et dénonce sa femme

à ses parents, plus le destin le torture. À la fin de chaque acte, il est réduit à constater la même réalité de son humiliation :

Je ne dis mot, car je ne gagnerai rien à parler, et jamais il ne s'est rien vu d'égal à ma disgrâce. Oui, j'admire mon malheur, et la subtile adresse de ma carogne de femme pour se donner toujours raison, et me faire avoir tort. Est-il possible que toujours j'aurai du dessous avec elle, que les apparences toujours tourneront contre moi, et que je ne parviendrai point à convaincre mon effrontée ? O Ciel, seconde mes dessins, et m'accorde la grâce de faire voir aux gens que l'on me déshonore.

(II, 8)

Tout se passe comme s'il n'était pas là. Personne ne l'écoute ; personne ne l'entend et Dandin crève de ne pouvoir faire partager ses évidences ; il enrage d'avoir tort quand il a raison.

Annulé par le langage, il l'est aussi par ce qu'il voit, puisque ce qu'il voit suppose qu'il ne le voit pas : ce à quoi il assiste chaque fois, c'est ce qui lui enlève toute présence et toute crédibilité (on se moque de lui, il ne compte pas)

(Goldschmidt 1973 : 128)

Il est nié, il est absent non seulement au regard de tous les Sotenvilles, mais aussi devant le paysan Lubin. Ce servant de l'amant d'Angélique lui révèle les perfidies de sa femme. Or, si Lubin lui raconte tout, c'est que, pour cet imbécile, Dandin n'est pas Dandin. «On le veut tromper doucement : vous entendez bien ?», dit-il au mari berné qui répond : «Le mieux du monde» (I, 2). Cette dernière phrase à double sens, Dandin seul la comprend parce que *lui* est le seul à savoir qu'il est là tandis que pour les autres personnages Dandin est absent.

À la scène finale, pour faire des excuses à sa femme, le mari berné est obligé de répéter les paroles de ses beaux-parents. Or, qu'est-ce que redire

les mots d'autrui, sinon être annihilé dans toute la possibilité de se manifester, c'est-à-dire être privé de toutes les preuves de son existence.

Malgré ses efforts acharnés, Dandin est lui-même humilié et réduit au silence. Victime lucide mais résigné, George Dandin «n'y [voit] plus de remède» et «le meilleur parti qu' [il] puisse prendre, c'est de s'aller jeter dans l'eau la tête la première» (III, 8). Pour cet homme dont l'existence est progressivement annulée, anéantie, penser à «jeter dans l'eau la tête la première» ne nous fait-il pas penser au suicide ? À la fin de *George Dandin*, on assiste donc au parricide symbolique, la mort que le mari-Père berné songe à se donner.

Si les dernières répliques de Dandin symbolisent sa mort, l'énoncé final d'Harpagon qui clôt la pièce : «Et moi, voir ma chère cassette» (V, 6), peut également représenter la fin de celui qui le dit.

Dans la rivalité d'amour qui l'oppose à son fils, c'est le père qui est défait. Obligé de choisir entre sa chère cassette et Mariane, il renonce à l'amour sexuel en faveur de son ancienne passion du lucre. En définitive Mariane épousera Cléante et Elise Valère devenu soudain digne d'entrer dans la famille tandis que le vieux père avare amoureux est éliminé.

En réalité, tous les projets d'Harpagon échouent : il cache son métier d'usurier, il est connu de tous ; il enterre sa fortune, on la déterre, il veut ensevelir sa jeune fille dans les mains d'un vieux, elle s'y échappe ; il pense à épouser une jeune fille, son fils la lui ravit. Tout ce qui lui reste, c'est sa chère cassette qu'il va sans doute enfouir de nouveau.

Car, Harpagon veut reconstruire le monde. Cacher, enterrer, conserver, retenir, voilà ses préoccupations principales. Toute sa maison est lieu de cachette. Tout ce qui passe dans ses mains, il l'enfouit, c'est-à-dire l'immobilise, le faisant ainsi passer à l'ordre de la mort. Harpagon est impuissant dans son entreprise parce que le monde est mouvement ; si ce père est éliminé à la fin de la pièce, c'est qu'il n'y a pas de place pour lui dans

ce monde qui s'expose, qui actionne ; le père éliminé oublie que l'endroit réservé à ceux qui aiment enterrer et s'enterrer s'appelle la tombe.

III. Œdipe féminin

Qu'il s'agisse d'un Œdipe proprement dit ou d'un Œdipe inversé, les protagonistes masculins manifestent leur sexualité qui implique le complexe d'Œdipe. À ce tableau des êtres refoulant l'inceste et le parricide, nous terminons notre discussion sur ce complexe en complétant l'analyse des cas des protagonistes féminins. Le complexe d'Œdipe, tel que nous pouvons l'observer dans *Les Précieuses ridicules* et *Les Femmes savantes*, se développe autour de trois problématiques : le problème du rôle des parents, l'inversion des désirs oedipiens et la quête du phallus.

3.1 le problème du rôle des parents

Chez les protagonistes féminins, leur complexe d'Œdipe a pour le point de départ ce problème : elles appartiennent à une famille où le rôle du père et celui de la mère sont inversés ; elles ont un père qui, loin d'être viril, représente un faible, un être qui tend à la féminité maternelle ; en revanche, ces protagonistes sont dominées par une mère qui, au lieu de leur représenter une femme douce et tendre, paraît tout puissante, virile, et qui, en raison de son pouvoir paternel, va jusqu'à symboliser une mère définie en psychanalyse comme "la Mère phallique". L'inversion des rôles des parents est lourde de conséquences. Avant d'examiner ces conséquences, il nous paraît nécessaire de relever d'abord l'image du père féminin et celle de la mère virile.

Gorgibus manifeste son aspect maternel, donc féminin, lorsqu'il dit à ses filles :

Je me lasse de vous avoir sur les bras, et la garde de deux filles est une charge un peu trop pesante pour un homme de mon âge.

(scène 4)

Les expressions «vous avoir sur les bras»^{*} et «la garde» font de Gorgibus l'image d'une mère qui s'occupe des enfants. Il ne faut pas oublier en outre que «une charge un peu trop pesante» évoquée par l'homme ayant les enfants sur ses bras consiste à observer la façon dont les filles se maquillent (scène 3 et 4), à observer leur féminité (le comportement, les attitudes) vis-à-vis des hommes ; bref une charge très caractéristique qui est destinée plutôt à la mère, et non au père, qui s'occupe des filles.

