

Molière

Le Tartuffe

*Édition présentée,
établie et annotée
par Jean Serroy*

Professeur à l'Université Stendhal
de Grenoble

Gallimard

© Éditions Gallimard, 1997 ;
2013, pour la présente édition mise à jour.

poursuit un vicieux, la comédie poursuit un vice » (*Paradoxe sur le comédien*, éd. R. Abirached, Folio, p. 71). En devenant le Tartuffe, Tartuffe, alias Panulphe, accède bien, de la particularité de la satire, à cette valeur générale du type comique. Molière, par cette touche discrète et pourtant si apparente qu'est un titre, a voulu que sa victoire soit celle aussi de la comédie.

LES MISES EN SCÈNE DU TARTUFFE

Pour se convaincre de la richesse et de la complexité d'interprétation qu'offre *Le Tartuffe*, et dont témoigne suffisamment la masse impressionnante de commentaires et d'études qui jalonnent au fil des siècles et partout dans le monde sa réception critique, il suffit de remarquer que, de toutes les comédies de Molière, c'est celle qui a suscité, depuis sa création, non seulement le plus grand nombre de représentations, mais également le plus de variétés et même de contradictions dans l'interprétation des rôles et dans la mise en scène. Spectacle « classique » s'il en est, *Le Tartuffe*, avec environ 3 500 représentations, reste de loin la pièce la plus jouée à la Comédie-Française, selon une fréquence en constante progression : 172 fois au xvii^e siècle, 791 au xviii^e, 1106 au xix^e, près de 1 500 au xx^e. Et c'est sans compter les innombrables créations proposées sur d'autres scènes : au xix^e siècle, on compte près de 10 000 représentations, et le xx^e siècle ne doit pas être très loin du double. C'est dire l'attrait que la pièce n'a jamais cessé d'exercer sur les gens de théâtre. Mais, contrairement à nombre d'autres comédies moliéresques, ces multiples représentations n'ont jamais contribué véritablement à créer une tradition de jeu, comme c'est le cas pour presque tout le répertoire classique. Les grands rôles de la pièce ont pratiquement donné lieu à autant d'interprétations différentes qu'ils ont pu avoir d'interprètes ; et l'accent mis, selon les cas, plutôt sur tel protagoniste que sur tel autre — Tartuffe certes, mais aussi Orgon, voire Elmire ou Dorine — a souvent contribué à donner un angle de vue particulier à la façon dont la pièce pouvait être abordée. Une telle multiplicité d'approches, due longtemps au travail des seuls comédiens, s'est trouvée accentuée encore au xx^e siècle avec l'importance prise par les metteurs en scène. À la

scène plus qu'ailleurs, l'article que Molière donne au titre de sa comédie, « *Le Tartuffe*, doit se prendre comme un singulier riche des multiples pluriels que représentent tous « les » Tartuffes qui en ont été la traduction théâtrale.

LE XVII^e SIÈCLE

De la création, sur la scène du Palais-Royal, le 5 février 1669, on connaît, par le *Mémoire* de Mahelot, les éléments de décor : « Le théâtre est une chambre. Il faut deux fauteuils, une table, un tapis dessus, deux flambeaux, une batte. » Si le costume de Tartuffe peut se déduire des indications données dans le second placet — le personnage n'arbore assurément plus le petit collet de 1664, ni à plus forte raison la soutane, et apparaît comme portant un costume certes sobre et sans doute sombre mais qui le désigne comme un laïque et non comme un ecclésiastique —, on connaît en revanche précisément le costume d'Orgon, par l'inventaire après décès de Molière qui en était l'interprète : « L'habit de la représentation du *Tartuffe*, consistant en pourpoint, chausse et manteau de vénitienne noir, le manteau doublé de tabis et garni de dentelle d'Angleterre, les jarrettières et ronds de souliers et souliers pareillement garnis, prisé 60 livres. » L'habit là aussi est sobre, d'un bourgeois cossu. Pourquoi Molière s'est-il donc réservé ce rôle d'Orgon, plutôt que de choisir celui de Tartuffe ? Outre les caractéristiques physiques qui lui font confier à Du Croisy le rôle de l'hypocrite, il semble que le personnage d'Orgon soit, dans son esprit, tout aussi important, et qu'il représente même le pivot autour duquel s'organise l'intrigue de la comédie, comme le suggère d'ailleurs l'auteur de *La Lettre sur la comédie de l'Imposteur* lorsqu'il affirme, parlant du désabusement d'Orgon, que c'« est proprement le sujet de la pièce ». En fait, le duo formé par Du Croisy et Molière indique bien que la comédie fonctionne sur le couple Tartuffe-Orgon, et que l'un ne va pas sans l'autre. Le peu que l'on sait des jeux de scène de cette première représentation confirme ce que traduit de la part de Molière le choix de confier à ses côtés le rôle de Tartuffe à Du Croisy : la même *Lettre* rapporte que, découvrant les avances que l'imposteur fait à Elmire (le rôle est d'ailleurs créé par Armande, la propre femme de Molière), Orgon sort de dessous la table pendant que Tartuffe est allé voir si personne ne vient, et lorsque celui-ci revient, ouvrant les bras à

