



## MOLIÈRE ET SES TEXTES POSSIBLES

[Jean de Guardia](#)

Éditions de Minuit | « Critique »

2022/12 n° 907 | pages 1010 à 1023

ISSN 0011-1600

ISBN 9782707348364

DOI 10.3917/criti.907.1010

Article disponible en ligne à l'adresse :

-----  
<https://www.cairn.info/revue-critique-2022-12-page-1010.htm>  
-----

Distribution électronique Cairn.info pour Éditions de Minuit.

© Éditions de Minuit. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

# Molière et ses textes possibles

**Marc Escola**  
*Le Misanthrope corrigé*  
Critique et création

Paris, Hermann,  
coll. «Essais», 2021, 198 p.

**Molière**  
*Le Tartuffe ou l'Hypocrite*  
Comédie en trois actes restituée  
par Georges Forestier

Arles, Portaparole,  
2021, 120 p.

Aucun brouillon majeur du théâtre classique français ne nous est parvenu : les dramaturges, se méfiant à juste titre des pirates, les détruisaient systématiquement après les répétitions. S'il existe bien des différences entre les éditions anciennes, elles sont essentiellement attribuables aux imprimeurs, et aux fluctuations du rapport du texte théâtral à la réalité de la représentation. L'éditeur moderne doit parfois choisir entre des éditions de référence, mais ce choix n'est jamais un arbitrage entre brouillons ; il crée rarement l'inquiétude critique. L'hésitation de l'instance auctoriale étant inaccessible, la variante classique est toujours circonstancielle, jamais essentielle. La fermeté du statut textuel du théâtre classique semble ainsi très grande : il n'a guère ce tremblé ontologique qui caractérise le texte moderne. Le revers est que ces textes ne semblent pas laisser aux gestes philologique et critique une grande marge de manœuvre.

En 2021 ont paru quasi simultanément deux livres, de statuts très différents, qui ébranlent cette rassurante fermeté. Tous deux traitent du théâtre de Molière dans son rapport à la question des «textes possibles» : c'est donc d'une tout autre espèce de «génétique» qu'il s'agit ici. L'un, *Le Misanthrope corrigé*<sup>1</sup> de Marc Escola, porte sur les réécritures du *Misanthrope* au XVIII<sup>e</sup> siècle ; l'autre est une proposition de

---

1. Titre désormais abrégé en MC.

réécriture en trois actes du *Tartuffe* par Georges Forestier<sup>2</sup>. Par bien des aspects, c'est un même mouvement de pensée qui traverse ces deux livres. Leurs auteurs, qui ont renouvelé de fond en comble les études sur la dramaturgie classique et la théorie du théâtre durant ces dernières décennies, ont tous deux pour point de départ le fait que dans une pièce classique «réelle» coexistent souvent plusieurs textes «possibles».

### *Les Misanthrope possibles*

*Le Misanthrope corrigé* de Marc Escola s'ouvre sur une provocation au carré : pourquoi ne pas essayer d'«améliorer les œuvres réussies» (MC, p. 8), de même que Pierre Bayard, dans un essai célèbre, s'employait à «améliorer les œuvres ratées»? Après tout, le «pouvoir d'émulation des chefs d'œuvre» (MC, p. 9) est sans doute au moins aussi fort que celui des œuvres ratées. Pour parachever son paradoxe, Escola choisit l'œuvre la plus canonique de l'auteur le plus canonique de notre tradition littéraire : *Le Misanthrope* de Molière. Il s'agit donc ici, disons-le franchement, d'améliorer la pièce : le titre n'est pas menteur. Derrière ce pied de nez métacritique se cache un projet fort sérieux. Marc Escola fonde son propos sur le constat angoissé d'un épuisement du geste critique sous ses formes traditionnelles, d'une perte de sens globale du commentaire : «parce que les textes littéraires ne répondent plus à un besoin (le premier adolescent venu vous en convaincra aisément), on ne saurait plus les "expliquer" comme nécessaires» (MC, p. 179). Il s'agit donc pour lui de rechercher systématiquement de nouveaux gestes critiques, aux nouvelles fonctions épistémologiques et pédagogiques. La «critique authentiquement créatrice» qu'il revendique n'est pas une manière de se promouvoir auteur, mais bien de donner une nouvelle légitimité au geste critique en lui donnant des fonctions nouvelles.

