

LITTÉRATURE

CORNEILLE, NÈGRE DE MOLIÈRE ?

Hélène MAUREL-INDART*

RÉSUMÉ

L'affaire « Molière-Corneille » a éclaté avec les déclarations de Pierre Louÿs en 1919. La question de l'attribution des grandes comédies de Molière à Corneille a encore fait l'objet récemment de plusieurs ouvrages. La polémique a été particulièrement vive lorsqu'a paru, en 2001, une analyse lexicale informatisée prétendant apporter la preuve de la paternité de Corneille. Notre étude vise à faire un bilan de cette affaire en récapitulant les divers aspects du débat : historiques, biographiques et stylistiques.

SUMMARY

WAS MOLIÈRE CORNEILLE'S GHOST WRITER? – The question of whether Corneille wrote Molière's masterpieces broke out in 1919, with the declarations of the writer Pierre Louÿs. Such a statement has been, until recently, discussed in several books. In particular, a fierce debate sparked off when a computer-aided lexical analysis, published in 2001, was supposed to be a proof of Louÿs's assertion. The purpose of the present study is to assess the story of the whole affair through its different aspects : historical, biographical and stylistic.

Corneille est-il le véritable auteur des grandes pièces de Molière, simple prête-nom ? Molière n'est-il que l'auteur des farces et des comédies les moins ambitieuses de son répertoire ? La polémique sur la paternité des œuvres de Molière a été lancée il y a près d'un siècle par Pierre Louÿs : *« Il est évident que Pierre Corneille domine toute la vie de Molière, qu'il a collaboré à plusieurs de ses pièces, et que l'une d'elles, Amphitryon, est toute entière de sa plume, si l'on néglige quelques " interruptions " très faciles à détacher et quelques rares fragments de scènes. »*¹ Depuis que la brèche a été ouverte,

* Professeuse de Littérature française (université F. Rabelais, Tours) et Directrice des Presses Universitaires François-Rabelais, secrétaire-adjointe de l'Académie.

1. « L'auteur d'Amphitryon », in *Le Temps*, 16 octobre 1919.

d'autres s'y sont engouffrés avec des hypothèses de plus en plus radicales et même une certaine arrogance...

La question est de savoir si un écrivain peut se trouver à l'origine de deux corpus littéraires aussi différents l'un de l'autre que le sont les grandes comédies signées de Molière et les tragédies de Corneille. À moins que ces deux corpus ne soient comme les deux faces riante ou désespérée d'une même œuvre théâtrale... Y a-t-il eu chez Corneille un phénomène de dédoublement de la personnalité, à la manière d'un Romain Gary, capable de commencer une nouvelle carrière littéraire sous un autre nom et avec une œuvre au style totalement renouvelé? Gary, par le recours au pseudonyme Émile Ajar, a réussi à réaliser son désir quasiment vital d'exprimer une partie cachée de lui-même. Cette ubiquité littéraire ne s'est néanmoins exercée que le temps de quatre romans, limités à une période de cinq ans de sa vie : *Gros-Câlin* en 1974, *La Vie devant soi* l'année suivante, *Pseudo* en 1976 et, deux ans plus tard, *Les Angoisses du roi Salomon*. Parvenu à une période de crise, Gary avait éprouvé le besoin de se délivrer d'une image qui, après avoir fait son succès, lui était insupportable tant il en était devenu prisonnier, sous la pression de la critique et des lecteurs. Concernant Corneille, la durée de son ubiquité littéraire s'étalerait sur une plus longue période d'au moins dix ans : toutes les comédies signées par Molière sont contemporaines des tragédies de Corneille. Depuis *L'École des femmes* en 1662 jusqu'aux *Femmes savantes* en 1672, Corneille aurait mené une double carrière d'écrivain comique et tragique, et cela au plus haut niveau. Un tel don d'ubiquité littéraire est-il possible?

