

UC Santa Barbara

UC Santa Barbara Previously Published Works

Title

Molière, Oeuvres complètes, eds. Forestier and Bourqui

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/5gv430n4>

Author

Tobin, RW

Publication Date

2023-12-10

Peer reviewed

Molière, **Oeuvres complètes**. Edition dirigée par Georges Forestier avec Claude Bourqui. Textes établis par Edric Caldicott et Alain Riffaud. Comédies-ballets coéditées par Anne Piéjus. Avec la collaboration de David Chataignier, Gabriel Conesa, Bénédicte Louvat-Molozay et Lise Michel. Bibliothèque de la Pléiade. Paris, Gallimard, 2010. 2 vols. cxxvi + 1600 p ; xviii + 1758 p.

Le bâton à la main, Georges Forestier dirige une véritable symphonie moliéresque dans cette nouvelle édition des œuvres complètes du grand dramaturge. Comme il l'avait fait pour sa massive biographie de Racine (*Jean Racine*, Paris, Gallimard, 2006), Forestier adopte une approche qui met en valeur la civilité comme principe de la « carrière » de Molière, comme le voulait un de ses proches collaborateurs, Edrick Caldicott (*La Carrière de Molière*, Amsterdam, Rodopi, 1998). Molière serait donc l'idéal des auteurs « galants ». Dans une déclaration qui n'est pas étrangère à la perception socio-critique de Paul Bénichou, Forestier avance que Molière « a choisi de jouer avec les valeurs de cet auditoire privilégié [la société galante], pour en faire la matière même de ses pièces. Ce qui a très fortement contribué à assurer la survie de ces œuvres jusqu'à nous, une bonne part de ces valeurs, d'une insolente modernité en leur temps, étant devenues les nôtres » (xvii).

N'ayant probablement pas eu de formation au-delà du collège, Molière se trouvait à l'aise chez les galants, d'un esprit moderniste, plutôt

qu'avec les doctes. D'où les deux types de personnages comiques qui traversent son théâtre : ceux qui sont des parodies du monde galant et ceux qui sont franchement anti-galants. Puisque ces personnages sont destinés à faire rire dans l'âme, Forestier et Claude Bouqui, qui sont tous les deux responsables de la forte Introduction d'exactly 60 pages, proposent que la notion traditionnelle de comique, trop abstraite, doit être remplacée par celle de « l'humour » qui appelle le dramaturge à « plaisanter ». La discussion de ce terme sans précédent dans la critique moliéresque n'occupe que deux pages dans l'Introduction (xxxix-xl) et n'a pas de suites au cours des deux volumes.

Une autre nouveauté que l'on trouve dans l'Introduction consiste en la distinction entre le vieux concept d'une « comédie de caractère » et de celui d'une « comédie de comportements » (xxxv) qui facilite la création de personnages qui s'écartent des valeurs de la société. La comédie de comportements devrait, semble-t-il, encourager l'analyse psychologique des personnages, mais les éditeurs ne paraissent pas sympathiques à cette approche. En tout cas, Forestier et Bourqui soutiennent que « Cette capacité de séduire le public par un rire fondé, pour une large part, sur la reconnaissance des valeurs partagées constitue la caractéristique majeure qui distingue le théâtre de Molière de celui de ses contemporains, ainsi que la principale raison de son succès » (xli). Mais les éditeurs sont prompts à prononcer un conseil

d'une grande sagesse, à savoir, qu'il est souvent difficile de distinguer « ce qui ressort de l'idéologie mondaine courante et ce qui est de l'ordre des prises de positions personnelles » (liii). En peu de mots, voilà un résumé de toute l'histoire des querelles qui ont opposées les moliéristes depuis les débats qui se sont développés autour de Molière penseur et Molière homme de théâtre.

L'Introduction est suivie d'une « Chronologie » très détaillée d'une centaine de pages due aux soins d'Edric Caldicot et Georges Forestier et une « Note sur la Présente Edition » qui est d'une importance capitale car l'homme que Forestier présente est non seulement l'écrivain au travail (on y reviendra), mais l'auteur soucieux d'assurer sa survie littéraire et pécuniaire. Donc, à l'opposé des choix faits par les éditeurs des éditions précédentes dans la série Pléiade (Rat, 1956, et Couton, 1971), Forestier suit non pas l'ordre (souvent supposé) de la création des pièces mais celui de leur publication. On commence donc avec *Les Précieuses ridicules*, ce qui est logique si légèrement déroutant pour le professeur qui a l'habitude d'initier ses étudiants à l'œuvre de Molière par l'étude des farces comme *Le Médecin volant*.

La question se pose donc : ce nouvel ordre invite-t-il, ne serait-ce qu'à un niveau inconscient, à repousser une analyse de l'évolution de la créativité du dramaturge ? Forestier répondrait sans doute que le vrai génie de Molière consiste en son usage de toute une variété de

sources littéraires d'une comédie à l'autre. Grâce à la collaboration de Claude Bourqui, auteur des *Sources de Molière* (Paris, SEDES, 1999), cette nouvelle édition est riche en notes qui démontrent la dette de Molière à la tradition littéraire de l'Europe à l'aube de la modernité. L'usage répété de « Ce n'est pas tout » dans les Notes (à la page 1201, par n'en citer qu'un exemple) est une façon de donner la mesure à toutes les influences qui s'exercent sur une œuvre de fiction.

