

Du *Tartuffe* (1664) au *Tartuffe* (1669)

Poétique mondaine et politique de la distinction¹

Nobuko AKIYAMA

On sait que le premier *Tartuffe* a été créé à Versailles en 1664 dans le cadre des fêtes royales intitulées *Les Plaisirs de l'île enchantée*, fêtes hautement « politiques² », dont les différentes relations imprimées ont contribué à diffuser selon Michel Jeanneret « l'image d'un jeune roi glorieux, majestueux et somptueux qui donne la preuve de sa vaillance et de sa supériorité³ ». Si Molière espère en vain mettre *Le Tartuffe* sur la scène du Palais-Royal, « la cabale des dévots »⁴ l'en empêche, et il a beau transformer le premier *Tartuffe* en trois actes en *L'Imposteur* en cinq actes, tout en désignant Tartuffe par le nom de Panulphe, cette seconde version créée et jouée une fois seulement en 1667 sur la scène du Palais-Royal est aussitôt interdite ; depuis sa création, il faut attendre cinq ans pour qu'une version définitive, largement modifiée, soit donnée au public parisien en 1669 et remporte un immense succès. Malgré le constat de Jean Serroy, qui affirme que « le fait que l'on ignore pratiquement tout des deux premières versions interdites de la pièce empêche de se faire une idée précise de la façon dont Molière a procédé pour arriver à l'état définitif du texte tel que nous connaissons⁵ », nous disposons maintenant de celle de 1667

1. C'est une version remaniée de ma communication faite au colloque international Sophia « L'utilité du théâtre : poétique et politique », les 7-8 juin 2025 à l'Université Sophia. Je remercie profondément Monsieur le Professeur Hirotaka Ogura, organisateur du colloque, qui, m'ayant invitée à y participer, m'a donné une occasion précieuse de réfléchir sur le sujet. Mes remerciements chaleureux vont également à ma collègue Marion de Lencquesaing qui a bien voulu faire une relecture attentive pour me suggérer gentiment des corrections à apporter.

2. Alain Viala, *La France galante*, Paris, Presses Universitaires de France, 2008, p. 92.

3. Michel Jeanneret, *Versailles, ordre et chaos*, Paris, Gallimard, 2012, p. 149.

4. Georges Minois, *La Cabale des dévots. Société secrète et lobby intégriste au temps de Louis XIV*, Ceyzérieu, Champ Vallon, 2018, p. 7.

5. Molière, *Le Tartuffe*, édition Jean Serroy, Paris, Gallimard, « folio théâtre », 1997, *Notice*, p. 170.

« reconstruite » par les soins de Robert Mc Bride⁶, ainsi que de celle de 1664 « restituée » par Georges Forestier⁷. Malgré les réticences de certains chercheurs qui se montrent sceptiques sur ces « reconstructions » que Charles Mazouer, faisant la synthèse de l'« histoire du *Tartuffe* » dans son édition du *Théâtre complet* de Molière, qualifie de « plus ou moins fragiles » ou « aléatoire[s] »⁸, le premier *Tartuffe* reconstitué par G. Forestier et créé en 2011 par les élèves de la section Théâtre du lycée Montaigne sous la direction d'Isabelle Grellet, après avoir « rencontré un succès considérable »⁹ lors de plusieurs représentations publiques en 2017 et 2018 par les étudiants de la Sorbonne, est entré au répertoire de la Comédie-Française le 15 janvier 2022 pour fêter le quatrième centenaire de la naissance de Molière. Comme le fait observer R. Mc Bride, « *L'Imposteur* se trouve historiquement et politiquement entre *Le Tartuffe* vite supprimé à Versailles en 1664 et la grande comédie dans son état définitif de 1669, palimpseste où sont empreints et d'où sont presque aussitôt effacés les nombreux changements imposés par la politique »¹⁰. Il faut par ailleurs noter qu'en attendant le jour où l'interdiction de sa pièce sera levée, Molière crée dix pièces, à peu près le tiers de son œuvre.

En comparant les trois versions du *Tartuffe*, nous aimerions examiner l'évolution¹¹, s'il y en a une, de la dramaturgie de Molière, avant de nous interroger sur les répercussions de cette période difficile, notamment sur les pièces qui s'échelonnent sur ces cinq ans.

6. Molière, *L'Imposteur de 1667 : prédécesseur du Tartuffe*. Édition critique. Texte établi et présenté par Robert Mc Bride, Durham, University of Durham, 1999. Mc Bride parle de « notre reconstruction » (p. 51). Désormais nous désignerons cette édition par '*Le Tartuffe* de 1667' bien que le nom du protagoniste y soit déguisé sous le nom de « Panulphe ». Signalons également le livre du même auteur sur le premier *Tartuffe* : *Molière et son premier Tartuffe : genèse et évolution d'une pièce à scandale*, Durham, University of Durham, 2005.