Dans cette affaire, quelle que soit la pertinence des arguments, on en reste toujours au niveau de l'hypothèse, aussi élaborée soit-elle. Car aucun des arguments avancés ne vaut preuve. Ainsi, le dernier ouvrage paru sur la question, « *Ôte-moi d'un doute...* », *l'énigme Corneille-Molière*², refuse de trancher. Les affirmations de Pierre Louÿs, le premier à avoir « *levé le lièvre* », sont jugées trop partisans pour être fiables : « *L'essentiel, à ses yeux, consistait dans sa démonstration que Corneille était le plus grand écrivain de son siècle* »³. Tant qu'on ne découvrira pas un document original attestant la paternité de Corneille sur les œuvres présumées de Molière, on ne pourra

2. Jean-Paul Goujon et Jean-Jacques Lefrère, Fayard, 2006.

3. *Op. cit.*, p. 326.

prétendre à déposséder le comédien. Un beau défi pour les faussaires ! Nous ne disposons en effet ni d'un manuscrit signé ni même d'une déclaration suffisamment claire concernant le contrat qui aurait pu être passé entre l'écrivain Corneille et son prête-nom Molière, simple metteur en scène en réalité. Toutes les démonstrations possibles ne reposent que sur un faisceau d'indices sujets à interprétation.

HISTORIQUE DE L'AFFAIRE CORNEILLE-MOLIÈRE

Procédons à un bref rappel de « l'affaire ». En 1919, dans une série d'articles de la revue *Comœdia* et du journal *Le Temps*, la pièce *Amphitryon* (1668) est témérairement attribuée par Pierre Louÿs à Corneille, puis *Le Misanthrope* (1666), *Tartuffe* (1664), *Dom Juan* (1665), *L'École des femmes* (1662). L'étude en question représente près de trois mille feuillets de notes inédites sur Corneille. Les indices de nature biographique et historique sont examinés, comme les dates de rencontres entre les deux hommes et l'emploi du temps de Molière : sa vie, partagée entre la mise en scène et la gestion de *L'Illustre Théâtre*, était-elle compatible avec la composition de chefs-d'œuvre littéraires ? L'éducation de Molière, ses connaissances, l'en rendaient-elles capable ? Quel intérêt Corneille éprouvait-il lui-même pour le genre mineur de la comédie ? Et avait-il suffisamment de sympathie à l'égard de Molière pour passer un tel pacte de confiance et pour entretenir pendant sur une si longue période une telle complicité ? Autant d'éléments d'ordre psychologique, matériel et chronologique sur lesquels nous allons tenter de faire le point.

Mais Pierre Louÿs examine surtout les indices de nature purement littéraire. Il affirme pouvoir reconnaître la signature de Corneille d'après l'étude du style, qui est l'homme même... L'analyse stylistique peut-elle nous dire si Molière, en accord avec Corneille, lui a prêté son nom, pour signer des comédies, œuvres jugées d'un genre indigne du célèbre auteur des grandes tragédies du grand siècle ? Pierre Louÿs a effectivement procédé à des analyses littéraires qu'il n'hésitait pas à présenter comme des preuves de la paternité de Corneille : « *Entre tous les styles depuis trois siècles, si quelqu'un n'a pas besoin d'être signé, c'est le sien.* »⁴ Selon Louÿs, l'alexandrin de Corneille tient lieu de

4. « Corneille et Molière », *Œuvres complètes*, t. IX, Slatkine, 1973.

signature. Et d'argumenter, dans des termes quelquefois plus lyriques que rigoureux : « *Les "trucs" de Pierre Corneille, un demi-siècle durant, n'ont pas varié d'une seule ligne, mais je ne crois pas qu'on les ait encore découverts, ni même cherchés. L'un des plus puissants artifices que gouverne Pierre Corneille est l'une des forces d'Homère. Je n'en retrouve aucune tradition parmi les poètes latins, romans ni français. Le vers de Corneille est grec, n'en doutez pas. Corneille nous détourne vers Lucain parce qu'il ne dit jamais ses véritables sources. Et moi, au fait, pourquoi les dirais-je ? Trouvez-les.* » Hélas pour nous, Pierre Louÿs n'a jamais divulgué la fameuse preuve qu'il avait laissé espérer...

Lorsqu'en 1957 l'affaire surgit à nouveau, Henri Poulaille ne fait guère que reprendre les arguments du pionnier de l'affaire, Pierre Louÿs. Il publie à son tour *Corneille sous le masque de Molière* aux Éditions Grasset. En 1990, une nouvelle récidive est lancée par deux avocats, Wouters et Ville de Goyer, avec *Molière ou l'auteur imaginaire*⁵. Mais leurs arguments proviennent là encore, en grande partie, du fonds Pierre Louÿs.