Pour Roland Barthes qui analyse Sarrasine dans son fameux *S/Z* (1970 : 103 - 106), le fait que Bourchardon est chargé de s'occuper de Sarrasine permet de dire que ce personnage joue le rôle symbolique de la mère du protagoniste. On pourrait dire dans le même sens que Gorgibus, chargé de «la garde de deux filles», s'apparente plutôt à l'image maternelle.

L'image de la mère phallique est absente dans *Les Précieuses ridicules* mais elle est évidente dans *Les Femmes savantes* où elle se présente en parallèle avec l'image du père efféminé.

Les Savantes sont dans une famille où l'ordre de la maison est à l'envers : le père est dominé par la mère toute puissante qui ne s'intéresse qu'aux beaux esprits au lieu de veiller au bien-être physique des siens (nourriture, vêtement). Dans la famille des Savantes, le pouvoir paternel appartient à la mère ; par contre le père ne peut que s'y soumettre. Henriette dit à ce propos :

Mon père est d'une humeur à consentir à tout,
 Mais il met peu de poids aux choses qu'il résout :
 Il a reçu du ciel certaine bonté d'âme
 Qui le soumet d'abord à ce que veut sa femme ;

* Qu'on pense à la première scène du *Médecin malgré lui* :

Martine : J'ai quatre pauvres petits enfants sur les bras (...)
 Sganarelle : Mets-les à terre.

C'est elle qui gouverne, et d'un ton absolu
Elle dicte pour loi ce qu'elle a résolu.

(I, 2 vers 205 - 210)

Dans notre perspective, Philaminte, la mère, représente la mère phallique qui prend le pouvoir paternel du père Chrysale ; autrement dit, elle le "châtre".

la *Mère phallique*, ou *Mère au pénis* [c'est] la mère qui [...] a «châtré» le père de son membre pour se l'attribuer et / ou l'a «castré» de son emblème phallique

(Jean Bellemin-Noël 1996 : 37 - 38)

Le pouvoir paternel d'un père peut être considéré comme son emblème phallique. C'est ainsi que nous nous proposons d'étudier un dialogue entre Chrysale, le père, et Ariste, son frère, afin de mettre en évidence le symbolisme de la mère phallique qui «a castré» le père de son emblème phallique. La situation contextuelle est qu'Ariste vient reprocher à son frère de s'être trop soumis à sa femme, lui laissant le pouvoir de choisir le mari pour les filles. Le dialogue est à notre avis si riche de sens que nous nous permettons de citer longuement :

Ariste

Avez-vous su du moins lui proposer Clitandre ?

Chrysale

Non : car, comme j'ai vu qu'on parlait d'autre gendre,
J'ai cru qu'il était mieux de ne m'avancer point.

Ariste

Certes, votre prudence est rare au dernier point !
N'avez-vous point de honte avec votre mollesse ?
Et se peut-il qu'un homme ait assez de faiblesse
Pour laisser à sa femme un pouvoir absolu
Et n'oser attaquer ce qu'elle a résolu ?

Chrysale

Mon Dieu, vous en parlez, mon frère, bien à l'aise,
 Et vous ne savez pas comme le bruit me pèse.
 J'aime fort le repos, la paix et la douceur,
 Et ma femme est terrible avecque son humeur.
 Du nom de philosophe elle fait grand mystère,
 Mais elle n'en est pas pour cela moins colère ;
 Et sa morale, faite à mépriser le bien,
 Sur l'aigreur de sa bile opère comme rien.
 Pour peu que l'on s'oppose à ce que veut sa tête,
 On en a pour huit jours d'effroyable tempête.
 Elle me fait trembler dès qu'elle prend son ton ;
 Je ne sais où me mettre, et c'est un vrai dragon ;
 Et cependant, avec toute sa diablerie,
 Il faut que je l'appelle et mon cœur et ma mie.

Ariste

Allez, c'est se moquer. Votre femme, entre nous,
 Est, par vos lâchetés, souveraine sur vous.
 Son pouvoir n'est fondé que sur votre faiblesse ;
 C'est de vous qu'elle prend le titre de maîtresse ;
 Vous-même à ses hauteurs vous vous abandonnez,
 Et vous faites mener, en bête, par le nez.
 Quoi ! vous ne pouvez pas, voyant comme on vous nomme,
 Vous résoudre une fois à vouloir être un homme,
 À faire condescendre une femme à vos vœux
 Et prendre assez de cœur pour dire un : « Je le veux » ?

(II, 9 vers 655 - 685)

Philaminte représente manifestement l'image de la mère terrifiante, «terrible» (vers 666), menaçante par sa «colère» (vers 668), sa «bile» (vers 669) et sa «diablerie» (vers 675). Terrifiante, elle est femme castratrice, «un vrai dragon» (vers 674) qui menace la virilité de son mari : elle lui cause «pour huit jours d'effroyable tempête» (vers 672) et lui «fait trembler dès qu'elle prend son ton» (vers 673) ; son «bruit [lui] pèse» (vers 664). Face à la mère castratrice, le père ne peut que devenir l'homme châtré qui perd «à sa

femme un pouvoir absolu» (vers 661), ce “ pouvoir absolu ” étant sans aucun doute son emblème phallique. Châtré, le père devient un homme efféminé à qui manque la volonté d’ «être un homme» (vers 684), et qui ne présente que la passivité féminine suggérée par sa «mollesse» (vers 659), sa «faiblesse» (vers 660 et 679) et ses «lâchetés» (vers 678). Privé de la virilité, l’homme passif n’aime que «le repos, la paix et la douceur» (vers 665). La douceur chère à ce père ne fait qu’accentuer sa féminité profonde : à en croire Barthes, «La douceur est une arme maternelle : symboliquement un père doux n’est-il pas mère ?» (1970 : 106). Père qui n’est plus père, Chrysale se fait «mener, en bête, par le nez» (vers 682). Enfin, c’est la castration du père qui est à l’origine de la mère phallique puisque celle-ci, le châtrant, occupe l’emblème phallique à sa place : le pouvoir paternel, qui appartient désormais à la mère phallique, « est fondé sur [la] faiblesse» du père castré (vers 679) ; c’est du père que la mère «prend le titre de la maîtresse» (vers 680) ; le père s’abandonne aux «hauteurs» de la mère (vers 68).

Notons en outre qu’ayant examiné le symbolisme de la mère phallique et du père châtré, on ne doit pas s’étonner lorsqu’on entend Chrysale dire, dans la scène précédente, cet énoncé qui laisse voir même une certaine tendance homosexuelle de l’énonciateur ; parlant du père de Clitandre, l’homme à qui la virilité fait défaut dit : «son père et moi n’étions qu’un en deux corps» (II, 4 vers 406).