7. Molière, *Le Tartuffe ou l'hypocrite*. Comédie en trois actes restituée par Georges Forestier, Arles, Portaparoie, 2021. Désormais nous désignerons cette édition par '*le premier Tartuffe*'.

8. Molière, *Théâtre complet*, éd. Charles Mazouer, t. II, Paris, Garnier, « Classiques Garnier », 2018, p. 583-587.

9. *Le premier Tartuffe*, p. 15.

10. *Le Tartuffe* de 1667, p. 47.

11. En insistant sur l'importance du *Tartuffe* de 1667, R. Mc Bride parle d'« une évolution de cinq ans de luttes, de déceptions, de modifications du dessin dramatique, qu'a imposées à Molière la censure ecclésiastique et politique », *Le Tartuffe* de 1667, p. 2.

« Corriger les Hommes, en les divertissant¹² » ?

On a longtemps pensé que le premier *Tartuffe* correspondait à peu près aux trois premiers actes du *Tartuffe* de 1669 ; ainsi Georges Couton conclut que « les trois premiers actes du *Tartuffe* définitif se suffisent et se terminent par un dénouement [où] l'hypocrite triomphe¹³ ». Mais, comme le fait remarquer Élisabeth Charbonnier, « on peut difficilement imaginer le rideau retombant sur le triomphe total et définitif de l'hypocrite¹⁴ ». Dans le sillage de John Cairncross¹⁵, G. Forestier propose une autre hypothèse selon laquelle le premier *Tartuffe* en trois actes se composaient de « la matière des actes I, III et IV que nous connaissons (à la réserve de la dernière scène de l'acte IV)¹⁶ », mettant en scène l'histoire d'un mari qui a failli se voir usurper sa femme et son bien mais est sauvé à la dernière minute pour voir la paix familiale retrouvée. G. Forestier épouse les vues de J. Cairncross pour supposer que ni Mariane ni Valère n'apparaissent dans le premier *Tartuffe*, et que l'amour contrarié de Mariane dans la version définitive était à l'origine celui de Damis, d'où son emportement excessif en faveur de sa sœur lequel dépasse les limites d'une indignation mesurée contre Tartuffe¹⁷.

G. Forestier affirme que « le premier *Tartuffe* devait être beaucoup plus percutant sur le plan de la satire religieuse et beaucoup moins « politique » que *Le Tartuffe* de 1669, du fait de l'absence du dernier acte avec ses allusions à la Fronde et son apothéose royale¹⁸ ». On peut donc supposer un changement dans la stratégie que Molière met en œuvre afin d'obtenir l'autorisation de représenter *Le Tartuffe*. Comme le remarque G. Forestier, Molière substitue à la position qu'il prônait dans *La Critique de l'École des femmes* (1663) ou *L'Impromptu de Versailles* (1663) – celle

12. Molière, *Premier placet* présenté au Roi sur la Comédie du *Tartuffe*, Molière, *Œuvres complètes*, édition dirigée par Georges Forestier, avec Claude Bourqui, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 2010, p. 191. Notre citation du *Tartuffe* définitif et les textes relatifs au *Tartuffe* définitif (trois *placets* et la *Préface*) ainsi que des autres pièces de Molière renvoient à cette édition.

13. Molière, *Œuvres complètes*, édition Georges Couton, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1971, *Le Tartuffe*, *Notice*, p. 835.

14. Molière, *Le Tartuffe*, éd. É. Charbonnier, Pocket, « Pocket classiques », 1992, p. 7.

15. John Cairncross, *New Light on Molière*, Genève, Droz, 1956 et *Molière bourgeois et libertin*, Paris, Nizet, 1963.

16. Molière, *Œuvres complètes*, éd. G. Forestier et C. Bourqui, t. II, *Notice du Tartuffe*, p. 1364.

17. Le premier *Tartuffe*, p. 11.

18. Molière, *Œuvres complètes*, éd. G. Forestier et C. Bourqui, t. II, *Notice du Tartuffe*, p. 1361.

de « jouer des ridicules de ses contemporains¹⁹ » – une cause morale plus noble et ambitieuse, si l'on croit le premier placet présenté au roi en août 1664 sur la comédie du *Tartuffe* : « corriger les Hommes, en les divertissant ».

Par ailleurs, du premier *Tartuffe* à sa version définitive, un changement notable de registre s'opère : l'image d'une femme plus conforme à la poétique mondaine semble l'emporter sur le ridicule du mari trompé, destiné à amuser les spectateurs de la farce française. En effet, par rapport à la version définitive, R. Mc Bride, signalant une différence significative dans la fin de l'acte III de la version de 1667, qui met particulièrement en valeur la scène où le mari [Orgon] demande à Panulphe [Tartuffe] de « fréquenter » sa femme « en dépit de tous », y voit « la perspective réjouissante du cocuage virtuel », et même croit y entendre « l'écho lointain de la première version du *Tartuffe*²⁰ » qui devait être « fort divertissante²¹ ».