En 2001, « l'affaire » prend une nouvelle tournure. Dominique Labbé, chercheur à l'Institut d'études politiques de Grenoble, publie aux Pays-Bas une étude statistique informatisée, en collaboration avec son fils Cyrille, dans une revue spécialisée, *Journal of Quantitative Linguistics* (vol. 8, n° 3, p. 213-231)⁶. Le retentissement de la révélation est tel que D. Labbé éprouve le besoin de s'expliquer devant le grand public dans un essai intitulé *Corneille dans l'ombre de Molière, Histoire d'une découverte*⁷. Le titre est alléchant et la démonstration désordonnée : s'agit-il vraiment d'une découverte ou d'un coup d'éclat sans lendemain ? Un parfum de scandale envenime très vite l'affaire. Littéraires et informaticiens descendent dans l'arène. La polémique médiatique laisse fuser pêle-mêle arguments de fond et insultes. Les échanges sont impitoyables entre cornéliens et moliéristes, de sites en sites Internet. Celui de Dominique Labbé accumule chaque jour des éléments de défense pour contrecarrer les réfutations de Jean-Marie Viprey, chercheur au Laboratoire de

5. Éd. Complexe, Bruxelles.

6. L'étude s'intitule « Intertextual Distance and Authorship Attribution. Corneille and Molière. » La revue est dirigée par R. Khoeler.

7. Les Impressions nouvelles/Les Piérides, Paris-Bruxelles, 2003.

sémio-linguistique, didactique, informatique de l'Université de Franche-Comté, celles aussi de Georges Forestier, chercheur au Centre de Recherche sur l'histoire du théâtre de l'Université Paris IV-Sorbonne. Enfin, Étienne Brunet, spécialiste de l'analyse textuelle informatisée, exaspéré par tant de confusion, ramène un peu de paix dans un débat étonnamment passionné, avec un article au titre humoristique : « *Où l'on mesure la distance entre les distances* ». Mais l'occasion était trop bonne pour ne pas rebondir une nouvelle fois : en 2004, Denis Boissier, qui s'intéresse à Molière, publie une biographie approximative sous un titre péniblement racoleur, *L'affaire Molière, la grande supercherie littéraire*⁸.

Il est temps de faire le point. Nous partirons de la thèse iconoclaste qui a relancé le lourd débat sur l'attribution des œuvres de Molière à Corneille : l'analyse lexicale informatisée de Dominique Labbé. Puis, nous examinerons sa remise en cause par Jean-Marie Viprey et la mise au point d'Étienne Brunet. Une fois examinée l'approche informatique, il conviendra de s'en remettre aux arguments qui relèvent de l'histoire littéraire.

LA « DÉCOUVERTE » DE LABBÉ

Telle est la thèse de Dominique Labbé : « *L'auteur de deux comédies aujourd'hui pratiquement oubliées – Le menteur et La suite du menteur – est également celui de L'École des Femmes, du Misanthrope, de Tartuffe, du Dom Juan, de L'Avare, des Femmes savantes... Il a aussi écrit l'essentiel du Bourgeois gentilhomme et du Malade imaginaire.*

Il s'agit de Pierre Corneille et non point de Molière. »⁹

Le lecteur apprend que « *ces conclusions sont tirées de la comparaison systématique du vocabulaire des œuvres à l'aide d'un calcul (la "distance intertextuelle")* ».

Ce fameux indice de distance intertextuelle varie entre zéro et un. « *Un écart nul serait obtenu si les deux textes considérés étaient composés avec les mêmes vocables, employés avec les mêmes fréquences, ce qui est évidemment*

8. Éd. Jean-Cyrille Godefroy, Paris, 2004.

9. *Op. cit.*, p. 11.