3.2 l’inversion des désirs oedipiens

Pour les protagonistes féminins, le fait d’avoir des parents dont les rôles sont inversés a deux effets sur leur complexe d’Œdipe. Le premier est l’inversion des désirs oedipiens : à la différence des filles dont le complexe d’Œdipe se manifeste normalement, nos protagonistes expriment une attitude hostile envers leur père au lieu de l’aimer d’un désir incestueux ; par contre elles présentent un attachement profond à sa mère au lieu de désirer l’éliminer.

Avant d’étudier en détail ce phénomène de l’inversion des désirs oedipiens chez les Précieuses et les Savantes, nous nous permettons de

faire un aperçu théorique sur la question. Selon la théorie psychanalytique, l'envie du pénis constitue le noyau du complexe d'Œdipe féminin.

L'événement majeur durant l'Œdipe féminin est la déception que ressent la fille en constatant le manque d'un phallus dont elle croyait pourtant avoir été dotée. Ce sentiment de déception où se mêlent rancune et nostalgie prendra la forme achevée d'un effet d'envie : l'envie du pénis / phallus.

(J.-D. Nasio 2001 : 93 - 94)

N'ayant pas le phallus, la fille désire en avoir un : elle en a "envie". C'est cet envie du pénis qui est pour la fille l'origine de leurs désirs oedipiens : elle se tourne vers son père qui a le phallus, le prenant pour son objet d'amour et, en même temps, elle se met à détester sa mère qui est pour elle la cause du manque de phallus :

Furieuse de cette " malfaçon ", elle [la fille] va se mettre à en vouloir à sa mère [parce que celle-ci lui cause le manque] et se tourne vers son père, pour essayer de se faire aimer de lui, malgré son sentiment d'être " moche ". Elle a plusieurs raisons de s'adresser à lui. D'abord son dépit vis-à-vis de sa mère. Puis elle grandit et n'est pas sans savoir des choses sur le devenir de sa femme et la maternité, pour essayer d'obtenir de lui ce que toute femme qui aime un homme essaie d'obtenir : un enfant.

(Michel Pouquet 1997 : 63 - 64)

Voilà les désirs oedipiens qui se manifestent chez les filles normales. Or, chez certaines, il se peut que leur complexe d'Œdipe se développe mal. Michel Pouquet écrit à ce propos :

Si le père est absent, ou a mal joué son rôle, le manque demeure mal compris, et plusieurs parades sont inventées par la fille : [...] Elle peut [...] demeurer accrochée à sa mère, sans avoir découvert l'amour pour

le père, dans une position infantile, de dépendance, où l'on retrouve l'immatunité affective [...]

(*Ibid.* : 64)

Dans notre perspective, c'est précisément le cas des Précieuses et des Savantes : ayant un père qui "a mal joué son rôle", elles demeurent "accrochées à la mère sans avoir découvert l'amour pour le père", pour emprunter l'expression de Pouquet. Et nous pourrions dire pour notre part qu'il s'agit là d'une inversion des désirs oedipiens : l'hostilité envers le père et l'attachement à la mère.

3.2.1 l'hostilités envers le père

Envers le père qu'elles sont loin de prendre pour l'objet de désir, nos protagonistes féminins manifestent une attitude hostile qui se traduit par le refus, la négation de tout l'être de cette personne haïe : par le sentiment de l'irrespect, du mépris et du dégoût, elles refusent sa valeur ; et elles nient son existence en manifestant le désir de l'éliminer

Dans le cas des Précieuses, il nous paraît tentant de comparer leur hostilité envers le père à celle exprimée par M. Jourdain. Le Bourgeois, comme nous l'avons vu, cherche à se débarrasser de son père en commençant par nier d'une manière méprisante sa race. Aux yeux des Précieuses, leur père avec son origine, sa valeur, ce qu'il dit, ce qu'il pense, est méprisable : Magdelon dit avec un dégoût profond :

Ah ! mon père, ce que vous dites là est du dernier bourgeois ! Cela me fait honte de vous ouïr parler de la sorte, et vous devriez un peu vous faire apprendre le bel air des choses.

À quoi elle ajoute :

il ne se peut rien de plus marchand que ce procédé ; et j'ai mal au coeur de la seule vision que cela me fait.

(scène IV)

M. Jourdain se recrée : il imite la mode aristocratique, s'instruit pour dépasser l'ignorance bourgeoise, etc., comme s'il n'était pas né d'un père bourgeois. Cette façon d'éliminer le père se trouve également chez les Précieuses lorsqu'elles veulent substituer à leurs propres noms - Magdelon et Cathos - les noms romanesques tels Polixène et Aminte. La tendance parricide qui s'exprime dans ce changement des noms est soulignée par le fait que «Magdelon» et «Cathos», noms dont les filles désirent se passer, sont "noms de baptême" imposés par leur parrain (*Ibid.*).

À son père Magdelon demande : «Pour moi, un de mes étonnements, c'est que vous ayez pu faire une fille si spirituelle que moi». Ne pas vouloir croire qu'elles sont nées d'un tel père, c'est en quelque sorte ne pas vouloir approuver son rôle paternel d'engendrer et c'est implicitement nier toute relation parentale qui les lie à ce père ; bref, c'est effacer cet homme en tant que père.

Par ce désir d'éliminer le père de leur réalité, les Précieuses rapprochent encore plus de M. Jourdain quand elles rêvent d'avoir un autre père, autrement dit elles se nourrissent d'un fantasme du "roman familial" dans lequel elles se débarrassent de leur propre père en remplaçant celui-ci par un nouveau.

[...] j'en suis en confusion pour lui. J'ai peine à me persuader que je puisse être véritablement sa fille, et je crois que quelque aventure, un jour, me viendra développer une naissance plus illustre.

(scène V)

L'hostilité envers le père se trouve également chez les Femmes savantes. Armande représente la fille qui déteste profondément son père. Elle est dans une famille où la mère tient le pouvoir et où, par voie de conséquence, le père est extrêmement dévalué. «Quelle bassesse, ô ciel et d'âme et de langage !» (II, 7 vers 615), voilà les mots injurieux avec lesquels

Philaminte, sa mère, parle du père. De même, Bélise, sa tante, tend, à la manière des Précieuses, à mépriser, nier la race de ce père :

Est-il de petits corps, un plus lourd assemblage,
Un esprit composé d'atomes plus bourgeois ?
Et de ce même sang se peut-il que je sois ?
Je me veux mal de mort d'être de votre race,

(II, 7 vers 616 - 619)

Il nous est difficile de croire qu'Armande pense autrement que sa mère et sa tante qui exercent une grande influence sur elle.