Elmire, c'est Orgon qu'il se retrouve étreindre. On est là dans le pur registre de la bouffonnerie, ce que semblerait confirmer la présence parmi les accessoires d'une batte, qui n'est peut-être que le bâton que l'Exempt porte comme insigne de sa fonction, mais qui est peut-être aussi ce bâton qu'Orgon brûle de saisir pour corriger son fils : « Ah ! tu résistes, gueux, et lui dis des injures ? / Un bâton, un bâton ! » (v. 1134-1135). Cette façon de mêler la dévotion et les choses saintes aux pantomimes grossières de la farce ne fut sans doute pas pour rien dans le scandale, d'autant que l'apparence physique de Du Croisy ne laissait guère de doute sur le parti pris par Molière de ne pas se priver du registre bouffon : de forte taille, le visage poupin, et doté d'un embonpoint et d'une complexion sanguine qui correspondent parfaitement aux traits physiques du personnage décrit par Dorine — « gros et gras, le teint frais et la bouche vermeille » (v. 234) —, le créateur du rôle donnait de Tartuffe l'image d'un sensuel, tenant de la double tradition du parasite et du paillard son double appétit pour les choses de la chère et pour celles de la chair. Et quant à la prétendue noblesse du dévot, mise en doute par la servante, elle ne cadrerait guère avec les emplois ordinairement tenus par le comédien qui jouait plutôt les valets ou les gueux, et qui venait d'interpréter Maître Jacques dans *L'Avare*, avant d'être Sbrigani dans *Monsieur de Pourceaugnac* et Covielle dans *Le Bourgeois gentilhomme*. Tout au plus sa prestance physique pouvait-elle lui permettre de donner le change quant à la véritable identité du personnage, et constituait-elle probablement un de ces « adoucissements » apportés par Molière par rapport à la première représentation de 1664 où le premier Tartuffe aurait été, selon une tradition dont se fait l'écho Jacques Scherer, joué par un comédien plus versé encore dans le registre farcesque, « le corpulent Du Parc, qui figurait dans les farces sous le nom de Gros-René » (in *Œuvres complètes* de Molière, Club du Meilleur Livre, 1955, T. II, p. 981). La présence enfin, dans le rôle de Dorine, de Madeleine Béjart, dont le talent comique vif et enjoué avait déjà fait ses preuves dans des personnages de soubrette alerte comme la Marinette du *Dépit amoureux*, la Lisette de *L'École des Maris* et de *L'Amour médecin* ou la Cléanthis d'*Amphitryon*, tout comme le fait que ce soit un homme, Louis Béjart, qui tenait le rôle de Mme Pernelle, laisse également à penser que la pièce était jouée, lors de sa création, dans un registre qui était bien celui de la comédie et que conserva la reprise de 1685, où Du Croisy reprenait le rôle de Tartuffe tandis que Rosimont

remplaçait Molière dans celui d'Orgon, comme il devait le faire pour la plupart des grands rôles que celui-ci avait créés — Arnolphe, Harpagon, Jourdain et Scapin.

LE XVIII^e SIÈCLE

C'est dans cette voie comique que s'engagent les interprétations qui suivent la mort de Molière. Pendant près d'un siècle, les diverses représentations qui sont données du *Tartuffe* ne s'en éloignent guère, proposant toujours de Tartuffe l'image d'un personnage voluptueux et goulu, face à un Orgon entêté et colérique. Dans ce registre évoluent ainsi, dans la première moitié du XVIII^e siècle, les Tartuffes d'Armand et de Deschamps, lequel donne fort dans la grimace, puis surtout, dans les années 1760-1780, de François Augé, qui pousse à l'extrême la sensualité épaisse du personnage, le transformant pratiquement en rustaud lubrique et jouant en charge le personnage à grand renfort de grimaces et d'oeillades. Ce côté grossier se trouve accentué encore lorsque Des Essarts, dans les dernières décennies du siècle, ajoute à l'embonpoint de Tartuffe son propre embonpoint dans le rôle d'Orgon, qui l'oblige à hausser la table traditionnelle pour pouvoir s'y glisser dessous. Devant de telles interprétations, on comprend plus facilement les réserves émises par les grands écrivains du siècle, au nom du goût ou de la morale, face à une pièce dont les représentations du temps ne cherchent guère à affiner les traits.