très théorique. Un indice égal à un signifie que les deux textes n'ont aucun mot en commun. Cette situation est aussi théorique que la précédente.»¹⁰ En revanche, «une distance inférieure ou égale à 0,20 désigne avec certitude un auteur unique.» Là, le chercheur dérape et il franchit le pas de trop entre l'interprétation et l'affirmation. En effet, le nombre d'études dans le domaine de la statistique littéraire informatisée est insuffisant pour affirmer ce principe avec autant de certitude. De plus, la statistique ne vaut jamais preuve. Enfin, on se demande quel indice de distance intertextuelle Dominique Labbé aurait obtenu s'il avait superposé deux romans de Romain Gary, l'un signé Gary, l'autre Ajar. Aurait-il obtenu un indice de distance intertextuelle inférieur à 0,20, confirmant ainsi l'existence d'un seul et même écrivain ? Ou bien l'indice aurait-il dépassé le seuil du 0,20, tant les styles des deux corpus Gary et Ajar sont différents ? Le calcul Labbé aurait-il ainsi abouti à reconnaître deux auteurs différents en Romain Gary ? L'exemple Gary-Ajar s'imposait, on le voit, et Labbé en est parfaitement conscient. Mais l'informaticien avoue qu'il a renoncé à traiter ce cas pourtant édifiant en matière d'attribution d'auteur... C'est d'autant plus dommage que nous aurions eu des indications sur la signification de l'indice de distance intertextuel.

Résignons-nous donc à suivre le raisonnement de Labbé. Concernant Corneille et Molière, «*Le programme a donc comparé chacune des 34 pièces de Corneille avec les 32 attribuées à Molière.*» Mais auparavant, par le fait d'une précaution louable, le statisticien a calculé, au sein même du corpus de Molière, l'indice de distance intertextuelle entre chacune des pièces. Seize pièces de Molière présentent un indice faible compris entre 0,167 et 0,239. Cet indice légèrement supérieur à 0,20 correspond à la distance entre *Le Bourgeois gentilhomme* et *Le Misanthrope* ou entre *Le Malade imaginaire* et *Le Misanthrope*¹¹. Cette augmentation légère de l'indice s'explique en fait par un particularisme de langue : le faux Turc du *Bourgeois Gentilhomme* et le latin de cuisine du *Malade imaginaire* font «artificiellement» monter l'indice, compte tenu de la spécificité de leur vocabulaire.

En revanche, neuf pièces de Molière dépassent, sans raison apparente, le seuil fatidique de 0,20¹². «*Ainsi, L'École des femmes et La Critique de*

10. *Op. cit.*, p. 13.

11. Voir le tableau p. 15, *op. cit.*

l'École des femmes *sont séparées par une distance de 0,276, alors que ces deux pièces ont été rédigées seulement à quelques mois d'intervalle et sur des sujets qui ne sont pas étrangers.*»¹³ En conséquence, on obtient deux corpus distincts : d'un côté, les neuf comédies, en prose et en un ou trois actes, qui forment un petit noyau dans l'ensemble de l'œuvre, d'un autre côté, seize pièces, les grandes comédies de Molière en trois ou cinq actes, très proches les unes des autres sur un plan lexical, dont Labbé soupçonne qu'elles ne sont pas de la même plume que les neuf autres.

En face de ces deux corpus assez hétérogènes et habituellement attribués à Molière, le corpus cornélien apparaît, d'après D. Labbé, beaucoup plus cohérent avec une moyenne, pour toutes ses pièces, d'un indice de distance intertextuelle de 0,268. Les pièces de Corneille qui font augmenter cet indice sont des comédies, *Mélite* (1630) et *Clitandre* (1631), et surtout *La Comédie des Tuileries* (1634), *Le menteur* (1642) et *La Suite du menteur* (1643). La différence de genre suffit à expliquer l'augmentation sensible de l'indice de distance intertextuelle des comédies au sein du corpus cornélien.

Une fois achevées les comparaisons internes à chacun des deux corpus de Molière et de Corneille, on en vient finalement à la confrontation entre chacune des pièces de l'un et de l'autre. C'est là que le statisticien découvre que les deux comédies « *Le menteur* », si elles se détachent légèrement en toute logique du corpus des tragédies de Corneille, se rapprochent d'autant plus des comédies de Molière, et en particulier de l'ensemble des seize pièces précédemment repérées. D. Labbé en déduit que Corneille est l'auteur des seize pièces étrangement distantes des neuf autres de Molière. En effet, comme l'attribution des deux *Menteurs* à Corneille est indiscutable, les seize pièces signées Molière qui les côtoient doivent aussi être de Corneille. Ainsi, à défaut de pouvoir faire basculer les deux électrons libres de Corneille vers Molière, à savoir les deux *Menteurs*, Labbé fait basculer pratiquement toutes les comédies en vers de Molière et les grandes comédies en prose du côté de Corneille : *L'Étourdi* (1658), *Le Dépit amoureux*, *Sganarelle*, *Dom Garcie*, *L'École des*

12. Il s'agit des pièces suivantes : *La Jalousie du barbouillé*, *Le Médecin volant*, *les Précieuses ridicules*, *La Critique de l'École des femmes*, *L'Impromptu de Versailles*, *Le Mariage forcé*, *L'Amour médecin*, *Le Médecin malgré lui* et *La Comtesse d'Escarbagnas*.