Du schéma farcesque à la poétique mondaine

Pour transformer la comédie initiale centrée sur le ridicule du mari qui a failli être trompé en une comédie plus conforme à la poétique mondaine, Molière atténue le caractère de personnages comme Damis, Cléante et Élmire.

Selon R. Mc Bride, le Cléante du *Tartuffe* de 1667, tenant des « propos acerbes²² » qui tranchent fort avec le « ton modéré » de ce personnage en 1669, était « plus agressif²³ ». Prenons un exemple frappant. En s'appuyant sur la lecture minutieuse de la *Lettre sur la comédie de L'Imposteur*²⁴, rédigé par La Mothe Le Vayer selon R. Mc Bride, celui-ci montre que, dans *Le Tartuffe* de 1667, c'était Cléante qui faisait la critique des anciennes coquettes qui, se sentant trop âgées pour « attirer les hommages » (I, 1, v. 125), sont contraintes d'embrasser « le métier de Prude » (v. 134) malgré elles, critique tenue dans la version définitive par Dorine. Ainsi, en 1667, c'était à Cléante d'exaspérer Mme Pernelle au point de lui faire quitter la

19. Le premier *Tartuffe*, p. 6.

20. *Le Tartuffe* de 1667, p. 154.

21. *Ibid.*, p. 155.

22. *Ibid.*, p. 31.

23. *Ibid.*, p. 43.

24. Selon Mc Bride, son auteur est La Mothe Le Vayer, et en tant qu'« intime de Molière », il devait avoir accès au manuscrit de l'édition 1667 et même bénéficier des « commentaires et conseils » de Molière (*Le Tartuffe* de 1667, p. 14-15).

maison de son fils Orgon, alors que cette fonction est transférée à Dorine en 1669. Et R. Mc Bride en tire la conclusion suivante : Molière « souligne ainsi son intention de présenter le personnage [de Cléante] comme un honnête homme moins porté à envenimer la situation qu'à calmer les esprits et à prôner la dévotion raisonnable et modérée²⁵ ».

Une lecture attentive de la *Lettre sur la comédie de L'Imposteur*, précieux témoignage de l'unique représentation du *Tartuffe* de 1667, révèle également que l'emportement d'Orgon ou de Damis est atténué dans la version définitive. L'auteur de la *Lettre* remarque en effet l'emportement excessif d'Orgon à la vue de son fils se querellant avec Tartuffe : Orgon « s'emporte contre son fils d'une étrange sorte, l'appelant vingt fois *Coquin*²⁶ ».

Molière adoucit également la crudité de la scène de séduction d'Élmire par Tartuffe, qui aurait pu choquer le public mondain. La lecture méticuleuse de la *Lettre sur la comédie de L'Imposteur* à l'appui, R. Mc Bride suppose que la passion de Tartuffe en 1667 était « plus agressive et brutale qu'en 1669, ce qui se [traduisait] surtout dans ses efforts persistants pour palper le genou et le collet de la dame²⁷ ». De même, dans la scène 5 de l'acte IV, les coups de pied que donne Élmire pour prévenir son mari caché sous la table dans la version de 1667 sont remplacés en 1669 par un accès de toux, « jeu plus raffiné et élégant²⁸ ».

Ces « adoucissements » (*Second placet*, p. 193) apportés par Molière sont conformes à ce que Martial Poirson définit comme « sa propre voie théâtrale [qui] consiste à mettre en comédie les questions débattues au sein de la société mondaine²⁹ » et qu'il continue à suivre en effet depuis *L'École des femmes* (1662). Comme on peut le constater dans *La Critique de l'École des femmes* (1663, scène 6), Molière s'engage dans cette « étrange entreprise que celle de faire rire les honnêtes gens³⁰ ».

R. Mc Bride discerne dans la *Préface* du *Tartuffe* « le double apport de La Mothe Le Vayer à l'affaire *Tartuffe* : justification savante et habile de l'utilité morale du

25. *Le Tartuffe* de 1667, p. 29.

26. *Ibid.*, p. 145.

27. *Ibid.*, p. 35.

28. *Ibid.*, p. 39.

29. Martial Poirson, *Molière, la fabrique d'une gloire nationale (1622-2022)*, Paris, Éditions du Seuil, 2022, p. 44.

30. Molière, *Œuvres complètes*, éd. G. Forestier et C. Bourqui, t. I, p. 505.

théâtre en général et de *L'Imposteur* en particulier, et panoplie d'arguments probants où Molière n'a qu'à puiser en abondance pour s'assurer contre les ennemis de son théâtre³¹. Nous aimerions insister sur le fait que dans la *Préface* du *Tartuffe*, Molière cherche à solliciter la faveur des « honnêtes Gens » (p. 91) en essayant de défendre sa pièce, à avoir « le témoignage des Gens de bien » (p. 92) en renfort. En même temps, il invite les lecteurs à « approuver les Pièces de Théâtre où l'on verra régner l'instruction et l'honnêteté » (p. 96) comme les siennes. Nous rejoignons ainsi Alain Génétiot qui affirme que « le public mondain des honnêtes gens³² » constituait une part non négligeable des spectateurs de Molière.