La réaction à cette vision tout en charge du personnage de Tartuffe amène toutefois, vers la fin du XVIII^e siècle, un changement radical dans l'approche du rôle et, partant, dans l'interprétation générale de la pièce. Là où les successeurs de Du Croisy, présentant un Tartuffe grossier, finissaient par faire surtout de l'hypocrite un brutal repoussant cachant bien mal son jeu, François-René Molé propose, vers 1780, une approche tout à fait neuve du personnage : d'allure noble et distinguée, celui-ci offre un côté séduisant qui non seulement tranche radicalement avec le jeu de ses devanciers et suscite aussitôt des émules — ainsi Fleury ou Baptiste aîné —, mais qui surtout amène à reconsidérer, par la séduction même dont il est chargé, le rôle d'Elmire. Jusque-là, celle-ci n'a guère été, à la suite d'Armande Béjart, la créatrice du

rôle, interprétée que comme une jeune femme honnête et un peu pâle, toute de décence et de dignité. C'est ainsi que la joue vers le milieu du XVIII^e siècle Mme Préville, longtemps attachée au rôle. Rompant avec cette tradition, la composition de Louise Contat, vers la fin du siècle, fait d'Elmire un personnage moins simple, la poussant du côté de la coquetterie et de l'assurance, ce qui donne à ses rapports avec Tartuffe une ambiguïté qu'un peu plus tard Emilie Leverd radicalise encore, en inversant le rapport de forces et en transformant Elmire en malicieuse qui n'hésite pas à admettre les sous-entendus les plus équivoques dans sa façon de se prêter au jeu de la séduction. De la même façon, le ton direct et la fantaisie bouffonne qui marquent le rôle de Dorine à la suite de Madeleine Béjart, par exemple avec Mlle Beauval qui lui succède, font place, au cours du siècle suivant, à une vision plus fine du personnage : Mlle Dangeville, charmante et pleine d'esprit, Mme Bellecour, vive et toute de finesse, Mlle Luzy, la charmante Sophie Devienne, la provocante Mlle Dupont, la presque coquine Mlle Demerson — toutes prenant le rôle très jeunes, entre seize et vingt ans — tirent la servante un peu rude et directe vers la soubrette gracieuse et spirituelle, emploi qu'elles tiennent d'ailleurs pour la plupart d'entre elles dans les comédies contemporaines de Regnard ou de Marivaux.

L'évolution est donc patente. Elle apparaît même s'éloigner si fort de la représentation originale que la critique met en doute non pas tant le talent des comédiens que la légitimité d'une interprétation qui éloigne Tartuffe de la bassesse qu'on considère comme faisant le fond du personnage, et qui tend à éloigner la comédie du fond de bouffonnerie qu'elle comporte. Aussi, alors même que de nouvelles interprétations vont, dans la brèche ainsi ouverte, proposer des visions de plus en plus complexes et nuancées de la pièce, la question qui se fait jour est bien celle de la nature même de la pièce.

LE XIX^e SIÈCLE

La réaction de Stendhal, à la suite d'une représentation où il a vu Fleury tenir le rôle de Tartuffe et Mlle Mars celui d'Elmire est, à cet égard, révélatrice : pour lui, non seulement « il faut avouer qu'on rit peu » — ce qui l'amène même à se poser la question : « Quels seraient les moyens de faire rire davantage dans *le Tartuffe*? » —,

mais ce défaut comique amène à considérer la pièce avec une attention particulière, du fait que « Molière a eu recours au principe tragique pour augmenter le plaisir des spectateurs » (voir J. Serroy, « Stendhal et Molière », *Stendhal Club*, 1995, n° 147). Analyse qui préfigure les grandes interrogations que les interprétations du XIX^e siècle vont faire porter sur la pièce, et que justifient non seulement le jeu de Fleury, et, après lui, dans la même veine d'un Tartuffe distingué, de Michelot, de Cartigny ou de Firmin, mais surtout celui de Mlle Mars, qui transforme radicalement l'approche d'Elmire. Alors que Louise Contat en avait fait une coquette, elle rend à l'épouse d'Orgon non seulement sa réserve et sa décence, mais lui fait vivre ses rapports avec Tartuffe comme un drame intime où tout son être se révolte, jusqu'à en perdre presque l'usage de la parole. Ce qui se joue ici, c'est bien un jeu cruel, où l'élégance pleine de retenue et d'embarras de la comédienne, face à un séducteur qui est tout sauf un rustaud, apporte une tension à la scène qui en élimine toute trace bouffonne. Dans cette interprétation, les effets comiques sont rejetés sur Orgon : c'est son personnage, d'ailleurs, qui apparaît alors de façon très symptomatique réservé à des acteurs gros et gras, à l'image du rond Devigny qui interprète le rôle vers 1810, donnant du bonhomme une image peu flatteuse de sot ridicule.