13. *Op. cit.*, p 16.

maris, Les Fâcheux, L'École des femmes, La Princesse d'Élide (en prose et en vers), *Tartuffe, Dom Juan* (en prose), *Le Misanthrope, Mélicerte, Amphitryon* (en prose), *L'Avare* (en prose), *Psyché, Les Femmes savantes* (1672)! Ainsi, partant de la proximité lexicale de deux comédies de Corneille avec les grandes comédies de Molière, Labbé est convaincu d'avoir apporté la preuve définitive qui manquait au fameux débat.

Pour juger de la fiabilité de ces conclusions, il aurait fallu confronter ces résultats sur Corneille et Molière avec ceux obtenus à partir d'un autre échantillon choisi en fonction de critères bien spécifiés, tels que la longueur du texte, le genre, l'époque. Il aurait fallu jouer sur ces différents critères et observer les variantes obtenues dans chacun des cas de figure. Dans ses études sur Proust et Giraudoux, É. Brunet prend toujours soin de comparer ses résultats avec une norme bien définie, que ce soit le *Trésor de la langue française* ou un autre corpus clairement identifié.

MÉRITES ET LIMITES DE LA LEXICOMÉTRIE

Les approximations de l'étude de D. Labbé ne doivent pour autant remettre en cause l'utilité de l'analyse lexicale informatisée. J.-M. Viprey a pu, grâce aux sources de calcul que lui a directement fourni D. Labbé, examiner l'exact fonctionnement de la formule de la « *distance intertextuelle* ». C'est donc à partir de la même base de calcul que J.-M. Viprey explique les failles de la méthode Labbé.

Première défaillance : « *Nous constatons tout d'abord que l'indice de distance n'est pas insensible à la longueur* » des textes. Il constate une décroissance sévère et régulière de l'indice de distance à mesure de l'accroissement de la longueur des textes. Or on se souvient précisément que les deux ensembles de neuf et de seize pièces de Molière se distinguent en grande partie par leur nombre d'actes, en l'occurrence par leur longueur. Dans le groupe des neuf, sept pièces ne comptent qu'un seul acte et deux sont composées de trois actes seulement. En revanche, toutes les pièces de Molière en cinq actes se retrouvent dans le groupe des seize.

Deuxième défaillance que nous avons nous-même soulignée : l'absence de groupe de textes témoins ou de contrôle, comme il en est toujours d'usage en statistique. Du coup, l'échelle censée mesurer la distance intertextuelle est

en suspens, sans valeurs de référence : « *Ils n'ont pas testé leur échelle sur les corpus de théâtre du XVII^e siècle* », confirme Viprey.

Enfin, une étude limitée au vocabulaire est insuffisante par rapport aux possibilités actuelles de la statistique textuelle. Par exemple, on sait aujourd'hui à quel point l'influence du genre littéraire sur le lexique est déterminante, et en particulier la divergence entre les vocabulaires propres à la comédie et à la tragédie. L'influence de la prosodie sur le vocabulaire doit aussi être prise en compte. Des anomalies apparentes s'expliquent de cette manière. Ainsi, *Dom Juan* et *L'Avare* qu'on attendrait dans le groupe des comédies en prose se retrouvent dans celui des « grandes » comédies en vers de Molière, car elles comprennent cinq actes, signe d'une certaine ambition stylistique. Le *Dom Juan* contient de plus un vocabulaire religieux qui le rapproche du genre de la tragédie, au même titre qu'*Amphitryon*.

Tous ces aspects stylistiques seraient à prendre en compte dans une étude d'analyse textuelle informatisée.

LES APPORTS BIOGRAPHIQUES ET HISTORIQUES

Quelles que soient ses vertus, la statistique textuelle informatisée n'est qu'un outil complémentaire dans le travail d'interprétation des textes, indissociable des connaissances de nature biographique et historique disponibles. Voici les huit points d'interrogation les plus cruciaux qui permettront à chacun de se forger son opinion.