Le projet est ainsi de «considérer [...] le détail des opérations qui assurent la transformation d'un texte en un autre» afin de tenter d'imaginer «une nouvelle forme de commentaire qui emprunte à la réécriture l'essentiel de ses gestes» (MC, p. 11). Au fond, l'enjeu est bien de penser la réécriture *comme*

---

2. Titre désormais abrégé en *TH*.

un geste de commentaire, c'est-à-dire de se demander sérieusement ce qu'une réécriture nous dit de son texte-source.

Faisant deux pas de côté, Marc Escola distingue ce livre d'autres pratiques critiques touchant à la question des «textes possibles», pour donner à cette idée une assise théorique plus ferme. D'abord, sa démarche s'éloigne de celle de Pierre Bayard en décalant le propos vers l'amont. Elle est en effet menée sur des œuvres anciennes, appartenant pour la plupart à un long «âge classique» (XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles). Or, comme le montre Escola, il existe bien durant cette période une pratique critique attestée, une «méthode de lecture» fondée sur la réécriture. C'est le propos du premier chapitre («Comment améliorer les œuvres réussies») que de donner un aperçu de cette méthode, en prenant notamment comme exemples la réception du *Cid* et celle de *La Princesse de Clèves*. Marc Escola baptise joliment «critique de l'accent circonflexe» (p. 30) cette pratique très courante de l'âge classique consistant à montrer qu'une «meilleure» œuvre eût été possible avec les mêmes données, que l'auteur eût pu mieux faire et qu'au fond le critique eût mieux fait que l'auteur. Ainsi par exemple de la scène de l'aveu surpris :

Il n'était rien de plus aisé que de rendre la chose naturelle et croyable. Le Duc de Nemours était intime ami de Monsieur de Clèves; il pouvait se trouver chez lui à telle heure qu'il eût plu à l'auteur; et il eût aussi bien entendu cette conversation dans quelque endroit où il se serait rencontré par hasard, que dans ce pavillon, où il l'a fallu amener avec tant de soins et de peines (*MC*, p. 29).

La démarche trouve une légitimation théorique dans celle du XVII<sup>e</sup> siècle: pratiquer la critique par réécriture n'est pas délirer; c'est simplement retrouver les réflexes critiques de l'âge classique, et ce faisant leur puissance heuristique. Il s'agit ainsi de revenir à la «culture rhétorique» propre au XVII<sup>e</sup> siècle par-dessus cette longue période de «culture du commentaire» nous séparant d'elle<sup>3</sup>. Très provocateur par tant d'aspects, *Le Misanthrope corrigé* est d'un autre point de

3. Cette opposition a été théorisée dans *L'Arbre et la Source* (Éd. du Seuil, coll. «Poétique», 1985), de Michel Charles, dont les travaux sont l'origine théorique de ceux de Marc Escola.

vue profondément «classique» dans sa démarche : c'est bien le geste critique endogène qu'Escola cherche à reconquérir.

Cette assise épistémologique est par ailleurs renforcée par le fait que la réécriture critique apparaît dans ce livre comme un jeu aux règles extrêmement précises. La poétique normative du XVII<sup>e</sup> siècle est non seulement un système de jugement, mais aussi un système de régulation de la réécriture : elle encadre la production de toutes sortes de variantes. Les fameuses règles classiques «régiss[en]t la production d'énoncés susceptibles d'être reconnus comme corrects» (MC, p. 31) et constituent une grammaire de la réécriture. Il y a donc une très grande différence entre améliorer *À la recherche du temps perdu* et améliorer *Le Misanthrope*. L'on peut «jouer au *Misanthrope*» dans son système de règles, simplement parce que système il y a : il existe bien un «fondement rationnel [...] admis par tous les citoyens de la République des Lettres». Marc Escola a ainsi le souci d'explicitier plus nettement que dans ses précédents livres les «règles du jeu», toutes fondées sur ces deux principes : d'une part, le texte possible créé doit respecter l'esthétique endogène, c'est-à-dire le système normatif auquel appartient l'œuvre-source ; d'autre part, chacune des modifications doit être fondée sur un possible évoqué par le texte sans être réalisé. Aussi le travail sur les textes possibles n'a-t-il rien d'arbitraire ni de sauvagement subjectif. Depuis *Lupus in fabula*<sup>4</sup>, l'accent a été déplacé : cette pratique de la critique créative a toujours été un jeu heuristique, mais le «jeu» est moins libre et l'heuristique plus nette. Façon de répondre aux critiques adressées à ses précédents ouvrages ?