Question du vrai et du faux et esthétique de la distinction

Dans la *Préface* du *Tartuffe*, Molière précise avoir « mis tout l'art, et tous les soins qu'il [lui] a été possible pour bien distinguer le personnage de l'Hypocrite d'avec celui du vrai Dévot » (p. 92) et insiste sur l'importance de « faire les distinctions » (p. 95). En effet, la distinction subtile que Cléante établit et développe longuement entre la vraie et la fausse religion (I, 5, v. 331-338) semble constituer un ajout important en 1667. Ce discours de Cléante prépare, à la fin de pièce, de façon à la couronner, celui de l'Exempt qui révèle la clémence d'un roi perspicace. Rappelons que le cinquième acte ajouté en 1667 entraîne un rebondissement provoqué par Tartuffe qui accuse Orgon d'implications dans un complot contre le roi. Sur l'image de Tartuffe en 1664, « hypocrite de circonstance³³ », résistant mal à la tentation de la chair et provoquant ainsi le rire, l'emporte en 1667 celle de l'« hypocrite de profession³⁴ », démasqué par la clairvoyance du roi « dont les yeux se font jour dans les cœurs, / Et que ne peut tromper tout l'art des Imposteurs » (V, 7, v. 1907-1908). En mettant ainsi en valeur le « fin discernement » (v. 1909) du roi pour parachever *Le Tartuffe*, « ressuscité par [les] bontés [du roi] » (*Troisième placet*, p. 195), avec cette apothéose qui glorifie le pouvoir royal, Molière parvient à harmoniser la poétique et la politique.

31. *Le Tartuffe* de 1667, p. 50.

32. Alain Génétiot, *Poétique du loisir mondain, de Voiture à La Fontaine*, Paris, Honoré Champion, 1997, p. 11.

33. Le premier *Tartuffe*, p. 7.

34. *Ibid.*

Répercussions

À l'instar de Christophe Mory, on pourrait situer le *Dom Juan* (*Le Festin de Pierre* dans l'édition de G. Forestier et de C. Bourqui) de Molière dans la série de ses pièces pour la défense et illustration du *Tartuffe* ; sous l'image de Sganarelle, intimidé par son maître et « écartelé entre le bien auquel il aspire simplement et le mal qu'il sert indirectement³⁵ », il propose de voir celle du dramaturge tiraillé lui aussi entre la foi catholique et une foi moins rigoureuse, voire plus humaine, et même plus indulgente avec la galanterie à laquelle le roi n'était pas indifférent. M. Poirson affirme que *Le Tartuffe*, même dans sa version définitive et édulcorée, reste néanmoins « une des attaques les plus frontales d'un fanatisme religieux opposé à la modération dans les convictions de l'éthique galante partagée par le roi et sa cour³⁶ ». Cette remarque nous fait mieux comprendre pourquoi le Don Juan de Molière, se comportant dès le début, il est vrai, comme un hypocrite³⁷, se déclare soudain pour « la profession d'hypocrite³⁸ » et se détache ainsi de ses prédécesseurs. En effet, l'éloge de l'hypocrisie déployé par Don Juan qui affirme que « l'hypocrisie est un vice privilégié qui de sa main ferme la bouche à tout le monde, et jouit en repos d'une impunité souveraine³⁹ » semble laisser voir en filigrane l'indignation du dramaturge qui se sentirait victime des hypocrites. Don Juan qui se décide à se comporter désormais en hypocrite pour se faire « le vengeur des intérêts du Ciel » et « déchaîner contre eux [ses ennemis] des Zélés indiscrets » (p. 898) rappelle en effet cette plainte que Molière adresse aux hypocrites dans la *Préface* du *Tartuffe* : « ils font crier en public des zélés indiscrets qui me disent des injures pieusement, et me damnent par charité » (*Préface*, p. 92).

La critique de l'hypocrisie persiste dans *L'Amour médecin* (1665) ainsi que dans *Le Misanthrope* (1666) dont les créations suivent *Dom Juan*. Dans *L'Amour médecin*, Monsieur Filerin, qui met en garde les autres médecins contre le danger de « désabuser [...] les hommes avec nos cabales extravagantes⁴⁰ », ne laisse pas

35. Christophe Mory, *Molière, le chrétien malgré lui*, Paris, Éditions Salvator, 2022, p. 128.

36. M. Poirson, *Molière, la fabrique d'une gloire nationale*, p. 49.

37. Gérard Ferreyrolles, *Molière. Tartuffe*, Paris, PUF, « Études littéraires », 1987, p. 102-103.

38. *Le Festin de Pierre* (V, 2), Molière, *Œuvres complètes*, éd. G. Forestier et C. Bourqui, t. II, p. 897.