Effectivement, Armande ne tient aucunement à la valeur de son père. Comme l'ingrat Dom Juan qui méprise et défie son père, cette fille provoque le sien en montrant un respect excessif envers la mère comme si le père n'existait pas pour elle :

Henriette

Il nous faut obéir, ma soeur, à nos parents ;
Un père a sur nos vœux une entière puissance.

Armande

Une mère a sa part à notre obéissance.

Chrysale

Qu'est-ce à dire ?

(III, 6 vers 1104 - 1107)

Aux yeux des protagonistes féminins, Précieuses comme Savantes, le père représente donc un personnage haïssable. Notons enfin que cette hostilité envers le père nous permet de mieux comprendre une des obsessions qui caractérisent ces filles : il s'agit de l'absence du désir d'avoir un enfant. Rappelons tout simplement que les Précieuses ne peuvent souffrir la pensée de «coucher contre un homme vraiment nu» (scène IV), ce qui implique qu'elles dédaignent une relation sexuelle propre à la reproduction.

De même, en parlant «des marmots d'enfants», Armande est loin de devenir mère (I, 1 vers 30). Cette absence du désir d'avoir un enfant pourrait être liée à une attitude hostile envers le père dans la mesure où il s'agit là d'une façon de nier l'amour pour le père. Car, selon la théorie psychanalytique, toutes les filles, poussées par leur envie du pénis, manifestent leur désir incestueux qui se traduit par un «désir d'avoir un enfant du père», et plus tard, ce désir devient, une fois la fille devenue femme, «désir d'avoir un enfant de l'homme élu» (J.-D. Nasio 2001 : 94). Dans cette optique, on pourrait dire que si les protagonistes n'ont aucun désir d'avoir un enfant, c'est parce qu'il n'y a chez elles aucun attachement amoureux au père.

3.2.2 l'attachement à la mère

Sans avoir découvert l'amour pour le père, les protagonistes féminins demeurent accrochés, attachés à leur mère. Pour étudier cet attachement, nous prenons le personnage d'Armande pour exemple.

Attachée profondément à Philaminte sa mère, Armande se montre une fille obéissante : «Une mère a sur nous une entière puissance», c'est ce qu'elle dit deux fois même (III, 5 vers 1097 et III, 6 vers 1106), ce qui montre combien cette fille dépend fortement de sa mère.

Obéissante, dépendante, Armande prend sa mère pour le modèle idéal auquel elle cherche à s'identifier. La fille imite à tous égards la mère qui lui inspire le goût pour les beaux esprits. Elle dit à sa soeur :

Vous avez notre mère en exemple à vos yeux,
 Que du nom de savante on honore en tous lieux ;
 Tâchez, ainsi que moi, de vous montrer sa fille,
 Aspirez aux clartés qui sont dans la famille,
 Et vous rendez sensible aux charmantes douceurs
 Que l'amour de l'étude épanche dans les coeurs.

(I, 1 vers 37 - 42)

Cette identification, mécanisme par lequel «un individu tend à ressembler à un autre» (Jean-Pierre Chartier 2001 :174), pourrait être considérée comme un signe de l'amour que la fille éprouve à l'égard de sa mère. À en croire J.-D. Nasio, l'identification est en effet le processus de l'amour :

[...] parler de l'identification d'une personne à une autre revient tout simplement à parler de l'amour. Car je ne puis m'identifier à une autre que si cet autre est mon élu. Ou plus exactement : m'identifier à l'autre, l'assimiler et me laisser assimiler par lui, c'est ni plus ni moins l'aimer. L'identification est le mot qui nomme le processus de l'amour.

(2001 : 123)

À la différence des filles normales qui ont un conflit oedipien avec leur mère (songeons d'ailleurs à Henriette, sœur d'Armande, qui est loin de prendre sa mère pour le modèle idéal (I, 1 vers 53 - 72)), Armande tend donc à avoir une tendresse pour sa mère en manifestant la tendresse par le mécanisme de l'identification.

Chez Armande, l'amour pour la mère par l'identification est si intense que même sa sexualité laisse voir l'influence maternelle : si elle préfère l'union des cœurs «où les corps n'entrent pas», ainsi qu' «un feu pur et net comme le feu céleste» (IV, 2 vers 1196 et 1206), on s'aperçoit sans peine de l'ombre de Philaminte qui s'impose. Comme nous l'avons montré dans le chapitre précédent, sous ce platonisme chez Armande se refoule un désir sexuel que la fille trahit lorsqu'elle s'offre enfin à son amant (IV, 2 vers 1235 - 1240). Or, même à ce moment crucial où elle s'abandonne à la sensualité, il semble qu'elle tient encore à son modèle idéal : elle dit à son amant

Puisque, pour vous réduire à des ardeurs fidèles,
Il faut des nœuds de chair, des chaînes corporelles,
Si ma mère le veut, je résous mon esprit
A consentir pour vous à ce dont il s'agit.

(IV, 2 vers 1237 - 1240)

L'expression : «si ma mère le veut» laisse entendre que chez Armande, même un désir sexuel doit se satisfaire au nom de la Mère, ce qui montre combien elle reste fortement attachée à sa mère. À cet égard, on pourrait dire qu'Armande n'est pas très différente d'un fils oedipien tel Argan, le Malade imaginaire qui ne peut se passer de la mère.

3.3 la quête du phallus

L'inversion des désirs oedipiens - l'hostilité envers le père et l'attachement à la mère - est le premier effet de l'inversion des rôles des parents. Un autre effet est ceci : les protagonistes féminins, faute d'avoir un père viril qui aurait pu satisfaire leur envie du phallus, présentent certains comportements qui peuvent être symboliquement considérés comme la quête du phallus. Rappelons avec Michel Pouquet que «si le père est absent, ou a mal joué son rôle, le manque demeure mal compris, et plusieurs parades sont inventées par la fille» (1997 : 64). Autrement dit, la fille cherche, par les parades inventées et mises en oeuvres, à parer, combler le manque du phallus qui la marque.

Nous proposons que dans le cas des Précieuses, la quête du phallus est symboliquement représentée par leur soin pour la beauté. Chez ces deux pecques, le refus d'un époux n'entraîne pas le refus d'un adorateur ; et le dédain du corps dans sa dimension toute naturelle n'implique pas le dédain du soin pour la beauté corporelle qui est mise en oeuvre au service de la coquetterie. Ainsi, quand leur servante annonce la visite du marquis Mascarille, nos protagonistes prennent soin de leur apparence ; elles se font belles afin d'apparaître attirantes :

Il faut le [le marquis] recevoir dans cette salle base, plutôt qu'en notre chambre. Ajustons un peu nos cheveux au moins, et soutenons notre réputation. Vite, venez tendre ici dedans le conseiller des grâces.