Le chapitre vi, «Alceste (sept fois) revenu», s'abstrait cependant de cette logique et constitue une «échappée» vers le XIX<sup>e</sup> siècle. Sans doute au cours de ses recherches Marc Escola a-t-il été «séduit», au sens propre, par ces réécritures tardives du *Misanthrope* qui sont marginales par rapport à son *corpus* : elles sont en effet drôles, touchantes, parfois d'une nullité résolue (et non améliorabile). Mais elles appartiennent à des esthétiques qui n'ont plus de rapport avec celle du XVII<sup>e</sup> siècle. Les normes n'existent plus, ou plus sous la

4. M. Escola, *Lupus in Fabula. Six façons d'affabuler La Fontaine*, Saint-Denis, PUV, coll. «L'imaginaire du texte», 2003.

même forme : ces « variantes » ne jouent plus le même « jeu » et paraissent parfois arbitraires. Mais si Escola ne s'était pas laissé séduire, qui aurait entendu parler, par exemple, de l'*Alceste régénéré* de Pierre Veber ?

Comme il fallait faire une fin, il épousa Célimène (la belle Mme Alceste, vous savez). Il la roua de coups, croqua sa dot en compagnie de drôlesses. Elle l'adora. C'était un encouragement, il la trompa avec son amie, femme de son meilleur ami, Philinte [...]. Enfin quand il eut ruiné ses amis, fait mourir de chagrin sa pauvre femme, il parut mûr pour la politique. On lui confia les Colonies. Ses goûts le portaient plutôt vers la littérature. Il nous reste de lui des *Poèmes sacrés*, des *Élégies*, quelques livres édités en Belgique, et la préface des *Sonnets* publiés par Oronte. [...] Il déclarait qu'au bout du compte, le monde avait du bon, et, paraît-il, vers la fin de sa vie, il pardonnait définitivement à l'espèce humaine<sup>5</sup>.

Cette suite, il eût été dommage de ne pas la connaître.

Second trait qui distingue le livre des autres travaux sur les « textes possibles », et notamment des propres essais de Marc Escola : il se fonde sur des réécritures bien réelles. Le propos ne se limite pas à repérer dans un texte ancien ses variantes possibles pour pouvoir le « réécrire », comme c'était le cas dans les travaux d'Escola sur le « sixième acte » des pièces classiques<sup>6</sup> ou sur La Fontaine (dans *Lupus in fabula*). Il fonde ici sa propre réécriture sur celles du XVIII<sup>e</sup> siècle : *Le Misanthrope corrigé* de Marmontel<sup>7</sup>, *Alceste à la campagne ou le Misanthrope corrigé*<sup>8</sup> de Demoustier, le *Philinte* de Fabre d'Églantine<sup>9</sup>, etc. Mais dans le raisonnement, la réécriture du *Misanthrope* par Rousseau dans sa *Lettre à d'Alembert* tient

5. Paru dans la *Revue Blanche*, n° 8, 15 mai 1892 ; cité par Marc Escola, p. 144.

6. Voir par exemple M. Escola et B. Louvat, « Le complexe de Dircé. La structure de l'épisode dans *Œdipe* de Corneille », *XVII<sup>e</sup> siècle*, n° 200, juillet-septembre 1998, p. 453-470.

7. Dans J.-F. Marmontel, *Contes moraux avec une apologie du théâtre*, Paris, J. Merlin, 1788, t. IV.

8. C.-A. Demoustier, *Alceste à la campagne ou le Misanthrope corrigé*, représentée à Paris en 1790 et remise au théâtre en 1793, Paris, Barba, an VI [1798].

9. Ph. F. Nazaire Fabre, dit d'Églantine, *Le Philinte de Molière ou la Suite du Misanthrope* [création 1790, édition 1791], éd. J. K. Proud, Exeter, University of Exeter Press, 1995.