La voie est ainsi ouverte pour que, par un retournement à peu près complet, la comédie bouffonne tourne au drame. La vision romantique d'un Molière noir trouve tout naturellement dans *Le Tartuffe* une pièce de référence. Pour autant, l'initiateur de cette approche précède de quelques décennies la grande explosion des années 1820-1830. C'est au tout début du siècle, vers 1800-1810, qu'Alexandre Damas propose en effet un Tartuffe appelé à faire date, et dont les successeurs seront innombrables : plutôt épais physiquement, les épaules larges et le visage rouge, le comédien, loin de tirer de cette conformation les habituels effets bouffons, donne à son personnage l'allure inquiétante d'un être froid et cynique, dont toute la violence se trahit par quelques gestes esquissés, quelques inflexions de voix. Pour la première fois, Tartuffe apparaît véritablement inquiétant, et même, dans le côté étudié d'une attitude dont on sent qu'elle cache la force du désir et du pouvoir, un hypocrite d'autant plus dangereux qu'il paraît plus retenu. Les grands comédiens romantiques trouvent là une vision du personnage qu'ils vont développer dans des interprétations qui

s'attachent toutes à faire de Tartuffe un individu sombre, cynique, cruel : avec Geffroy, Ligier, Beauvallet, l'hypocrite est un être âpre et sinistre, qui domine un Orgon soumis et une Elmire effrayée ; avec Fechter, cette force quasi diabolique du personnage se double d'une laideur repoussante, ressentie d'autant plus vivement par le public que le comédien présentait un des physiques les plus avantageux de son temps. Cette interprétation romantique se trouve quasi codifiée dans l'ouvrage que Perlet, comédien du Gymnase, publie en 1848, *De l'influence des mœurs sur la comédie*, où il s'attache particulièrement aux interprétations du *Misanthrope* et du *Tartuffe*, et où il conseille aux interprètes du rôle de Tartuffe d'éviter tout glissement vers le bouffon pour traduire au contraire une force menaçante, et à ceux du rôle d'Orgon de faire apparaître le personnage non comme un sot, mais comme un dévot que son fanatisme aveugle. Ainsi conçu, *Le Tartuffe* est bien un drame.

Cette interprétation domine la majeure partie du siècle. Elle n'empêche pas, néanmoins, surtout à partir des années 1850-1860, des variations, des nuances, des tentatives d'approfondissement ou de renouvellement. La fin du XIX^e siècle voit les interprétations se diversifier et, à partir de la vision sombre qu'a imposée le romantisme, donne à la pièce une complexité toujours plus grande. Ainsi la tradition d'un Tartuffe distingué s'enrichit vers 1860-1880 avec Bressant, qui fait du personnage un vrai gentilhomme, élégant et séducteur, avec Leroux, qui le tire vers l'abbé de cour aux manières doucereuses, avec Frédéric Febvre, qui le présente comme un grand seigneur cynique, ou avec Gustave Worms qui en offre une image plus rageuse. Toutes ces interprétations conservent cependant un côté inquiétant, qui maintient la pièce dans le registre grave, surtout lorsque Orgon y apparaît, comme c'est le cas avec Leloir à la fin du siècle, comme un être lui-même contrasté, à la fois grand bourgeois, capable d'autorité et de courage, et en même temps comme une victime obnubilée par un mauvais génie et perdant sous son influence tout sens des responsabilités.

Cette accentuation tragique entraîne par contre-coup la volonté chez certains de retrouver une bouffonnerie ressentie comme répondant à l'interprétation originale de la comédie. Edmond Got, à la fin du siècle, revient ainsi à la conception d'un Tartuffe de plus petite volée, n'offrant que des sentiments vulgaires, vite dépité, et devant moins à ses propres ressources qu'à la sottise

d'Orgon et à la fadeur d'Elmire la façon dont il réussit à s'imposer. Coquelin cadet, qui s'insurge contre le fait que « depuis 1830, on s'obstine à prendre Tartuffe au tragique », compose de même un personnage de jouisseur, à la fois fat et sournois, et dont le masque hypocrite ne cache que difficilement le côté ridicule ; tirant même résolument vers le burlesque, le comédien redonne ainsi au rôle toute sa charge comique. De même, le rôle de Dorine, tiré longtemps du côté de la soubrette piquante, retrouve avec Mme Kalb ou Mme du Minil un côté de franche fantaisie qui, sans donner dans la vulgarité où certaines interprétations avaient parfois pu verser, rend au personnage son côté direct.

LE XX^e SIÈCLE

À la charnière du XIX^e et du XX^e siècle, une certaine indécision règne donc dans la façon dont les comédiens abordent leur rôle. Coquelin aîné, loin de l'interprétation de son cadet, ne craint pas ainsi d'affirmer que « Tartuffe est un mystique. Tartuffe croit ». Un peu plus tard, Paul Mounet en fait un aventurier plein d'allant et d'allure, tandis que Silvain suggère, par son costume et ses manières onctueuses, l'homme d'église, là où Charles Le Bargy, revenant à la source, le montre comme un être d'instinct, goinfre, brutal, escroc de la plus vile espèce.