(scène VI)

Il n'est rien d'étonnant si ces filles qui tiennent à leur «conseiller des grâces» utilisent tant de produits de beauté qui consistent en «blanc d'œufs, lait virginal, et mille autres brimborions [...] le lard d'une douzaine de cochons» (scène IV).

Or, à en croire Michel Pouquet, la coquetterie, la séduction qui sont liées à la mise en valeur du corps, le soin pour la beauté peuvent être considérés comme un acte symbolique de se donner un phallus :

Une parade se trouve, pour un temps, dans la coquetterie : n'ayant rien de particulier à exhiber, comme le petit garçon, elle [la fille] essaie de mettre en valeur l'ensemble de son corps, d'en faire, dans sa globalité, une forme précieuse et belle, qu'elle fera admirer à tous : elle fait sa coquette, et entame ainsi le début d'une carrière de séduction, qui se poursuivra, adulte, dans les soins de beauté, et dans une certaine manière d'utiliser son corps, d'être bien habillée pour plaire. Elle établit là une *équivalence*, que l'on retrouvera plus tard dans la sexualité de l'adulte, *entre son corps pris globalement, et le phallus*.

(1997 : 63)

Si chez les Précieuses, la quête du phallus est symboliquement représentée par le soin pour la beauté qui établit une équivalence entre le corps mis en valeur et le phallus, chez les Savantes, cette quête se traduit dans leur soif du savoir.

“Le savoir est le pouvoir”, les penseurs post-modernistes ne cessent de le dire. Or, dans un monde auquel appartiennent les Femmes savantes, ce savoir-pouvoir est exclusivement à l'homme, ce qui nous incline à assimiler le savoir-pouvoir au phallus, objet qui appartient aussi uniquement à l'être masculin. Et les Savantes, à qui manque les propriétés que possèdent les hommes-savoir, pouvoir, phallus - s'en réclament, cherchant à s'approprier ces propriétés viriles afin d'établir une “ équivalence ”. Armande dit à sa soeur :

Loin d'être aux lois d'un homme en esclave asservie,
 Mariez-vous, ma sœur, à la philosophie,
 Qui nous monte au-dessus de tout le genre humain.

(I, 1 vers 43 - 45)

À quoi sa mère et inspiratrice Philaminte fait écho :

Et je veux nous venger toutes, tant que nous sommes,
 De cette indigne classe où nous rangent les hommes,
 De borner nos talents à des futilités
 Et nous fermer la porte aux sublimes clartés.

(III, 2 vers 853 - 856)

Par là, il est évident que ces femmes sont jalouses de "ce" qui est réservé aux hommes.

- l'angoisse de perdre l'amour de l'aimé

Un autre indice montre que les protagonistes féminins représentent les filles en quête du phallus : il s'agit de l'angoisse de perdre l'amour de l'aimé. En psychanalyse, l'amant représente aux yeux de la fille le symbole du phallus qu'elle désire pour combler son manque. Et c'est ainsi que chez la fille il existe une angoisse de perdre ce "phallus" symbolisé :

Il existe encore chez la femme un autre affect oedipien [...], celui de l'angoisse, non pas de perdre le pénis / phallus qu'elle n'a jamais eu mais de perdre cet autre «phallus» inestimable qu'est l'amour venant de l'aimé. L'angoisse de castration chez la femme n'est autre que l'angoisse de perdre l'amour de l'être aimé.

(J. - D. Nasio 2001 :94)

À ce propos, Armande nous offre l'exemple le plus évident. Dans l'affrontement entre elle et Henriette sa sœur qui ouvre la pièce, nous sentons très vite que l'opposition de doctrine s'enracine sur une rivalité amoureuse, dont l'enjeu est Clitandre. Aimée de lui, Armande l'a refusé au nom de ses

principes ; Henriette a su lier ce cœur rebuté. L'aigreur qu'en conçoit Armande s'explique par un dépit d'amour, par un désir refoulé ; ce n'est pas seulement un adorateur qu'elle perd, c'est un mari qu'elle a cru pouvoir refuser.

«Plus d'un signe montre qu'elle [Armande] est poussée par une inconsciente jalousie» affirme Charles Mazouet (1979 : 228). Craignant secrètement d'entendre qu'on ne l'aime plus, Armande refuse les éclaircissements de Clitandre sur de vaines raisons (I, 2 vers 125 - 128) ; quand Clitandre la conjure de ne plus essayer de se faire aimer de lui, elle se cabre en laissant lire la vérité derrière les mots mensongers :

Eh ! qui vous dit, Monsieur, que l'on ait cette envie,
Et que de vous enfin si fort on se soucie ?

(I, 2 vers 155 - 156)

Voit-elle l'accord entre les deux amants ? Elle se trahit encore par son apparent détachement :

Vous triomphez, ma sœur, et faites une mine
A vous imaginer que cela me chagrine.

(*Ibid.* vers 179 - 180)

Son acharnement à détruire le bonheur de Clitandre et d'Henriette, ses menées assez odieuses, sa tentative pour reprendre. Clitandre souligne l'angoisse de perdre l'amour de l'aimé chez cette fille. Quelle joie méchante quand Philaminte commande à Henriette d'épouser Trissotin (III, 5) ! Quelle application mauvaise à renforcer Philaminte dans sa décision de donner Henriette au bel esprit, et à perdre Clitandre, «ce petit Monsieur», auprès de sa mère (IV, 1 et 2) !

Armande a elle-même conscience qu'on peut croire son attitude dictée par «quelque dépit secret» ; qu'elle le nie encore une fois signale justement qu'elle parle bien «en fille intéressés», et que la philosophie ne lui est

d'aucune aide pour surmonter sa déception (IV, 2 vers 1141 - 1147). Clitandre étant intervenu, elle lui reproche son infidélité, et son incompréhension de l'amour platonique, «où l'on ne s'aperçoit jamais qu'on ait un corps» (IV, 2 vers 1212). La réponse de Clitandre, toute empreinte d'un soin naturaliste, lui fait prendre d'un coup conscience de la mystification qu'a été au fond pour elle le choix du pur amour ; son langage ment encore un peu, mais une digue s'est rompue en elle (IV, 2 vers 1235 - 1240), par où s'échappe le vérité de son être, celui d'une jeune fille amoureuse, simplement amoureuse de Clitandre, cet aimé dont elle a une angoisse de perdre l'amour et perdre, si l'on veut, le "phallus" symbolisé et impliqué par cet amour.