un rôle de pivot. L'idée ici développée est en effet que presque toutes les réécritures de la pièce au XVIII<sup>e</sup> siècle font du *Misanthrope* une lecture totalement rousseauiste, adoptant comme une évidence ce qu'Escola nomme le « paradoxe de Rousseau » : « reconnaissons qu'Alceste ne s'emporte contre les hommes que parce qu'il les aime ; le Misanthrope est un philanthrope » (MC, p. 96). Marc Escola montre que cette interprétation paradoxale « colle » à la pièce de Molière, en devient comme inséparable, et conditionne puissamment tout l'avenir herméneutique du texte : « En dénonçant d'emblée un *malentendu* sur le "caractère" même du Misanthrope, Rousseau engage bien une lecture rhétorique qui entend corriger la comédie de Molière, mais il délivre du même coup le modèle d'un geste proprement herméneutique appelé à devenir un ressort majeur de la pratique du commentaire » (MC, p. 87). Ainsi, en pratique, le livre d'Escola n'intéressera pas uniquement les spécialistes du théâtre, ou du XVII<sup>e</sup> siècle. Par bien des aspects, il enrichit les études « dix-huitiémistes » en offrant une lecture profonde de la *Lettre à d'Alembert*, ainsi qu'une mise au jour d'un *corpus* méconnu de textes du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Marc Escola fonde, on le voit, le geste de réécriture virtuelle au présent sur l'examen des réécritures effectives du passé, ce qui explique la structure de l'ouvrage. Le chapitre II tente de cerner les « variantes » dont *Le Misanthrope* est « gros » sans effectuer de choix entre elles (le critique est alors seul face à l'œuvre). Les chapitres IV, V et VI examinent ensuite une série de réécritures du *Misanthrope*, qui ont actualisé tel ou tel possible du texte, repéré en amont. Le chapitre VII propose enfin une réécriture du *Misanthrope* assumée par l'auteur, arbitrant sur chaque point entre les divers possibles proposés par les réécritures réelles. Le mouvement de la pensée consiste donc à repérer des routes, puis à examiner si d'autres les ont empruntées comme carrossables, et enfin à les relier soi-même pour faire son propre voyage.

Le livre s'achève ainsi (au chapitre VII) sur une réécriture virtuose mettant « à profit les possibles dégagés » ; il les articule en leur donnant la forme d'un « plan » par scène, qui imite la manière de faire des dramaturges du XVII<sup>e</sup> siècle. Les trois premiers actes offrent une « réduction » (MC, p. 167) du *Misanthrope* réel, par montage, qui ressemble dans son principe à celle que Georges Forestier propose pour le *Tartuffe* et

dont il va être question. Les deux derniers sont en revanche une « continuation ». En voici un échantillon :

Acte IV

1. Alceste apprend à Éliante qu'il doit différer son départ pour tenter de sauver un innocent anonyme, victime d'un mauvais procès où il se voit contester un titre de propriété légitime.
2. Entre Philinte, qui, à l'exposé de l'affaire, répond par une profession de foi cynique en se moquant de la dupe ; Alceste sort pour agir.
3. Scène aigre-douce entre Philinte et Éliante, qui se regardent pourtant comme fiancés depuis la veille au soir.
4. Entrée des marquis, venus se raccommoier avec Célimène, et qui, mis au courant de l'affaire et du retour d'Alceste, raillent à la fois le Misanthrope et l'imprudent.
5. Célimène vient dire qu'elle est ruinée à la suite d'une affaire qu'elle a délaissée en la confiant à un lointain intendant ou chargé d'affaires, et dont elle peine à dire le détail (ses interlocuteurs ne font donc pas le lien). (MC, p. 169-170).

Le dernier chapitre, malgré son caractère évidemment joueur, témoigne d'une grande honnêteté intellectuelle : Escola y présente très simplement un « résultat » de la démarche. Résultat qui n'a certes pas un statut de « savoir », mais qui s'avère extraordinairement fertile du point de vue heuristique. Abstraction assumée, la réécriture donne puissamment à penser ; elle met au jour, en les mimant, les principes fondamentaux de l'écriture classique, qui est avant tout un jeu à contraintes fixes.

### *Le Tartuffe imaginaire*

Dans le cadre des festivités qui ont accompagné en 2022 le quadricentenaire de la naissance de Molière, Ivo van Hove a mis en scène un *Tartuffe* étonnant. La pièce était ainsi présentée par la Comédie-Française :

Célébrer Molière en sa Maison par une œuvre jamais jouée par la Troupe paraît inimaginable et, pourtant, avec *Le Tartuffe ou l'Hypocrite*, Ivo van Hove nous entraîne à la découverte de la version originelle, interdite dès après la première représentation de 1664. Elle a été reconstituée grâce au travail de « génétique théâtrale » mené par l'historien Georges Forestier qui précise que ce *Tartuffe* s'est trouvé censuré par Louis XIV [...]. La pièce que nous

connaissons depuis, *Le Tartuffe ou l'Imposteur*, est une version modifiée en 1669, assouplie et étendue à cinq actes quand la première ne comprenait que trois actes<sup>10</sup>.