Toutefois, plus encore que par ces interprétations de grands comédiens, le début du siècle est marqué par l'avènement de celui qui va progressivement imposer sa domination sur la représentation et transformer de façon radicale l'approche du répertoire : le metteur en scène. Désormais, le jeu de l'acteur s'insère dans une vision globale ; le rôle — gage jusqu'ici pour le comédien d'une performance essentiellement personnelle — s'inscrit dans une construction dramaturgique où il n'est qu'un élément d'un ensemble plus vaste. L'histoire des rôles fait place à l'histoire des mises en scène. Celle-ci commence, en octobre 1907, avec Antoine, qui propose, à l'Odéon, ce qu'on peut considérer comme la première mise en scène moderne du *Tartuffe*. De façon symptomatique, et entendant monter la pièce comme une pièce contemporaine en lui apportant la même force spectaculaire, il fait porter l'essentiel de ses préoccupations non sur le jeu des comédiens mais sur le décor : au premier acte, on est dans le jardin d'Orgon,

aux deuxième et troisième, dans une salle basse meublée de façon bourgeoise, au quatrième dans un petit boudoir qui sert les approches de Tartuffe et rend plus vraisemblable une conduite à la fois prudente, parce que échaudée, mais plus que jamais entreprenante ; au cinquième enfin, l'agitation qui règne prend place dans le vestibule ouvert à toutes les allées et venues et à tous les mouvements d'un dénouement riche en surprises. « À ces innovations faites, du reste, précise Antoine, avec un respect scrupuleux du texte, le chef-d'œuvre de Molière prend une importance spectaculaire aussi grande que pour une pièce contemporaine. C'est peut-être la première fois que l'un des plus grands génies du théâtre français n'est pas traité en parent pauvre » (Antoine, *Le Théâtre*, Éditions de France, 1932).

Les années de l'entre-deux-guerres sont marquées par la mise en scène de Lucien Guitry qui, en 1923, au Théâtre du Vaudeville, apporte au rôle de Tartuffe une innovation qui dépasse le simple jeu de scène : il donne en effet au personnage l'accent auvergnat. Façon, certes, de se singulariser, mais aussi et plus profondément de marquer le côté paysan, rustre, d'un personnage mal dégrossi, et par-là de couper avec toute idée d'une vision noble. Car, curieusement, Guitry joue de façon sobre, dans un registre uniformément sombre, qui essaie ainsi de dissocier le côté social — Tartuffe est un gueux — et la charge comique dont on l'affecte. Cette approche originale entraîne, par réaction, l'interprétation, en 1926, de Charles Grandval qui renoue avec la lubricité grossière et l'outrance sensuelle, jusqu'à donner à la scène avec Elmire un ton carrément scabreux, accentué par le peu de résistance que la jeune femme, qu'interprète Mlle Ventura, oppose aux caresses appuyées qui lui sont faites.

Une interprétation, reprise encore par Alcover, qui, manifestement, n'a pas l'heur de plaire à Louis Jouvet : « Actuellement on le joue en paillard. Si c'est ainsi qu'on me montre Tartuffe, moi je m'en vais ; je me dis : on me prend vraiment pour un imbécile. » Cette remarque, faite dans un cours donné au Conservatoire en 1939, (in *Molière et la Comédie classique*), montre que Jouvet n'aborde pas la pièce, dans sa mise en scène de 1950, à l'Athénée, sans une longue réflexion. Dans un décor de Georges Braque, très sobre, la maison d'Orgon apparaît comme un lieu austère dans lequel un Tartuffe quasi janséniste à la mine sévère, à la voix grave, au costume

sombre à peine rehaussé d'un jabot blanc, se débat dans son propre drame intime : non pas tant un hypocrite poussé par la sensualité qu'un homme hanté par les forces du mal, sincère dans une foi qui l'a abandonné et dont il ne fait plus que mimer les gestes extérieurs face à un Orgon dont la lenteur impassible traduit, dans l'interprétation qu'en donne Pierre Renoir, le fanatique qui sommeille ; et sincère encore dans des sentiments amoureux qui, eux aussi déçus, donnent à ses entreprises avortées avec Elmire, qu'interprète une Monique Mélinand très froide et hautaine, le parfum amer d'une défaite. Un personnage doté au bout du compte d'un halo de tristesse qui, loin de le faire prendre en horreur, lui donne un côté mystérieux plutôt séduisant. Et une vision de la pièce qui, jusque dans le rôle de Dorine, à qui Gabrielle Dorziat donne la mine altière d'une gouvernante de grande maison, tire le spectacle vers le tragique.