Afin de nous assurer que les lectures de Molière dépassaient les textes proprement « littéraires », au sens limité où l'on entend le terme aujourd'hui, les éditeurs rappellent (voir la note 19 de la page 1286) que, pour *Les Fâcheux*, le dramaturge empruntait tout un lexique de vénerie à *La Vénerie royale* (1651) de Robert de Salnove. Mais ce n'est pas tout. On aurait dû signaler, dans le même esprit, que les « quatre grands potages » proposés par Maître Jacques à la scène I de l'acte III de l'édition de 1682, sont tirés textuellement du *Cuisinier françois* de la Varenne (1651). De l'évidence Molière ne cessait de s'inspirer de certains des best-sellers de l'époque.

La Notice des pièces servent à développer certaines idées avancées dans l'Introduction, tout en ajoutant des prises de position importantes. Si on pratique une fine diplomatie à l'égard de la question épineuse de l'attitude de Molière envers la préciosité, on insiste ouvertement sur le jeu profondément novateur de l'acteur Molière dans *L'Ecole des femmes*. *L'Avare* serait la manifestation de

« la double ambition novatrice de Molière—une dramaturgie en liberté portée par une prose cadencée » (II, 1333). Suivant la thèse de John Cairncross, on retient l'excellente idée que la première version du *Tartuffe* se composait des actes I, III et IV de la version définitive, tout en précisant que le poids de la satire tombe sur l'ensemble des dévots dont la morale était peu compatible avec celle des honnêtes gens. Que, comme le proposent Forestier et Bourqui, la cible particulière visée par Molière était les directeurs de conscience reste à discuter. Mais il est indéniable que l'analyse des modifications que Molière a effectuées aux versions du *Tartuffe* entre 1664 et 1669 est très judicieuse (voir II, 1382-89).

Pour qu'on puisse suivre la manière dont Molière a élaboré *Le Bourgeois gentilhomme*, l'édition Forestier offre, parmi une série de paratextes essentiels (« Autour de ... »), le livret qui était distribué aux spectateurs de Chambord. Ce document permet au lecteur de suivre l'approche génétique chère à Forestier pour qui tous les aspects d'une pièce relèvent de sa structuration.

La Notice et les Notes du *Bourgeois gentilhomme* sont, comme celles des autres comédies-ballets, un travail d'équipe dont le dénominateur commun est la spécialiste Anne Piéjus. Quand on aborde les comédies-ballets dans une édition qui est le fruit d'une collaboration principalement entre littéraires, on doit se demander si les autres arts auront leur dû. Malgré le fait que, par exemple, *Le*

Bourgeois gentilhomme fut conçu d'abord comme un ballet, c'est la comédie qui est proposée dans cette édition comme la justification de toutes les pièces. La comédie-ballet étant en pleine évolution avec *Le Bourgeois gentilhomme* comme point marquant sur le chemin vers « le spectacle [total] en musique et en danse » (II, 1443), on s'attendait à ce que la contribution des experts en danse et surtout en musique soit amplement reconnue. Or cela n'est pas toujours le cas. Pour ne citer qu'un seul nom, on peut regretter l'absence dans la bibliographie des travaux de Catherine Kintzler, qui, elle, démontrait que la présence croissante de la danse et de la musique dans la dramaturgie de l'époque changeait de manière fondamentale la matière théâtrale. Nonobstant, on lirait avec beaucoup de fruit tout le matériel contextuel (surtout les Notices) entourant les comédies-ballets afin de pouvoir apprécier la complicité entre le roi, Lully, Charpentier et Molière dans l'invention du nouveau genre. (Une filmographie nous aurait aidés à trouver le moyen d'apprécier davantage l'intégration des arts chez Molière.)

Les éditions de la Pléiade consacrées à Molière se sont amplifiées au cours des décennies. L'import majeur de Georges Forestier en tant qu'éditeur est le soin qu'il a appliqué au choix des éléments qui entourent chaque texte pour que le lecteur ait maintenant à sa disposition ce qu'il faut pour lire et voir Molière intelligemment. Cette édition couronne donc une liste d'ouvrages récents qui nous permet de

mieux connaître le théâtre de Molière : *The Molière Encyclopedia* (2003), *The Cambridge Companion to Molière* (2006), www.toutmoliere.net, et les deux biographies qui ont radicalement modifié notre connaissance de l'homme et l'œuvre : *Molière* du regretté Roger Duchêne (1998) et celle déjà citée de Edrick Caldicott. Le travail impressionnant de l'équipe menée par Georges Forestier finit par confirmer que Molière est toujours d'une grande actualité.

RONALD W. TOBIN