La mise en scène était effectivement fondée sur un texte publié fin 2021 par l'éditeur italien Portaparole sous le titre : *Le Tartuffe ou l'Hypocrite. Comédie en trois actes restituée par Georges Forestier*. Pour «restituer» ce texte, le critique s'est fondé sur deux constats : l'un historique, l'autre dramaturgique.

L'histoire de l'affaire est célèbre. En 1664, Molière crée le *Tartuffe* à Versailles, mais la pièce est immédiatement interdite par Louis XIV pour des raisons religieuses. Molière bataille ensuite durant des années pour faire autoriser la pièce malgré le parti dévot, et obtient définitivement gain de cause en 1669 : il joue alors la version que nous connaissons aujourd'hui, la seule qui nous soit parvenue. Il est certain que pour obtenir l'autorisation royale, Molière a amendé sa pièce afin d'adoucir la charge satirique : il y fait clairement allusion dans la préface de la dernière version. Mais la version originelle nous demeure inconnue : point de texte, très peu de témoignages d'époque.

Second phénomène, bien connu depuis Boileau, non plus contextuel mais purement textuel : la structure du *Tartuffe* qui nous est parvenu (celui de 1669) n'est pas satisfaisante pour l'esprit, ni pour les normes esthétiques du temps – elle est pour ainsi dire «décousue». D'une part, le dernier acte est juxtaposé aux autres, sans lien logique convaincant : c'est un *deus ex machina* qui semble «plaqué». Un spectateur attentif voit bien que le dénouement, en bonne logique des actions, devrait prendre place à la fin du quatrième acte : Tartuffe est enfin démasqué, Orgon désabusé. Il n'y aurait qu'à chasser l'imposteur : nul besoin du rebondissement du cinquième acte, ni de l'exempt qui arrive comme un cheveu sur la soupe. D'autre part, la pièce comporte deux enjeux amoureux : Elmire d'une part, objet du désir de Tartuffe, Mariane d'autre part, objet du projet de mariage de Tartuffe. Or, l'intrigue autour du mariage de Mariane se trouve quasi intégralement traitée dans l'acte II, sans qu'elle ait de conséquence nette sur la suite de la pièce.

---

10. [www.comedie-francaise.fr/fr/evenements/le-tartuffe-ou-lhypocrite#](http://www.comedie-francaise.fr/fr/evenements/le-tartuffe-ou-lhypocrite#).

Comme le dit Georges Forestier, il semble possible de supprimer les actes II et V tout en conservant une pièce jouable, c'est-à-dire cohérente du point de vue de la logique des actions. Dans cette « version » resserrée à trois actes, Elmire représente l'unique enjeu amoureux, le déshonneur l'unique danger pour la famille, et l'éviction humiliante de Tartuffe par un père de famille dessillé l'unique dénouement structurellement satisfaisant. Les modifications à faire pour rendre l'opération possible sont ainsi expliquées par Georges Forestier :

Il ne s'est pas agi simplement de couper les actes II et V (ainsi que la fin de l'acte IV) et de faire remonter la deuxième scène de Madame Pernelle depuis le milieu de l'acte V jusqu'à la fin de la pièce en trois actes. L'absence de Valère et de Mariane a entraîné des coupes supplémentaires à l'intérieur de chacun des actes. De même, il est des vers prononcés par le sage Cléante à l'acte I [...] qui ont manifestement été rajoutés par Molière lorsqu'il a transformé sa comédie. [...] ces vers ajoutés par Molière ont donc été supprimés. [Il a fallu aussi imaginer quelques vers] pour assurer quelques soudures et pour redistribuer à Damis certains passages qui concernent Mariane dans la version de 1669 (*TH*, p. 14-15)<sup>11</sup>.

Ce montage est jouable, en ce que la logique des actions y est compréhensible. Plus précisément : ce montage a été conçu par Forestier de manière à rendre compréhensible la logique des actions. C'est ce que montre clairement la mise en scène de Ivo van Hove : il y a là un spectacle *viable*<sup>12</sup>.