Une telle interprétation, venant d'un maître, ne pouvait que faire réagir. La réplique théâtrale intervient dès l'année suivante, en 1951, à la Comédie-Française, avec la mise en scène de Fernand Ledoux. Jouant d'un visage plus rond et d'une sorte d'onctuosité dans le ton et dans les gestes, le comédien vise à rendre au personnage à la fois une sensualité visible et un côté hypocrite nullement troublé par des démons intimes. Franchement faux, répugnant dans ses manières douceâtres et ses mines enveloppantes, Tartuffe reste avant tout un comédien, tout en simagrées, que le jeu grimaçant de Ledoux ramène vers la comédie et la pantomime. La pièce, dans la maison de Molière, est ainsi rendue à l'esprit de sa création originelle, et les interprètes du rôle, Jean Marchat en 1953, Louis Seigner en 1956, restent d'autant plus volontiers dans la ligne retrouvée par Ledoux que quelques années auparavant, dans cette même maison, lors de la première reprise de la pièce après la guerre, en 1945, Jean Yonnel avait présenté un Tartuffe inquiet, presque martyr, souffrant du feu dévorant d'une passion contenue, proche déjà du Tartuffe de Jovet.

Toutefois, cette variété d'approches, à la Comédie-Française comme sur d'autres scènes — par exemple au Théâtre des Champs-Élysées, où François Périer interprète en 1960 le rôle-titre dans une mise en scène de Jean Anouilh ou encore à la télévision où, sous la direction de Marcel Cravenne, c'est Michel Bouquet qui campe Tartuffe face à Jacques Debarry-Orgon et Delphine

Seyrig-Elmire —, relève d'une vision qui place le texte au premier rang et qui articule la mise en scène autour de lui. La grande nouveauté qu'apportent en 1962, sur la scène du Théâtre de la Cité de Villeurbanne, la première puis plus radicalement encore, en 1973 (année où sur une autre scène lyonnaise — le théâtre des Célestins — Jean Marais, sollicité pour tenir le rôle par Jean Meyer apporte à Tartuffe une séduction inattendue), la seconde mise en scène de Roger Planchon tient à ce que le texte s'inscrit lui-même, aux yeux du metteur en scène, dans une visée plus large, qui convoque tout autant les données historiques, idéologiques et sociologiques que psychanalytiques. En ce sens, la mise en scène de Planchon inaugure une ère nouvelle dans la représentation de la pièce : celle où la dramaturgie n'est plus inhérente à l'œuvre mais où en quelque sorte elle l'englobe. Il n'importe plus tant de s'interroger sur qui est Tartuffe que sur ce qu'il fait : la représentation ne se conçoit plus en tant que fidélité hypothétique au texte, elle est l'acte même du texte. Le scandale et la virulence des réactions sont à la mesure de l'audace : Planchon est accusé d'utiliser le texte comme un prétexte, et c'est, dit-on, Molière qu'on assassine. En fait, le travail du metteur en scène, approfondi de la première à la seconde version, s'articule autour d'interrogations sur-gies des problèmes très concrets d'interprétation, au sens scénique du terme, du texte. Qu'en est-il, ainsi, de l'espace où évoluent les personnages ? Dans la première version, René Allio crée un décor qui tend à montrer que la maison d'Orgon n'a rien d'un cadre petit-bourgeois et qu'elle traduit au contraire l'opulence du grand bourgeois lié à un pouvoir dont il a été le défenseur sous la Fronde, et en même temps qui souligne, par les peintures qui l'ornementent — Christ en pâmoison, descente de croix géante montrant un corps émacié tordu par un spasme à la fois physique et mystique —, les ambiguïtés du sentiment religieux en jeu dans les relations entre Tartuffe et Orgon. Le déroulement dramatique dénude progressivement ce décor, referme la maison comme un piège, laissant pour finir les murs nus et la scène vide, pour accueillir l'envoyé du roi et pour faire déboucher le drame religieux sur un dénouement politique empreint d'une brutalité qui traduit un ordre quasi totalitaire. Cette dimension politique double, pour en souligner la complexité, la dimension privée, Orgon entretenant avec Tartuffe une relation passionnelle, qui pour Planchon « porte un nom », et qu'il traduit en choisissant avec Michel Auclair un Tartuffe jeune et séduisant, pour lequel

l'Orgon sensiblement plus âgé de Jacques Debary nourrit un attachement répondant à une homosexualité qui pour n'être pas consciente n'en est pas moins manifeste. Dans la seconde version de la pièce, où le décor d'Hubert Mondoup accentue encore, par sa décoration baroque luxueuse alternant avec le côté disparate d'une maison presque en démolition, l'impression d'un monde mouvant en état de transformation, Planchon choisit d'interpréter lui-même Tartuffe pour approfondir les mystères dont il est porteur, face à un Orgon auquel Guy Tréjan apporte une sobriété elle-même lourde de sous-entendus. La violence du temps, l'homosexualité latente, les enjeux politiques sont ainsi autant de clefs pour un spectacle qui marque durablement l'interprétation de la pièce.