39. *Ibid.*

40. *L'Amour médecin* (III, 1), Molière, *Œuvres complètes*, éd. G. Forestier et C. Bourqui, t. I, p. 625.

d'évoquer la cabale des dévots qui ont fait pression sur le roi pour gagner l'interdiction du *Tartuffe*. De même, dans *Le Misanthrope*, où M. Poirson voit « la nouvelle posture de censeur des mœurs définie dans la défense du *Tartuffe*⁴¹ » et J. Serroy, « la dénonciation de l'hypocrisie mondaine [par laquelle] Molière entend bien poursuivre dans la voie de son *Tartuffe*⁴² », parmi les invectives d'Alceste contre « tout le Genre Humain » (I, 1, v. 96), se détache son accès de colère contre un « Scélérat maudit » (v. 135) dont la « grimace est, partout, bienvenue » (v. 137) et dont « la Brigue » (v. 139) triomphe au détriment du « plus honnête Homme » (v. 140). G. Forestier et C. Bourqui remarquent également que ce « portrait qu'Alceste dresse de l'homme avec lequel il est en procès présente les traits exacts de Tartuffe⁴³ ». L'indignation d'Alceste laisse transparaître celle, possible, de Molière contre ses ennemis, vrais Tartuffes.

Tout comme Alceste se plaint de « la vaste complaisance, / Qui ne fait de Mérite aucune différence » (v. 61-62) et réclame qu'« on [le] distingue » (v. 63), dans *Le Tartuffe*, Cléante reproche à Orgon de ne faire « nulle distinction / Entre l'Hypocrisie, et la Dévotion » (I, 5, v. 331-332), de vouloir les « traiter d'un semblable langage, / Et rendre même honneur au masque qu'au visage » (v. 333-334). Cette réflexion ajoutée dès 1667⁴⁴ semble sous-tendre beaucoup de pièces que Molière a créées après l'interdiction du premier *Tartuffe*, tant la question des apparences trompeuses, déjà au cœur de *Sganarelle ou le Cocu imaginaire* (1660), semble le préoccuper. Témoin *Amphitryon*, *George Dandin* et *L'Avare*, trois pièces créées successivement en 1668. L'auteur de la *Lettre sur la comédie de L'Imposteur* également, se lamentant que « les hommes jugent des choses plus par les yeux que par la raison⁴⁵ », met en garde contre le danger de se faire tromper par les apparences.

Amphitryon et *George Dandin* ont en commun de s'inscrire dans l'esthétique de la distinction, au moment de la « vérification des titres de noblesse que Louis XIV a fait faire entre 1662 et 1667⁴⁶ », et en parlant notamment des comédies-ballets de Molière, A. Viala fait remarquer avec justesse que « tout un pan, au moins, de

41. M. Poirson, *Molière, la fabrique d'une gloire nationale*, p. 50.

42. Molière, *Le Tartuffe*, éd. J. Serroy, p. 182.

43. Molière, *Œuvres complètes*, éd. G. Forestier et C. Bourqui, t. I, p. 1456, *Le Misanthrope*, note 12.

44. Dans son édition du premier *Tartuffe* (p. 39) G. Forestier supprime ces vers alors que R. Mc Bride considère que ces vers constituaient déjà *Le Tartuffe* de 1667 (p. 89-90). Nous y reviendrons.

45. *Le Tartuffe* de 1667, p. 190.

46. A. Viala, *La France galante*, p. 101.

l'œuvre de Molière est lié à la mise en image de postures politiques, et qu'en montrant la belle galanterie contre ses mauvais singes et la noblesse de Cour contre les nobliaux, l'esthétique de la distinction fait sa joie aux dépens des malvenus⁴⁷ ». Ainsi, le vrai *Amphitryon*, face à Jupiter qui a usurpé son identité, a du mal à se faire reconnaître comme tel, tout comme George Dandin, paysan qui croit avoir acheté par le mariage un titre de noblesse, connaît un échec amer chaque fois qu'il essaie de prouver la légitimité de ses propos.

Jupiter, qui apparaît dans la scène finale d'*Amphitryon* comme un véritable *deus ex machina*, se justifie de son comportement en se qualifiant lui-même d'« Imposteur » (III, 10, v. 1890) qui s'est emparé des traits d'*Amphitryon* pour se faire aimer de la femme de celui-ci et cherche à imposer l'esthétique de la galanterie en déclarant qu'« Un partage avec Jupiter, / N'a rien du tout, qui déshonore : / Et sans doute, il ne peut être que glorieux » (v. 1898-1900). Ce discours présente une image inversée et ironique de celui tenu par l'Exempt du *Tartuffe* qui accuse l'hypocrite et fait l'éloge du roi « que ne peut tromper tout l'art des Imposteurs » (v. 1908), de façon à faire valoir par contrecoup l'image d'un roi sage et clairvoyant.