L'intérêt de la démarche de Georges Forestier est évident du point de vue théâtral : proposer une expérimentation scénique inédite, attirer du public à la Comédie-Française, « jouer » avec les classiques. Et l'on est libre de penser avec Forestier que *Le Tartuffe* amélioré par ses soins est « une pièce plus puissante, plus dynamique, et beaucoup plus comique » (texte de jaquette) que celle de Molière. C'est en

11. Ces « soudures » ne sont pas signalées, si bien que des vers de Georges Forestier sont présentés comme des vers de Molière.

12. Le spectacle est en pratique difficile à comprendre, mais ce n'est pas du fait du texte proposé par Georges Forestier. Van Hove a en effet fait le choix très étrange de présenter la première scène de séduction d'Elmire par Tartuffe comme réussie : Elmire s'apprête à coucher avec joie avec Tartuffe lorsqu'elle est surprise. Cela rend incompréhensible la seconde scène de séduction (la scène de la table), qui présuppose évidemment que la première avait échoué.

tout cas une pièce nouvelle, donc très vivifiante pour le système théâtral. L'intérêt est aussi pédagogique<sup>13</sup> : travailler sur cette réécriture permet de mettre au jour avec les étudiants les fonctionnements profonds d'un texte de théâtre classique, de faire avec eux de la dramaturgie au sens fort : le travail du drame, de l'intrigue. Passer de cinq actes à trois actes, c'est entrer avec fascination dans les mystérieuses cuisines de la dramaturgie classique.

Aussi Georges Forestier fait-il, à la suite de toute une tradition critique, deux constats incontestables, l'un historique, l'autre dramaturgique : le premier est qu'il y eut (au moins) deux versions de *Tartuffe* ; le second qu'il existe virtuellement à l'intérieur du *Tartuffe* une version où la logique des actions est plus satisfaisante pour l'esprit, plus simple<sup>14</sup>. Toute la question est de savoir s'il faut fondre ces deux constats en un seul et soutenir, comme le fait Georges Forestier, que ce *Tartuffe* raccourci est précisément celui qui a été joué en 1664. La question n'est pas sans conséquence : le grand public et le monde du théâtre ont en effet cru Forestier sur parole et pris la fiction heuristique comme un fait avéré : « Ivo van Hove nous entraîne à la découverte de la version originale, interdite » – et les enseignants risquent de lui emboîter le pas. Or, si séduisante soit-elle, l'hypothèse reste bien une hypothèse, et celle-ci est problématique.

Si le monde du théâtre a pris la chose au pied de la lettre, c'est que la présentation de l'ouvrage tend à gommer le statut hypothétique de la reconstruction. D'abord par un usage métaphorique du terme historico-philologique de *génétique*, qui était explicité et puissamment justifié dans l'*Essai de génétique théâtrale* de l'auteur<sup>15</sup>, mais qui ici reste implicite : « Le texte proposé ici est une reconstruction de la version de 1664, résultat d'une démarche "génétique" » (texte de jaquette). Seuls les guillemets rappellent au connaisseur que cette démarche

---

13. L'idée originelle de cette réécriture vient d'Isabelle Grellet, qui souhaitait faire jouer cet « autre » *Tartuffe* par ses élèves du Lycée Montaigne.

14. Voir les p. 10-11 concernant l'idée que ces trois actes se suffisent à eux-mêmes.

15. G. Forestier, *Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'œuvre*, Paris, Klincksieck, 1996.

génétique n'est pas une : comme Georges Forestier le rappelle lui-même dans son introduction, nous ne possédons aucun brouillon de Molière, ni aucun témoignage des spectateurs de l'époque sur la première version. Cette «génétique» est donc en réalité une pure dramaturgie : une passionnante analyse technique qui montre qu'il est possible de créer un texte virtuel viable dans le seul texte réel que nous ayons. Le problème est que par ce terme de *génétique*, Forestier force la rencontre du constat historique et du constat dramaturgique. La présentation éditoriale de l'ouvrage enfonce le clou par son sous-titre («Comédie en trois actes *restituée*») et par le métier d'«historien<sup>16</sup>» qu'elle attribue à Georges Forestier, en réalité professeur émérite de Littérature française.