L'absence de manuscrits des pièces de Molière est-elle une preuve qu'il n'a pas écrit lui-même ses œuvres ?

– Selon D. Labbé¹⁴, « *il ne subsiste aucun écrit de Molière, à part quelques signatures sur des registres notariaux. Tous les manuscrits de ses pièces et tous ses dossiers ont disparu* ».

– Mais il en est de même pour les manuscrits de Corneille, constate G. Forestier¹⁵ : « *On n'a conservé aucun des manuscrits de Corneille (à part*

14. Dominique Labbé, *op. cit.*, p. 23.

15. « Corneille-Molière ou d'un vrai canular à une fausse découverte scientifique », article publié sur le site Internet du Centre de recherche sur l'histoire du théâtre.

quelques très rares lettres, miraculeusement échappées du naufrage) et les seuls manuscrits de Racine sont ceux de ses lettres et des quelques œuvres qu'il n'a pas publiées de son vivant et que ses fils ont pieusement gardées (...). L'usage était tout simplement au XVII^e siècle de détruire les manuscrits lorsque l'œuvre avait été imprimée.» Aucune analyse graphologique n'est donc possible pour confirmer ou infirmer l'une ou l'autre thèse.

L'emploi du temps de Molière lui laissait-il le temps d'écrire ses grandes comédies ?

– Denis Boissier¹⁶ avance que Molière n'a pas le temps d'écrire lui-même ses pièces de théâtre : *« Il passe ses journées à répéter les rôles les plus longs, à mettre en scène les pièces, à diriger le théâtre le plus en vue, à organiser les tournées de sa troupe (une cinquantaine de personnes) en province. Et le soir, il va boire avec ses amis et faire la fête. »*

– Au contraire, selon G. Forestier, *« Nombre de pièces de Molière sont en un acte, ou en trois, bref, de "petites comédies", écrites rapidement, sans compter celles qu'il n'a pas pu achever entièrement en vers (La Princesse d'Élide et, bien sûr, Psyché) : il fait lui-même à cette occasion allusion à la précipitation à laquelle les commandes du roi le contraignent (il met même cette question en scène dans L'Impromptu de Versailles). »* Quant aux grandes pièces en cinq actes, Molière en a écrit une quinzaine, ce qui est peu *« à l'aune de Corneille ou de Racine, qui dans leurs périodes les plus productives, ont écrit au rythme d'une pièce par an ».*

Molière était-il suffisamment cultivé pour écrire des chefs-d'œuvre ?

– Denis Boissier¹⁷ prétend le contraire. Molière n'a non seulement pas le temps, mais pas non plus la compétence d'écrire de grandes comédies : *« Puisque monsieur Poquelin (père) fondait tous ses espoirs sur son aîné (Jean-Baptiste), il lui a, en toute logique commerçante, refusé des études qui l'auraient toujours plus éloigné de la profession. »* Voltaire, dans sa *Vie de Molière* (1739), est à l'origine de cet argument :

« Le père marchand fripier et la mère lui donnèrent une éducation trop conforme à leur état, auquel ils le destinaient : il resta jusqu'à quatorze ans

16. Denis Boissier, « Molière, prête-nom de Corneille? », *France Soir*, 10 mai 2004, p. 35-36.

17. Denis Boissier, *L'affaire Molière, la grande supercherie littéraire*, op. cit., p. 18.

dans leur boutique, n'ayant rien appris, outre son métier, qu'un peu à lire et à écrire.»

– La donnée biographique est toute différente selon G. Forestier : *« 1635. Jean-Baptiste obtient de faire ses études comme externe au collège de Clermont tenu par les Jésuites. (...) Solides humanités. Plaute et Térence. »* Et Pierre-Aimé Touchard¹⁸ confirme : *« Les jésuites utilisaient le théâtre comme moyen d'action pédagogique, et les élèves jouaient eux-mêmes des pièces latines et grecques, le plus souvent des tragédies. »* Molière avait donc la culture d'un authentique lettré.

Corneille aurait-il eu besoin d'écrire les comédies de Molière par manque d'argent ?