Par ailleurs, nous sommes tentée de nous demander pourquoi dans l'*Amphitryon* de Molière, Jupiter, qui emprunte les traits de ce général des Thébains pour en séduire la femme, s'obstine si acharnement à distinguer le mari de l'amant. Jupiter déclare à Alcmène :

Vous voyez un Mari ; vous voyez un Amant :
Mais l'Amant seul me touche, à parler franchement ;
Et je sens près de vous, que le Mari le gêne.
Cet Amant, de vos vœux, jaloux au dernier point,
Souhaite qu'à lui seul votre Cœur s'abandonne ;
Et sa passion ne veut point,
De ce que le Mari lui donne. (I, 3, v. 590-596)

Même si l'on admet que, comme le remarquent G. Forestier et C. Bourqui, l'« opposition entre le service assidu de l'amant et la possession ombrageuse du mari

47. *Ibid.*

est un lieu commun de la culture mondaine⁴⁸ », nous aimerions insister sur le fait que ces « subtilités » sont l'invention de Molière, celles-ci n'existant ni chez Plaute ni chez Rotrou, qui avaient traité du même sujet. En mettant ainsi en relief la difficulté de distinguer le vrai du faux, Molière semble plaider en même temps sa propre cause en invitant subtilement les spectateurs à réfléchir sur ce problème justement évoqué par le Cléante du *Tartuffe*.

Cléante : Hé quoi ! vous ne ferez nulle dictinction
Entre l'Hypocrisie, et la Dévotion ?
Vous les voulez traiter d'un semblable langage,
Et rendre même honneur au masque qu'au visage ?
Égaler l'artifice, à la sincérité ;
Confondre l'apparence, avec la vérité ;
Estimer le Fantôme, autant que la Personne ;
Et la fausse monnaie, à l'égal de la bonne ? (I, 5, v. 331-338)

Il est à noter que ce plaidoyer pour la nécessité de distinguer le vrai du faux a pu être ajouté après l'interdiction du premier *Tartuffe*. G. Forestier suppose que dans le premier *Tartuffe*, le discours de Cléante était beaucoup plus court, et y faisaient défaut non seulement ces huit vers mais aussi les autres vingt vers (v. 361-380) qui critiquent en les détaillant les gestes ostentatoires de la dévotion de « ces Dévots de Place » :

[...] ces francs Charlatans, [...] ces Dévots de Place,
De qui la sacrilège et trompeuse grimace
Abuse impunément, et se joue à leur gré,
De ce qu'ont les Mortels de plus saint, et sacré.
Ces Gens, qui par une âme à l'intérêt soumise,
Font de Dévotion métier et marchandise,
Et veulent acheter crédit, et dignités,
À prix de faux clins d'yeux, et d'élans affectés.
Ces Gens, dis-je, qu'on voit d'une ardeur non commune,

48. Molière, *Œuvres complètes*, éd. G. Forestier et C. Bourqui, t. I, *Amphitryon*, note 28, p. 1535.

Par le chemin du Ciel courir à leur fortune ;
 Qui brûlants, et priants, demandent chaque jour,
 Et prêchent la retraite au milieu de la Cour :
 Qui savent ajuster leur zèle avec leurs vices,
 Sont prompts, vindicatifs, sans foi, pleins d'artifices,
 Et pour perdre quelqu'un, couvrent insolemment,
 De l'intérêt du Ciel, leur fier ressentiment ;
 D'autant plus dangereux dans leur âpre colère,
 Qu'ils prennent contre nous des armes qu'on révère,
 Et que leur passion dont on leur sait bon gré,
 Veut nous assassiner avec un fer sacré. (v. 361-380)

De plus, à propos de ces vers « qui ont manifestement été rajoutés par Molière lorsqu'il a transformé sa comédie⁴⁹ » selon G. Forestier, R. Mc Bride affirme que dans *Le Tartuffe* de 1667, ils apparaissaient dès la première scène de l'acte I dans la bouche de Cléante, destinés non à Orgon mais à la mère de celui-ci⁵⁰. Dans ce cas-là, on peut supposer que le discours de Cléante face à Orgon (I, 5) en 1669 se voit largement augmenté pour étoffer et rendre plus convaincante la nécessité de distinguer le vrai du faux, en introduisant (suivant l'hypothèse de G. Forestier) les mauvais exemples (« ces Dévots de Place », v. 361) pour les juxtaposer avec « les Dévots de cœur » (v. 382) qui « peuvent nous servir d'exemples glorieux » (v. 384).