Pour soutenir que cette version est bien celle qui fut jouée en 1664, il faut contredire frontalement tous les documents qui constituent les témoignages directs de l'affaire. L'un est le document le plus fiable que nous possédions sur l'histoire des spectacles du XVII<sup>e</sup> siècle, et sur lequel Forestier lui-même a fondé nombre d'analyses : le registre tenu par le bras droit de Molière, La Grange. On lit en effet dans le registre de La Grange, à la date du 12 mai 1664, que le *Tartuffe* donné à Versailles était constitué de «Trois actes du *Tartuffe*, qui étaient les trois premiers<sup>17</sup>». L'édition des *Œuvres complètes* de 1682 dit de son côté en présentant *Tartuffe* que le spectacle de 1664 était constitué des «trois premiers actes de cette comédie» et que «les mêmes trois premiers actes de cette comédie ont été représentés la deuxième fois à Villers-Cotterêts pour S.A.R. Monsieur<sup>18</sup>».

Le seul autre document du temps que nous possédions va dans le même sens. Dans une lettre de novembre 1665 du duc d'Enghien au chargé d'affaires parisien du prince de Condé, son père, il demande que Molière vienne jouer au château

---

16. Cette confusion vient sans doute du fait que Georges Forestier est parfois présenté comme un «historien de la littérature», à cause des biographies d'auteurs qu'il a publiées ces dernières années.

17. Le *Registre* de La Grange est reproduit dans l'édition de la *Pléiade des Œuvres Complètes* de Molière (éd. Georges Forestier, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 2010, t. I ; la citation se trouve à la p. 1069).

18. Cité dans l'édition de la «Pléiade», éd. cit., t. II, p. 1361.

de Raincy *L'Amour médecin* et *Tartuffe*, en ces termes : « Si le quatrième acte de *Tartuffe* était fait, demandez-lui s'il ne pourrait pas le jouer. » Ainsi, les rares documents que nous possédions disent la même chose : la pièce interdite était bien en trois actes, mais c'étaient les trois *premiers* d'une pièce en cinq – et non les actes I, III et IV. Pour nier la pertinence de ces textes, et notamment de celui de La Grange, Georges Forestier doit développer une hypothèse compliquée : La Grange « avait eu intérêt à transmettre de faux renseignements » (*TH*, p. 9) car il jouait le rôle de Valère et était donc absent de la version en trois actes. Le lecteur qui voudrait des détails sur les raisons de La Grange, apparemment falsificateur de documents par amour-propre mal placé (il aurait voulu effacer toute trace d'une pièce où il ne jouait pas!), est renvoyé par Forestier à l'autorité de la « Pléiade » : « on se reportera à la notice du *Tartuffe* » rédigée par Georges Forestier lui-même<sup>19</sup>... Bref, tout repose sur l'idée d'une falsification des seuls documents existants : du point de vue historique, le coût épistémologique de l'hypothèse est très élevé.

Du point de vue dramaturgique, il n'est pas moindre. Le fait qu'il existe bien une « version courte » virtuelle au sein du *Tartuffe* ne suppose pas que cette version ait eu à un moment du processus une existence autonome comme spectacle. Comme Georges Forestier lui-même et Marc Escola l'ont bien montré ailleurs, le travail dramaturgique est largement un travail d'« amplification » d'une « matrice » : cette amplification prend très souvent la forme de la création d'un « épisode », d'une histoire secondaire ajoutée à une histoire principale. Dans *Le Bourgeois gentilhomme*, les amours de Monsieur

---

19. L'argumentation détaillée visant à nier la pertinence des documents existants est aux p. 1361-1365 du t. II. « Tout indique donc que les éditeurs des *Œuvres* de 1682 ont délibérément cherché à faire accroire que le *Tartuffe* a vu sa carrière interrompue alors même qu'on n'en avait représenté que les trois premiers actes et que les deux derniers n'étaient pas achevés, La Grange ayant mis son *Registre* en conformité avec cette version. [...] On ne négligera pas enfin que La Grange, s'il est bien, comme c'est probable, à l'origine de cette manipulation, a pu être guidé par des raisons d'amour-propre : pour un homme qui se targuait d'avoir été le plus proche compagnon de Molière [...] comment ne pas vouloir faire oublier que le premier *Tartuffe* ne devait pas comporter de rôle pour lui? » (p. 1363-1364).

Jourdain avec Dorimène forment bien doublon avec celles de sa fille Lucile avec Cléonte, simplement parce que l'une des deux intrigues est l'épisode de l'autre, ajouté pour l'amplifier. De même, dans *Le Misanthrope*, les « seconds amoureux », Philinte et Éliante, viennent amplifier et compliquer l'intrigue principale. Dans les deux cas, il est possible de réécrire une pièce plus courte en déchirant des coutures tout aussi apparentes que celles du *Tartuffe*<sup>20</sup>, et de revenir à la matrice de l'écriture de la pièce. Cela ne signifie pas qu'un *Bourgeois* en version courte et un *Misanthrope* vite fait aient jamais eu d'existence hors du processus de création lui-même.