Avec Planchon, la voie s'est ouverte vers des mises en scène qui sont autant de remises en cause. Celle qu'Antoine Vitez présente au festival d'Avignon en 1978, après l'avoir d'abord travaillée l'année précédente à Moscou où il la crée en russe et avec une troupe soviétique, se signale par une même volonté de soumettre la comédie à une approche dramaturgique qui en fasse apparaître les réserves profondes. Ici, Tartuffe est totalement privé de dévotion, de ridicule et d'hypocrisie. Il est le visiteur qui vient, dans l'ordre apparemment lisse d'une maison de la grande bourgeoisie — que le décor louis-quatorzien de Claude Lemaire charge d'une richesse plastiquement très réussie —, apporter l'interrogation et le trouble. L'ordre ainsi progressivement se lézarde, la stabilité vacille, les perruques glissent, les costumes se débraillent. Le côté juvénile et emporté de l'interprétation se trouve renforcé par le fait que Vitez monte, dans le même décor et avec la même troupe de jeunes comédiens, quatre comédies de Molière en même temps — *Le Tartuffe* étant accompagné de *L'École des femmes*, de *Dom Juan* et du *Misanthrope*. C'est le même souffle dévastateur qui passe d'une pièce à une autre, traduisant, dans *Le Tartuffe*, cette révélation troublante de la vérité intime que le personnage, comme un passant énigmatique doté d'un mystérieux pouvoir, apporte à chacun de ceux qu'il croise : Orgon, préoccupé de son salut jusqu'à en oublier ses responsabilités sociales et familiales, et Elmire abandonnée par un mari trop absent, qui se pâme sous les assauts d'un Richard Fontana en chemise bouffante au col largement ouvert.

Face à ce bourreau des corps, la Comédie-Française, qui avait donné en 1968, avec le couple Robert Hirsch - Jacques Charron, dans une mise en scène de ce dernier, une interprétation classique d'un Tartuffe sournois face à un Orgon épais, propose en 1980 une nouvelle mise en scène, signée Jean-Paul Roussillon, qui s'inscrit dans le fil des interrogations posées par Planchon et par Vitez. Un décor barré par un haut mur isole les personnages dans leur propre drame : Orgon, rendu presque fou par une foi dévorante, apparaît, sous les traits de Jean Le Poulain, portant la bure et égrenant son chapelet ; sa mère — Denise Gence — ne quitte pas son fauteuil roulant, et Dorine — Catherine Samie —, prise par l'atmosphère morbide de la maison, promène une mine angoissée. Face à ces victimes tremblantes, le Tartuffe de Jean-Luc Boutté, jeune et beau, offre des charmes pour le moins ambigus, et un dénouement brutal, dénudant son crâne de forçat, le fait apparaître presque comme une victime, lorsque les gens d'armes venus l'arrêter l'exécutent d'une salve vengeresse.

C'est le même côté séduisant qui caractérise le Tartuffe de Gérard Depardieu, dans la mise en scène que Jacques Lassalle donne au Théâtre National de Strasbourg en 1984. Mais cette séduction repose ici sur le côté équivoque d'un personnage dont la forte présence physique contraste avec une voix douce, presque féminine, sous une perruque blonde et un maquillage accentué. Orgon, que François Périer interprète avec une dignité toute de retenue, ressent pour ce personnage trouble et troublant une attirance douloureuse. Le décor de Yannis Kokkos, d'une nudité janséniste, élimine meubles et accessoires pour mettre à nu les cœurs et les âmes. Le drame est là, derrière les portes entrouvertes ; l'insécurité règne. On le sent dans l'adaptation pour le cinéma que Gérard Depardieu réalise lui-même à partir de cette mise en scène de Jacques Lassalle. Cette première réalisation du comédien se trouve d'ailleurs être la quatrième à l'écran après trois versions muettes, de Piero Fosco en 1908, d'Albert Capellani en 1910, et surtout de Murnau en 1926, qui en avait donné une mise en scène très expressionniste, avec éclairages violemment contrastés et gros plans insistants sur le visage d'un Emil Jannings bavant, suant, soumis à tous les dérèglements physiques d'une sensualité libidineuse. L'intrigue de Molière s'y trouvait par ailleurs curieusement enchâssée entre un prologue et un épilogue lui servant de cadre, et réduite aux quatre personnages de Tartuffe et de Dorine d'une

part et d'Orgon et d'Elmire d'autre part, dans une opposition figurant le peuple face à la bourgeoisie.

Le cinéma, depuis la réalisation de Gérard Depardieu, n'est pas revenu au *Tartuffe*. Mais d'autres mises en scène très récentes ont montré, sur les planches, que les interprétations de Planchon, Vitez, Roussillon ou Lassalle n'en avaient pas épuisé toutes les significations possibles. Ainsi a-t-on pu voir la mise en scène très dépouillée de Bernard Sobel à Gennevilliers en 1990, insistant sur les rapports de force sociaux ; celle de Marcel Maréchal, au Théâtre de la Criée à Marseille en 1991, présentant avec Jean-Paul Bordes un Tartuffe très jeune, sensuel et avide sous des dehors doucereux ; celle de Jacques Weber, au Théâtre Antoine en 1994, interprétant lui-même, au milieu d'un décor semé d'obstacles nécessitant force gymnastique, un Tartuffe aventurier de grand style, fripouille pleine de superbe et d'aplomb ; celle encore de Benno Besson, la même année, au Théâtre de Lausanne, retrouvant l'esprit de son maître Brecht pour une mise en scène mêlant vitalité farcesque et vision grinçante, et présentant avec Jean-Pierre Gos un Tartuffe goguenard, souriant imperturbablement au méchant tour qu'il joue.