Et justement, l'accusation faite par Cléante du *Tartuffe* de « la sacrilège et trompeuse grimace » (v. 362) de ces hypocrites se trouve retournée et transformée en éloge des « grimaces⁵¹ » auxquelles Don Juan revendique le droit de recourir. On pourrait y voir un effet d'interactions dans l'écriture des pièces, Molière écrivant son *Dom Juan* tout en affinant son *Tartuffe* en vue de le réhabiliter. Le châtimeur divin qui foudroie Don Juan tout de suite après sa résolution de vivre désormais en hypocrite ne laisse pas d'évoquer l'image du roi qui a découvert instantanément « par ses vives clartés, / Des replis de son [du Tartuffe] cœur, toutes les lâchetés » (V, 7, v. 1919-1920).

49. Le premier *Tartuffe*, p. 14.

50. *Le Tartuffe* de 1667, p. 69, note 40.

51. *Le Festin de Pierre* (V, 2), Molière, *éd. cit.*, t. 2, p. 897.

Avec *George Dandin* encore, Molière est en mesure de recourir à un plaidoyer plus ample en vue de restituer son *Tartuffe* car il s'agit d'une pièce créée dans le cadre du « Grand Divertissement royal », excellente occasion pour le dramaturge de plaider sa cause devant le roi. George Dandin essaie en vain de montrer à ses beaux-parents la preuve de l'infidélité de sa femme, il a beau persévérer, il est chaque fois contraint de constater que les apparences se retournent contre lui pour le condamner malgré son innocence. Et nous résistons mal à la tentation de superposer sa déconvenue, répétée à trois reprises, aux déceptions probables de Molière chaque fois qu'il se voit trahi dans sa tentative de « justifier à tout le monde l'innocence de [son] Ouvrage » (*Premier placet*, p. 193), au point de voir diminuer l'espérance de donner de nouveau *Le Tartuffe*. Dans le *Second placet* présenté au roi juste après l'interdiction du *Tartuffe* de 1667, on peut lire en effet la résolution désespérée de Molière de renoncer à « faire de Comédie, si les Tartuffes [...] voudront trouver à redire aux choses les plus innocentes qui pourront sortir de [sa] plume » (*Second placet*, p. 194). Molière interprétant le rôle de George Dandin dans les fêtes royales, un effet de surimpression s'est probablement produit, et les spectateurs mondains pouvaient croire voir un reflet du dramaturge sous la misère du paysan qui, victime des apparences trompeuses, se décide à se tuer.

Mais il faut nous rappeler que *George Dandin* faisait partie des fêtes royales et était encadré par une pastorale ; à peine le paysan prend-il la résolution de « s'aller jeter dans l'eau la tête la première⁵² » qu'il se voit réconforté par l'un de ses amis qui « lui conseille de noyer dans le vin toutes ses inquiétudes⁵³ » et leur sortie amène le chœur de l'Amour et celui de Bacchus qui se disputent d'abord la supériorité de chaque camp avant de se réconcilier pour proposer de « mêler [leurs] voix dans ces lieux agréables, / Et [faire] répéter aux Échos d'alentour / Qu'il n'est rien de plus doux que Bacchus et l'Amour⁵⁴ ». L'esthétique de la galanterie et la poétique mondaine l'emportent sur la plainte d'un paysan qui se voit puni de son ambition nobiliaire.

De même, la plainte de Maître Jacques dans *L'Avare*, qui, à force de vouloir être fidèle à son maître finit par être injustement accusé de vol (« Hélas ! comment faut-il donc faire ? On me donne des coups de bâton pour dire vrai ; et on me veut pendre

52. *George Dandin*, (III, 8), Molière, *Œuvres complètes*, éd. G. Forestier et C. Bourqui, t. I, p. 1013.

53. Le Livret du *Grand Divertissement royal de Versailles*, Molière, *Œuvres complètes*, éd. G. Forestier et C. Bourqui, t. I, p. 1021.

54. *Ibid.*, p. 1025.

pour mentir⁵⁵ ») rejoint curieusement celle du Sganarelle du *Médecin malgré lui* (1666) qui cherche en vain à se faire reconnaître pour ce qu'il est réellement, tout comme Amphitryon qui peine à prouver qu'il est le véritable Amphitryon. Sganarelle a beau nier l'identité imposée par les autres qu'il ne connaît pas, il est forcé d'endosser l'habit de médecin à force de coups de bâton. Certes, il s'agit d'une situation banale de la farce ou de la *commedia dell'arte*, mais sous l'image de Sganarelle désarmé, d'ailleurs interprété par Molière, et condamné injustement à la peine de mort (III, 9), ne perçait-il pas aussi le désarroi du dramaturge dépourvu de l'autorisation de jouer son *Tartuffe* ? Les cicatrices semblent persister, et nous croyons les discerner dans le choix du même thème dans *Monsieur de Pourceaugnac* (1669), créé à Chambord devant la cour pour le divertissement du roi avant d'être joué au Palais-Royal comme la première nouveauté après la résurrection triomphale du *Tartuffe* sur le même théâtre : on y voit un limousin, également interprété par Molière, injustement accusé de polygamie, courir le risque de pendaison avant de l'échapper belle.