De la même manière, le fait que la structure dramatique du *Tartuffe* que nous connaissons ne soit pas satisfaisante pour l'esprit ne signifie pas qu'un avant-texte plus satisfaisant ait existé. Le cinquième acte du *Tartuffe*, fondé sur une « reconnaissance » et un *deus ex machina*, semble plaqué – c'est le cas de tous les dénouements de ce type. Dans *L'École des femmes* ou dans *Les Fourberies de Scapin*, les « Enrique » reviennent d'Amérique, les pères perdus réapparaissent, et les dénouements auraient été bien mieux placés avant ces rebondissements gratuits. Comme l'édition de la « Pléiade » dirigée par Georges Forestier a cherché à le montrer, la dramaturgie de Molière est bien souvent une dramaturgie du « collage » et du « montage » : la continuité dramaturgique n'est pas son premier souci. On ne va pas pour autant prétendre qu'une « bonne » pièce a préexisté à la « mauvaise ».

Il faut pour finir souligner l'ambiguïté du raisonnement : est-il logique qu'un auteur accusé d'impiété et sommé par le Roi d'amender sa pièce se contente d'y ajouter deux actes sans modifier l'existant ? En réalité, même si l'on admet que la pièce a été *allongée* de deux actes, la matière des trois qui sont demeurés a bien évidemment été modifiée et de nombreux

---

20. On se souvient peut-être de la merveilleuse réplique-couture de Madame Jourdain, qui s'aperçoit bien tard, à la scène 7 de l'acte III, qu'on est dans une comédie de Molière et qu'il s'agit tout de même de faire un mariage : « Ce n'est pas d'aujourd'hui, Nicole, que j'ai conçu des soupçons de mon mari. Je suis la plus trompée du monde, ou il y a quelque amour en campagne, et je travaille à découvrir ce que ce peut être. Mais songeons à ma fille. Tu sais l'amour que Cléonte a pour elle. C'est un homme qui me revient, et je veux aider sa recherche, et lui donner Lucile, si je puis. »

éléments ont nécessairement été supprimés – Molière y fait de nombreuses allusions dans sa préface. La pièce est d'ailleurs nettement trop courte pour une pièce en trois actes: 1174 vers. Présenter ce *Tartuffe* recréé comme le *Tartuffe* de 1664 est donc un coup de force: ce n'est pas parce que la pièce que nous possédons est plus longue que l'originelle qu'elle contient toute la première version. Bien qu'elle soit plus longue, il y *manque* des éléments auxquels nous n'avons plus accès.

En réalité, il n'est nullement besoin que la version «courte» élaborée par Georges Forestier ait effectivement été jouée en 1664 pour qu'elle soit intellectuellement fertile. Elle est en réalité une «recherche» en elle-même, qui a pour intérêt majeur – pour parler comme Marc Escola – de donner un privilège au possible sur le réel. En débussquant dans le *Tartuffe* que nous connaissons un autre *Tartuffe*, Georges Forestier virtualise le texte réel: il nous fait sentir que ce texte que nous percevons comme radicalement «nécessaire» *aurait pu* être autre. Il nous montre nettement que la nécessité interne du texte classique est bien une construction de notre regard rétrospectif et admiratif.

\*

Les deux ouvrages dont nous venons de rendre compte, qui se ressemblent par tant d'aspects, ont au fond des enjeux inverses, et un rapport inverse à l'idée de possible. Le premier part de réécritures bien réelles pour élaborer un modèle théorique, le second constitue un modèle théorique et tente de montrer qu'il a bien eu une réalité: l'un va du réel au possible, l'autre du possible au réel. Paradoxalement, la première démarche a un coût épistémologique bien moindre. Elle assume le fait que le résultat de la recherche est une abstraction, qui a pleinement sa valeur d'idée et ne cherche pas la validation du réel historique – ses enjeux sont autres. Tout se passe comme si la seconde ne voyait plus l'intérêt de la théorie pour elle-même: elle cherche ardemment à lui donner la consistance incarnée du réel historique, et pour cela force ledit réel. Elle ne se contente plus de la beauté et de la pertinence de son propre modèle théorique.

Jean DE GUARDIA