Une des dernières en date de ces mises en scène donne un autre visage encore à une comédie qui n'en finit pas de solliciter des approches nouvelles : présentée au festival d'Avignon en 1995, la mise en scène d'Ariane Mnouchkine devrait rester parmi les plus marquantes. Relisant la pièce à la lumière de toutes les formes d'extrémisme religieux qui agitent un monde abondant le *xxi*^e siècle sous la menace des intégrismes et des fanatismes de tout bord, elle manifeste cette vision universaliste par une distribution largement internationale, mêlant accents et diction très variés. Elle apporte surtout à une approche politique de la pièce une signification que rendent sensible le décor et les costumes orientalisants : femmes voilées, marchands de rue, palabres sous le soleil méditerranéen d'une ville du Sud, et soudain, dans la maison baignée de chaleur et de joie de vivre, arrivée intempestive d'une Mme Pernelle tout de noir vêtue, faisant régner l'ordre au sifflet, puis, redoublant la menace, entrée d'un Orgon coiffé d'un fez et portant moustache de dictateur, régnant en maître et en pacha. C'est le monde oppressant de l'ordre masculin, que renforce encore l'apparition de Tartuffe, accompagné d'une bande de barbus à chemises blanches et longues redingotes noires. Avec lui et ses inquiétants

disciples, le fondamentalisme entre en scène, sous un costume évoquant tout autant islamistes à turbans que juifs à calottes. Orgon, dans son catholicisme occidental, s'en fait le complice par sa démission. Mais Elmire, douce figure de femme portant l'espoir d'une délivrance, montre par sa malice et sa fermeté la voie d'une résistance propre à triompher de toute tyrannie domestique, politique et religieuse.

Si proche des préoccupations les plus contemporaines, la mise en scène d'Ariane Mnouchkine ne saurait, pour autant, marquer un point final. *Le Tartuffe* n'en a pas fini de solliciter l'interrogation et, partant, de susciter des représentations toujours renouvelées. À preuve, la façon dont Dominique Pitoiset envisage sa mise en scène pour la reprise de la pièce à la Comédie-Française, en mars 1997. Sur cette scène, et dans ce cadre plus que tout autre chargé de l'histoire même du théâtre de Molière, il axe sa réflexion sur la récurrence quasi institutionnelle de la pièce, œuvre du répertoire revenant de façon régulière et quasi obligatoire en scène. L'idée que sa propre mise en scène représente ainsi la énième représentation de la comédie — concrétisée par le chiffre qui s'inscrit au-dessus du décor et qui indique chaque soir le numéro, calculé depuis 1680, date de la fondation de la Comédie-Française, de la représentation à laquelle on assiste — désigne le théâtre lui-même comme axe central de la représentation. Le décor figure ce parti pris, qui présente une sorte de boîte fermée, comme en suspension — le théâtre —, à laquelle donne seule accès une toute petite porte en fond de scène. Dans le cadre neutre ainsi délimité, des personnages entrent — plus importants en fait que les comédiens qui les incarnent — et font entendre un texte dont le sens, chargé de toutes les conventions et de toutes les interprétations qui en ont marqué l'histoire, repose chaque fois, de façon lancinante, la question que cette mise en scène pose comme en abîme, et qui est précisément la question de la mise en scène. En s'interrogeant ainsi sur la représentation du *Tartuffe* au sein de sa propre représentation, Dominique Pitoiset redonne au théâtre sa valeur proprement poétique. Dans ce dispositif scénique dépouillé, la boîte théâtrale apparaît comme un vivarium, où le spectateur observe des sortes de marionnettes — les personnages — auxquelles, par la magie du verbe, du geste, du corps, du costume prolongeant ce corps, des comédiens, à l'image de Philippe Torreton, Tartuffe jeune, sombre, animal, donnent soudain vie.

De la comédie bouffonne au drame bourgeois, du déchirement intime à la tragédie sociale ou politique, *Le Tartuffe*, mettant en question la vérité à travers un jeu sur les apparences, a ainsi constamment sollicité l'interprétation. On peut simplement relever, à travers toutes ces approches si différentes, un dénominateur commun : chaque époque y a toujours retrouvé l'écho de ses préoccupations les plus profondes. Dans ce miroir changeant, la grande comédie humaine, tour à tour bouffonne et odieuse, risible et lamentable, fascinante et repoussante, n'en finit pas de se donner à voir.