Les trois études qui composent ce chapitre - oedipe proprement dit, oedipe inversé, oedipe féminin - permettent de confirmer notre troisième hypothèse de recherche : que les protagonistes moliéresques ont une sexualité qui implique le complexe d'Œdipe. Tout en nous faisant rire, la comédie de Molière, avec sa «vraie profondeur de l'art comique» pour emprunter l'expression à Charles Mauron (1985 : 57), semble "peindre d'après nature" l'homme avec ses désirs les plus crus que sont l'inceste et le parricide.

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

CHAPITRE V

CONCLUSION

«Mes petites découvertes et mes planitudes ont davantage de valeur, contiennent plus de vérité pour moi que n'ont de significations pour un perroquet les brillants ou subtils aphorismes qu'il ne fait que répéter»

Ionesco, *Notes et Contre-notes*

(Paris : Gallimard, 1972) p.105

La vision d'ensemble à travers l'étude : *La sexualité chez les protagonistes dans le théâtre de Molière : étude psychocritique textuelle*, permet de montrer que chez les protagonistes moliéresques, l'obsession, la manie, l'idée fixe, les gestes mécaniques - en l'occurrence la préciosité, la peur du cocuage, la dévotion, le libertinage, la misanthropie, l'avarice, l'aspiration à l'aristocratie, le goût pour les beaux esprits, le soin de la santé - sont étroitement liés à la sexualité où s'impliquent les comportements sexuels, le choix de l'objet érotique et le mode de la recherche de satisfaction sexuelle.

En ce qui concerne les hypothèses de recherche indiquées dans l'introduction, le résultat de la recherche permet de les confirmer de la manière suivante :

À propos de *la première hypothèse*, la recherche montre que les protagonistes moliéresques tendent à se détourner de toute la sexualité normale. Ils n'ont aucun penchant ni pour l'objet sexuel normal ni pour le but sexuel ordinaire. À leurs yeux, la sexualité normale est source de l'indifférence, du dédain, du dégoût, voire de l'angoisse et de la phobie névrotique.

À propos de *la deuxième hypothèse*, cette thèse essaie de proposer que les protagonistes moliéresques soient sexuellement pervers. La personne du même sexe, l'enfant, l'objet inanimé, voilà leur choix de l'objet de désir,

chacun ayant son propre goût. Dans ce théâtre, les protagonistes masculins tendent au penchant agressif, au plaisir infantile et à la perversion du voyeurisme - exhibitionnisme. Les protagonistes féminins, quant à elles, représentent les refoulées qui cherchent à sublimer leur désir sexuel en le vernissant de culture.

À propos de *la troisième hypothèse*, notre étude se propose d'interpréter et de dégager le sens relatif au complexe d'Œdipe impliqué dans la sexualité des protagonistes. Les protagonistes masculins représentent ou bien le fils oedipien qui cherche l'objet érotique dans l'image de la Mère et qui manifeste une hostilité violente envers le Père, ou bien le Père qui est mis en jeu dans le conflit oedipien avec le Fils qui cherche à le détruire. Quant aux protagonistes féminins, elles représentent les filles dont la résolution du complexe de l'envie du pénis reste problématique. L'inversion du rôle des parents les amène à l'inversion des désirs oedipiens ainsi qu'à la tendance de la quête du phallus.

Cette thèse prétend être une autre étude consacrée au théâtre de Molière à la lumière des concepts proposés par la psychanalyse. L'intervention de cette doctrine dans les études littéraires n'est pas de même nature que celle du structuralisme ou de l'histoire. Ici, il s'agit moins d'analyse ou d'explication que d'*interprétation*, acte fondamental dans la constitution même de l'objet littéraire. Et, postulons avec Jean Rohou :

on peut, on doit même peut-être la [l'interprétation] pousser jusqu'à ses extrêmes limites : jusqu'au moment où le texte la refuse. Pour bien lire, ne craignons pas le délire. [...] Ou bien l'interprétation est interdite et le plaisir aussi, ou elle n'a d'autre limite que sa rentabilité dans l'animation du texte et la jouissance du lecteur. Rationnellement, les interprétations les plus satisfaisantes sont celles qui intègrent le maximum de données dans le schéma le plus simple. Mais, à un autre niveau, les plus hardies sont les plus intéressantes, à condition qu'elles fonctionnent. Et il y a des contresens qui fonctionnent bien.

(1990 : 72)

Et nous tenons à souligner que notre lecture interprétative se veut moins une validation du freudisme qu'une contribution à l'étude du théâtre moliéresque. Voir l'Homme à travers les pièces de ce génie, elles-mêmes à la lumière de la psychanalyse, ce serait présupposer la vérité de la doctrine, ce qui est hors de notre propos.

Par une contribution à l'étude du théâtre moliéresque, nous entendons la confirmation de la pluralité des sens de ce théâtre. L'étude psychanalytique cherche à échapper à la structuration volontaire du texte pour y repérer des lacunes, incohérentes ou inutilités apparentes, révélatrices d'un *sens latent*. Elle permet – et c'est notre attente la plus importante – de mieux percevoir les connotations sexuelles d'un texte. Lorsque le chrétien Orgon parle de son favori :

C'est un homme...qui...ha !...un homme...un homme enfin
(*Le Tartuffe* I, 5 vers 272)

ou que le libertin Dom Juan provoque :

C'est une affaire entre le Ciel et moi.
(*Dom Juan* I, 2)

ou que l'Avare s'écrie :

Hélas ! mon pauvre argent, mon pauvre argent, mon cher ami, on m'a privé de toi ! Et, puisque tu m'es enlevé, j'ai perdu mon support, ma consolation, ma joie

(*L'Avare* IV, 7),

ces personnages comiques manifestent leur idée fixe qui déclenche chez nous le rire : mais ils trahissent aussi leur penchant le plus intime, leur goût érotique, leur complexe sexuel. Une telle lecture est autorisée par plusieurs expressions remarquables du texte, auxquelles elle donne tout leur relief.