– D'après D. Boissier¹⁹, Corneille a besoin d'argent. *« Corneille a perdu sa pension à la mort de Richelieu (1642). Il est donc attentif à toute proposition où miroitent les pièces d'or. » « Corneille a besoin d'argent pour établir ses six enfants. »*²⁰ *« Nous tenons ici la véritable raison qui poussa le comédien Molière à demeurer un prête-nom et un plagiaire. Le public réclame encore et toujours du "Molière", et comme cette signature produit beaucoup d'argent, une petite part du pactole sert à acquérir le matériau grâce auquel un texte se change en argent comptant. »*²¹

– Pourtant, G. Forestier, spécialiste du théâtre au XVII^e siècle, précise : *« Cette légende ne résiste à l'examen d'aucun document de l'époque. Corneille avait de confortables revenus, et, à la veille de sa mort, il gagne encore un procès contre un débiteur insolvable, accroissant sa fortune immobilière d'une belle propriété. S'il s'installe à Paris en 1662, c'est la rançon de la gloire : il est alors considéré dans toute l'Europe comme le plus grand auteur de théâtre de tous les temps, et résider à Paris, c'est tenir son rang. »*

Pourquoi retrouve-t-on dans les pièces de Molière des traits d'écriture de Corneille ?

– *« Corneille qui adore se citer signe sa pièce en filigrane. Une dizaine de vers et quinze hémistiches par œuvre en moyenne se retrouvent d'une pièce*

18. Préface des *Œuvres complètes* de Molière, Éd. du Seuil, 1962, p. 7 et 3.

19. *Op. cit.*, p. 32.

20. *Op. cit.*, p. 85.

21. *Op. cit.*, p. 161.

à l'autre. » D. Boissier²² en donne des exemples : Le vers 1194 de Sertorius (1662) « *Ah ! pour être romain, je n'en suis pas moins homme.* » réapparaît au vers 966 de *Tartuffe* (1664). Et en 1662, Pompée (*Sertorius*, v. 1867-1868) et Arnolphe (*L'École des femmes*, v. 642-643) déclarent tous les deux : « ... *C'est assez./Je suis maître, je parle ; allez, obéissez.* »

– Cependant, on peut tout aussi bien interpréter ces reprises ponctuelles de vers cornéliens comme des clins d'œil de Molière au grand dramaturge reconnu de l'époque, ou bien comme une forme de dérision du genre de la tragédie. Le détournement d'une phrase aisément reconnaissable par sa portée et son caractère sentencieux ne peut manquer de faire sourire le public, lorsqu'elle est transposée dans un autre contexte. On imagine la complicité que l'acteur peut ainsi établir avec le public. De plus, Molière a si souvent joué le répertoire de Corneille que certains vers lui sont parfaitement familiers et passent dans son œuvre.

Corneille aurait-il eu honte de signer de son propre nom des comédies ?

– D. Labbé²³ imagine que si Corneille a recouru à un prête-nom, c'est qu'il avait honte de signer des comédies, pièces d'un genre mineur par rapport à la tragédie. « *Après l'échec de La Suite du Menteur, en 1643, Corneille aurait, en quelque sorte, déchu, abîmé son image, en continuant à présenter des "pièces légères" sous son nom.* »

– Mais G. Forestier s'interroge : « *Sur quoi se fonde l'idée que Corneille aurait voulu secrètement écrire des comédies à une époque où lui-même avait arrêté d'en écrire sous son nom ? Sur un état très daté de l'histoire littéraire qui a fait croire que la plupart de ses comédies avaient mal réussi. De là, une déduction facile : (...) Corneille aurait ruminé une envie rentrée de continuer à écrire des comédies et Molière lui aurait offert cette possibilité. Reste que La Suite du Menteur est le seul échec comique de Corneille, et que, si les premières comédies n'ont plus été représentées ensuite, c'est parce que leur esthétique a cédé le pas devant la mode de la comédie à l'espagnole. Encore Corneille rappelle-t-il en 1660 que cela fait vingt-cinq ans que L'Illusion comique continue d'être représentée sur les théâtres. (...) Bref, c'est la*

22. *Op. cit.*, p. 145.

23. *Op. cit.*, p. 122.

hiérarchie des genres qui explique que Corneille, après avoir triomphé dans la comédie puis dans la tragi-comédie (Le Cid), se soit tourné vers le genre le plus haut placé, qui est celui de la tragédie, et ainsi détourné de la comédie et de la tragi-comédie. »

Les deux hommes s’entendaient-ils suffisamment bien pour établir un tel pacte secret ?