Les Plaisirs de l'île enchantée, fêtes royales au cours desquelles a commencé l'affaire *Tartuffe*, déployaient dans les jardins de Versailles l'image du roi sous la figure du Roger du *Roland furieux* d'Arioste. Par la suite, sera intériorisée et consacrée dans la scène finale du *Tartuffe* définitif l'image du roi qui, captivé un moment par les charmes d'une magicienne (cela correspond peut-être à l'image de Jupiter dans *Amphitryon*), finit par délivrer ses courtisans d'un pouvoir maléfique pour leur procurer les plaisirs des fêtes dont il fallait avouer qu'« il ne se pouvait rien voir de plus achevé⁵⁶ ».

La disparition de la reine mère en 1666 délivrant le roi du carcan d'une foi catholique rigoriste, le Traité d'Aix-la-Chapelle mettant fin à la guerre de Dévolution avec l'Espagne (1668), la Paix de l'Église (1668-1679) adoucissant temporairement le climat religieux, le pouvoir royal ainsi consolidé se laisse entendre dans l'éloge du roi intégré dans la scène finale du *Tartuffe*. Comme le remarque J. Serroy, « le dénouement du *Tartuffe* élève non seulement la comédie au rang d'un genre majeur,

55. *L'Avare* (V, 6), Molière, *Œuvres complètes*, éd. G. Forestier et C. Bourqui, t. II, p. 73.

56. *Relation des Plaisirs de l'île enchantée*, Molière, *Œuvres complètes*, éd. G. Forestier et C. Bourqui, t. I, p. 594-595.

[...] mais il traduit aussi la façon dont le pouvoir royal s'exerce en toute liberté laïque, échappant à toute contrainte, ecclésiastique notamment⁵⁷ ». Les inquiétudes autrefois exprimées par le roi concernant « cette ressemblance du vice avec la vertu, qui pouvaient être prises l'une pour l'autre⁵⁸ » et la méfiance envers les autres « moins capables d'en faire un juste discernement⁵⁹ », rapportées dans la *Relation* officielle des *Plaisirs de l'île enchantée* sont enfin dispersées grâce à l'image cristallisée du roi pourvu d'« un fin discernement » (v. 1909) qui s'érige en juge suprême de ses sujets.

G. Ferreyrolles explique la difficulté de représenter l'hypocrisie au théâtre en ces termes : « dans ce royaume des apparences, l'hypocrisie n'est qu'un mensonge au milieu du mensonge de tous les autres personnages même sincères⁶⁰ ». Sous l'image du roi clairvoyant nous sommes tentée de voir celle de Molière consacré comme auteur d'une vraie comédie digne de son nom. Comme le fait observer avec justesse J. Serroy, « Molière, élargissant le registre du genre, fixe à la comédie une ambition nouvelle⁶¹ » et a gagné le pari qui consiste à « imposer la comédie comme un genre à part entière, capable de traiter des questions les plus sérieuses⁶² ». Résonne ainsi avec fierté cette profession de foi de l'auteur dans la *Préface* du *Tartuffe* : « on doit [...] approuver les Pièces de Théâtre où l'on verra régner l'instruction, et l'honnêteté » (*Préface*, p. 96). Molière réconcilie ainsi plusieurs exigences à la fois : l'exigence esthétique bien sûr, mais aussi celle de la politique de la monarchie louis-quatorzienne et celle de la poétique mondaine. Encore faudrait-il nous méfier de l'expression « corriger les vices des Hommes » (*Préface*, p. 93). Comme le dit Philinte dans *Le Misanthrope*, « c'est une folie, à nulle autre, seconde, / De vouloir se mêler de corriger le Monde » (I, 1, v. 157-158). Pour re-mettre son *Tartuffe* enfin sur la scène, il importait à Molière avant tout de trouver le « juste milieu », comme celui prôné par le Cléante du *Tartuffe* (« le milieu qu'il faut », V, 2, v. 1624), entre la poétique et la politique, le point d'équilibre où se rejoignent la politique du roi et celle du dramaturge.

57. Molière, *Le Tartuffe*, éd. J. Serroy, p. 26.

58. *Relation des Plaisirs de l'île enchantée*, p. 597.

59. *Ibid.*

60. G. Ferreyrolles, *Molière. Tartuffe*, p. 77.

61. Molière, *Le Tartuffe*, éd. J. Serroy, p. 11.

62. *Ibid.*, p. 17.