Nous n'éliminons point le sens explicite au bénéfice du sens latent : que, par exemple, «c'est un homme» d'Orgon souligne son aveuglement à l'égard de Tartuffe est pour nous toujours pertinent. C'est le jeu entre les deux qui constitue la littéralité du texte et son intérêt. C'est à cette coexistence des significations possibles, ou si l'on veut la pluralité des sens, que nous tenons en cherchant à la montrer tout au long de notre recherche. Le théâtre de Molière, c'est pour nous un théâtre qui suggère *en même temps* un obsédé du cocuage et un pédophile, un libertin provoquant Dieu et un fils oedipien désireux d'un parricide, un aveugle vis-à-vis de la dévotion et un homosexuel, un avare et un fétichiste, un Bourgeois aspirant à la promotion sociale et un masochiste, des filles obsédées par l'esprit et des refoulées, un malade et un pervers fixé au plaisir anal. Voilà, et c'est notre conclusion, la grandeur du théâtre Molière, théâtre éternel qui suggère des sens différents au même spectateur - lecteur :

Une œuvre est «éternelle», non parce qu'elle impose un sens unique à des hommes différents, mais parce qu'elle suggère des sens différents à un homme unique.

(Roland Barthes 1966 : 51)

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

RÉFÉRENCES

- Adam, Antoine. 1956. *Histoire de la littérature française au XVIIème siècle*.
Tome III. Paris : Editions Domat.
- Angué, Fernand. 1969. *Molière, Le Misanthrope*. Les Petits Classiques
Bordas. Paris : Bordas.
- Appignansi, Ricard et Zarati, Oscar. 2004. *Freud, Introducing*. Royston : Icons
Book.
- Baktine, Mikhaïl. 1985. *L'Oeuvre de François Rabelais et la culture populaire
au moyen âge et sous la Renaissance*. Coll.Tel. Paris : Gallimard.
- Barthes, Roland. 1957. *Mythologies*. Paris : Seuil.
- Barthes, Roland. 1964. *Essais critiques*. Paris : Seuil.
- Barthes, Roland. 1966. *Critique et vérité*. Paris : Seuil.
- Barthes, Roland. 1970. *S/Z*. Paris : Seuil.
- Bellemin-Noël, Jean. 1979. *Vers l'inconscient du texte*. Paris : P.U.F.
- Bellemin-Noël, Jean. 1988. *Interligne. Essais de textanalyses*. Coll «Objet».
Presses Universitaires de Lille.
- Bellemin-Noël, Jean. 1991. *Interligne2. Explorations textanalytiques*.
Coll.«Objet». Presses Universitaires de Lille.
- Bellemin-Noël, Jean. 1996. *Interligne3. Lectures textanalytiques*. Coll.
«Objet». Lille : Presses Universitaires de Septentrion.
- Bellemin-Noël, Jean. 1996. *La psychanalyse du texte littéraire, introduction
aux lectures critiques inspirées par Freud*. Paris : Nathan.
- Bergson, Henri. 1972. *Le Rire, Essai sur la signification du comique*. Paris :
P.U.F.
- Bertrand, Dominique. 1999. *Lire le théâtre classique*. Paris : Dunod.
- Bettelheim, Bruno. 1976. *Psychanalyse des contes de fées*. Traduit de
l'américain par Théo Carlin. Paris : Robert LAFFONT.
- Bourdin, Dominique. 2000. *La psychanalyse de Freud à aujourd'hui, Histoire,
concepts, pratiques*. Paris : Bréal.
- Bourdin, Dominique. 2001. *L'Interprétation des rêves, de Freud*. Paris : Bréal.
- Bray, René. 1983. *Molière, homme de théâtre*. Paris : Mercure de France.
- Brisson, Pierre. 1942. *Molière, sa vie dans ses oeuvres*. Paris : Gallimard.

- Butin, Jean. 1984. *L'École des femmes, Molière*. Coll.Profil d'une oeuvre. Paris : Hatier.
- Castex, P.G. et al. 1969. *Manuel des Etudes littéraires françaises XVIIe siècle*. Paris : Hachette.
- Cazenave, Michel. 1996. *Encyclopédie des symboles*. Paris : Librairie Générale Française.
- Chartier, Jean-Pierre. 2001. *Introduction à la pensée freudienne*. Paris : Editions Payot.
- Chavret, P., et al. 1986. *Pour pratiquer les textes de théâtre*. 3ème ed. Paris : De Boëck-Duculot.
- Colin, Didier. 2000. *Dictionnaire des symboles, des mythes et des légendes*. Paris : Hachette.
- Conio, Gérard et Dautin, Jean-Pierre. 1994. *25 chefs-d'oeuvre du théâtre français*. Allier (Belgique) : Marabout.
- Corvin, Michel. 1994. *Lire la comédie*. Paris : Bordas.
- Creed, Barbara. 2004. Freud's Worst Nightmare : Dinning with Dr.Hannibal Lecter. In Steven Jay Scheider (eds). *Horror film and psychoanalysis*. pp.188-202. Cambridge University Press.
- Culler, Jonathan. 1976. *Structuralist Poetics, Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*. New York : Cornell University Press.
- Dandrey, Patrick. 1992. *Molière ou l'esthétique du ridicule*. Coll.Bibliothèque d'Histoire du Théâtre. Paris : Klincksiek.
- Descotes, Maurice. 1976. *Les grands rôles du théâtre de Molière*. Paris : P.U.F.
- Defaux, Gérard. 1992. *Molière ou les métamorphoses du comique*. 2ème édition. Coll. Bibliothèque d'Histoire du Théâtre. Paris : Klincksiek.
- Dumoulié, Camille. 1993. *Don Juan ou l'héroïsme du désir*. Paris : P.U.F.
- Eco, Umberto. 1993. *De Superman au surhomme*. Paris : Bernard Grasset.
- Emelina, Jean. 1998. *Comédie et Tragédie*. Coll.Treaverse N1, Nice : Faculté des lettres, art et sciences humaines de Nice.
- Esslin, Martin. 1977. *Théâtre de l'absurde*. Paris : Editions Buchet/Chastel.
- Fernandez, Ramon. 1979. *Molière ou l'essence du génie comique*. Paris : Bernard Grasset.
- Force, Pierre. 1994. *Molière ou le Prix des choses*. Paris : Nathan.