– La grande proximité des deux hommes permit d’établir un pacte secret et une collaboration étroite. En 1644, après un premier séjour de la troupe de Madeleine Béjart à Rouen, où réside Corneille, Poquelin signe désormais « Molière ». Un deuxième long séjour de six mois a lieu en 1658. Puis, les deux hommes décident, au même moment, de monter à Paris, l’un « *pour être présenté au surintendant Fouquet qui lui a commandé une tragédie (Œdipe)* », l’autre « *pour être présenté au Roi et à la Reine-mère* ». Dans ces conditions, D. Boissier²⁴ estime qu’une collaboration entre les deux écrivains était possible.

– G. Forestier est sceptique sur ce point. « *Il suffit de lire L’Impromptu de Versailles (sc.1, Pléiade, vol I, p. 679-680), dans lequel Molière joue de façon transparente sa rencontre avec Corneille en 1658 pour voir que durant longtemps les relations ne furent guère sereines entre les deux hommes : dans L’Impromptu, le “grand auteur” n’est pas épargné, c’est le moins qu’on puisse dire, et pour cause : il n’approuvait pas le jeu de Molière et de sa troupe dans les tragédies.* »²⁵

La versification de Psyché par Corneille n’est-elle pas pourtant la preuve de cette collaboration ?

– Pour D. Labbé²⁶, il existe une preuve de cette collaboration. « *Personne ne conteste qu’ils ont écrit ensemble, à la fin de 1670, une comédie en vers : Psyché* ». En effet, la pièce, présentée en 1671 sous le nom de Molière, est précédée d’un avertissement du libraire au lecteur : « *Cet ouvrage n’est pas tout d’une main. M. Quinault a fait les paroles qui s’y chantent en musique, à la réserve de la plainte italienne. M. de Molière a dressé le plan de la pièce,*

24. *Op. cit.*, p. 233.

25. Voir la lettre datée du premier décembre 1659 de Thomas Corneille à l’abbé de Pure, citée par G. Forestier.

26. *Op. cit.*, p. 27.

et réglé la disposition où il s'est plus attaché aux beautés et à la pompe du spectacle qu'à l'exacte régularité. Quant à la versification, il n'a pas eu le loisir de la faire entière. (...) Corneille a employé une quinzaine au reste.»

– Voici les explications de G. Forestier : « *Le rapprochement entre les deux hommes date probablement des années 1666-1667, au lendemain de la “trahison” du débutant Racine qui a porté sa deuxième pièce, Alexandre le Grand en plein triomphe sur la scène du Palais Royal, aux comédiens de l'Hôtel de Bourgogne, provoquant l'effondrement des recettes au Palais-Royal. (...) Les excellentes relations de Corneille et Molière à ce moment-là expliquent que c'est à Corneille que Molière ait demandé d'achever la versification de Psyché. Et le fait que Corneille n'ait pas intégré Psyché dans ses propres œuvres s'explique par les habitudes du temps. Tous les auteurs estimaient alors qu'ils avaient fini leur pièce lorsqu'ils en avaient achevé le canevas en prose, comptant la versification (à laquelle ils étaient rompus depuis le collègue) pour quantité négligeable.* » S'il y a pu avoir collaboration entre les deux hommes, ce ne fut donc que ponctuellement, mais pas pour l'écriture d'une œuvre complète. De plus, la participation de Corneille à la versification de *Psyché* n'a pas été cachée. Elle était clairement annoncée dans l'avertissement du libraire au lecteur.

Ces éléments d'information ont le mérite de récapituler les enjeux essentiels du débat ; ils sont en revanche trop sommaires pour prétendre à convaincre sur un sujet de toute façon insondable. On s'étonne finalement d'un tel mystère : Madame de Sévigné, qui savait tout, qui disait tout du Paris d'alors, n'aurait-elle rien su, n'aurait-elle rien dit ? Elle qui ne tarissait d'éloges sur « *ces tirades de Corneille qui font frissonner* »²⁷, aurait-elle été contrainte au silence ? Et pour taire quelle honte d'avoir composé les plus superbes comédies du théâtre français ?

27. Coll. «La Pléiade», Gallimard, 1972, lettre du 16 mars 1672, p. 459.