- Foucault, Michel. 1976. *Histoire de la sexualité 1. La volonté de savoir*. Paris : Gallimard.
- Freud, Sigmund. 1949. *Abrégé de psychanalyse*. Bibliothèque de psychanalyse. Paris : P.U.F.
- Freud, Sigmund. 1954. *Cinq psychanalyses*. Paris : P.U.F.
- Freud, Sigmund. 1965. *Totem et tabou*. Paris : Payot.
- Freud, Sigmund. 1969. *Introduction à la psychanalyse*. Paris : Petite Bibliothèque Payot.
- Freud, Sigmund. 1969. *La vie sexuelle*. Bibliothèque de psychanalyse. Paris : P.U.F.
- Freud, Sigmund. 1973. *Névrose, psychose et perversion*. Bibliothèque de psychanalyse. Paris : P.U.F.
- Freud, Sigmund. 1987. *Trois essais sur la théorie sexuelle*. Paris : Editions Gallimard.
- Freud, Sigmund. 1989. *New Introductory Lectures on Psycho-Analysis*. The Standard Edition. Newyork : Norton&company.
- Freud, Sigmund. 1991. *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*. Coll.Folio Bilingue. Paris : Gallimard.
- Freud, Sigmund. 1997. *Sexuality and the psychology of love*. Newyork : Touchestone.
- Freud, Sigmund. 2001. *Cinq leçons sur la psychanalyse*. Paris : Payot.
- Gaillard, Pol. 1983. *Tartuffe, Molière*. Coll.Profil d'une oeuvre. Paris : Hatier.
- Gaillard de Champris, Henri. 1968. *Les Ecrivains classiques*. Coll.Histoire de la littérature française. Paris : del Ducas.
- Goldschmidt, Georges-Arthur. 1973. *Molière ou la liberté mise à nu*. Paris : Julliard.
- Guicharnaud, Jacques. 1984. *Molière, une aventure théâtrale*. Coll.Bibliothèque des Idées. Paris : Gallimard.
- Gutwirth, Marcel. 1966. *Molière ou l'invention comique*. Paris : Minard Lettres Modernes.
- Harrus, Révidi. 1987. *Psychanalyse des sens*. Paris : Editions Payot.
- Holmes, Jeremy. 2001. *Narcissism, Idea in Psychoanalysis*. Cambride : Icon books.

- Hoonswaeng, Paniti. 1996. *Appropriation territoriale et sexuelle : Etude de l'espace dramatique dans le théâtre de Molière*. Exemple dactylographié. Université Chulalongkorn, Faculté des Lettres, Département des langues occidentales.
- Hucher, Yves. 1970. *Le Malade imaginaire, Molière*. Nouveaux classiques Larousse. Paris : Librairie Larousse.
- Hutier, Jean-Benoît. 1993. *Tartuffe, Molière*. Coll.Profil d'une oeuvre. Paris : Hatier.
- Ionesco, Eugène. 1972. *Notes et contre-notes*. Coll.Idées. Paris : Gallimard.
- Jasinski, René. 1972. *Molière*. Coll.Connaissance des Lettres. Paris : Hatier.
- Krauss, Janine. 1978. *Le Dom Juan de Molière*. Paris : A.-G.Nizet.
- Lacan, Jacques. 1966. *Ecrits1*. Paris : Editions du Seuil.
- Lacan, Jacques. 1971. *Ecrits2*. Paris : Editions du Seuil.
- Lagarde, André et Michard, Laurent. 1970. *XVIIème, les grands auteurs du programme*. Paris : Bordas.
- Leplatre, Olivier. 1999. *Lecture d'une oeuvre ou les comédies de la modernité*. Paris : Editions du Temps.
- Love, B. 2001. *Encyclopedia of unusaul sex practice*. London : Grunwich Editions.
- Maisonneuve, Jean et Bruchon-Schweitzer, Marilon. 1999. *Le Corps et la beauté*. Coll.Que sais-je? Paris : P.U.F.
- Marini, Marcel. 1990. La Critique psychanalytique. In Daniel Bergez (ed.), *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, pp.41-83. Paris : Bordas.
- Mauron, Charles. 1963. *Des métaphores obsédantes au mythe personnel, introduction à la Psychocritique*. Paris : Librairie José Corti.
- Mauron, Charles. 1985. *Psychocritique du genre comique, Aristophane, Plaute, Térence, Molière*. Paris : Librairie José Corti.
- Mazouer, Charles. 1979. *Le Personnage du naïf dans le théâtre comique du moyen âge à Marivaux*. Paris : Klincksiek.
- Milner, Max. 1984. *Freud et l'interprétation de la littérature*. Paris : Société d'Edition d'Enseignement Supérieur.
- Molière. 1956. *Oeuvres complètes*. Texte établi et annoté par Morice Rat. 2tomes. Bibliothèque de la Pléiade. Paris : Gallimard.

- Monod, Ricard. 1977. *Les textes de théâtre*. Coll.Textes et non-textes. Paris : Cedic.
- Nasio, J-D.. 2001. *Le Plaisir de lire Freud*. Paris : Editions Payot.
- Paquette, Christine. 1994. *Pour une approche systémique du comique*. Thèse présenté à la Faculté des études supérieures de l'Université Laval pour l'obtention du grade de Philosophiae Doctor (Ph.D.). Département des littératures, Faculté des Lettres, Université Laval, Québec.
- Petocz, Agnes. 1999. *Freud, Psychoanalysis, and Symbolism*. Cambridge University Press.
- Pouquet, Michel. 1997. *L'adolescent et la psychanalyse*. Paris : Editions l'Harmattan.
- Pruner, Michel. 1998. *L'Analyse du texte de théâtre*. Paris : Dunod.
- Quesnel, Alain. 2003. *Les mythes modernes. Actualité de la culture générale*. Paris : P.U.F.
- Rohou, Jean. 1990. *Guide pour l'étudiant en littérature*. Paris : Editions Nathan.
- Ryngaert, Jean-Pierre. 1991. *Introduction à l'analyse du théâtre*. Paris : Bordas.
- Sareil, Jean. 1984. *L'écriture comique*. Paris : P.U.F.
- Schmitt, M.-P. Et Viala, A.. 1983. *Savoir-lire, précis de lecture critique*. Paris : Didier.
- Stanilioni, Yves. 1981. *Analyse et réflexions sur Dom Juan de Molière*. Paris : Edition Marketing.
- Ubersfeld, Anne. 1978. *Lire le théâtre*. Coll.Les classiques du peuple. Paris : Editions sociales.
- Vernet, Max. 1991. *Molière, côté cour, côté jardin*. Paris : A.-G.Nizet.
- Weider, Catherine. 1988. *Elements de Psychanalyse pour le texte littéraire*. Paris : Bordas.
- Young, Robert M. 2001. *Oedipus complex*. Cambridge : Icon Book.

BIOGRAPHIE

Né le 19 juillet 1979, Piriyađit Manit a obtenu le diplôme de Maîtrise en littérature française en 2002 et a poursuivi les études de Doctorat à l'Université Chulalongkorn en 2003. Il s'intéresse à la lecture psychanalytique des textes littéraires et il est l'auteur de l'article *L'infantilisme chez Argan du Malade imaginaire* publié dans la revue *Dalhousie French Studies* en 2007.



สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย