

LE TARTUFFE OU L'HYPOCRITE

Molière

Acte II, scène 3

« Mais, Madame, après tout, je ne suis pas un Ange... »

PATHÉ LIVE – COMÉDIE-FRANÇAISE

La Comédie-Française s'inscrit, avec le Ballet du Bolchoï de Moscou et le Metropolitan Opera de New York, dans le triptyque opéra/ballet/théâtre proposé par Pathé Live sur plus de 300 écrans en France et dans le monde (50 pays). Cela lui permet d'aller à la rencontre de tous les publics et, grâce à un maillage de salles profondément inscrit dans le territoire, de porter la Troupe au plus près des spectateurs. Assorti d'un volet pédagogique d'envergure, ce dispositif permet également à un très large public scolaire de voir les spectacles de la Comédie-Française et d'enrichir son expérience grâce aux ressources dédiées, mises à disposition sur les sites de la Comédie-Française et de Pathé Live.

PATHÉ LIVE

Pionnier et leader en France de la diffusion dans les salles de cinéma de captations de spectacles, Pathé Live, filiale du groupe Les Cinémas Pathé Gaumont depuis 2008, propose de grands événements culturels en direct dans les cinémas grâce à son système unique de vidéotransmission par satellite. Pathé Live diffuse ses programmes dans plus de 200 salles de cinéma en France (les Cinémas Pathé Gaumont, Kinépolis, Cinéville, Cap-Cinémas, Ciné-Alpes et des dizaines de cinémas indépendants). Depuis 2009, Pathé Live est aussi devenu un acteur incontournable de la diffusion et de la production de contenu alternatif au niveau international en produisant directement et en distribuant les ballets du Bolchoï dans plus de 1 700 salles de cinéma dans 70 pays à travers le monde. Au fil de ses saisons de théâtre, d'opéra et de danse, en direct de la Comédie-Française à Paris, du Metropolitan Opera de New York et du Théâtre Bolchoï de Moscou, Pathé Live offre la possibilité à tous de découvrir de grands classiques, des chefs-d'œuvre de renommée internationale depuis des lieux prestigieux. Retransmissions de concerts, de comédies musicales et autres événements culturels uniques viennent également enrichir régulièrement la programmation Pathé Live. Filmés spécialement pour le grand écran, ces spectacles grandioses sont désormais accessibles à tous dans des conditions d'image et de son exceptionnelles.

Le dossier pédagogique Pathé Live ! Comédie-Française est à destination des enseignants désirant emmener leurs classes voir la captation du spectacle *Tartuffe ou l'hypocrite* mis en scène par Ivo van Hove dans une salle de cinéma. Ce dossier aborde la pièce, sa mise en scène et la captation de celle-ci de façon accessible et peut servir d'appui pour les cours de Français en classe de Seconde (en lien avec l'entrée de programme « le théâtre, du XVII^e siècle au XXI^e siècle ») et de Première (en lien avec l'étude du *Malade imaginaire* de Molière inscrite au programme de cette classe). La mise en scène d'Ivo van Hove et la représentation qu'elle offre de l'hypocrisie peut également être étudiée dans le cadre d'une réflexion sur « la parole, ses pouvoirs, ses fonctions et ses usages » en spécialité HLP en Première. En enseignement de spécialité théâtre en classe de Terminale, elle permettra naturellement des comparaisons fructueuses avec la mise en scène de *Tartuffe* par Stéphane Braunschweig au Théâtre National de Strasbourg en 2008, captation de référence du programme limitatif consacré aux femmes dans trois comédies de Molière.

<https://eduscol.education.fr/1712/programmes-et-ressources-en-francais-voie-gt>

<https://eduscol.education.fr/1711/programmes-et-ressources-en-humanites-litterature-et-philosophie-voie-g>

<https://eduscol.education.fr/1710/programmes-et-ressources-en-theatre-voie-gt>

Plus d'informations sur www.pathelive/education

SOMMAIRE

GÉNÉRIQUE

- 1 PRÉSENTATION DU SPECTACLE P. 5
- 2 L'HYPOCRITE SOUS L'IMPOSTEUR : EN QUÊTE DE LA PREMIÈRE VERSION DE *TARTUFFE* P. 9
Retour sur « l'affaire *Tartuffe* »
Reconstruire le texte perdu
Rire de l'hypocrisie des dévôts : la veine satirique en héritage
- 3 L'AVENTURE DU *TARTUFFE* INCONNU : ENTRETIEN AVEC ISABELLE GRELLET P. 17
- 4 VIOLENCE ET PASSION : METTRE EN SCÈNE L'IMPLOSION DE LA FAMILLE P. 21
L'espace scénique comme lieu d'une « expérimentation familiale »
Une famille en ruine
Tartuffe au présent
- 5 EN PLONGÉE SUR LA SCÈNE : COMMENT FILMER *TARTUFFE* ? ENTRETIEN AVEC CORENTIN LECONTE P. 33

LE TARTUFFE OU L'HYPOCRITE DE MOLIÈRE

Mise en scène Ivo van Hove
Dramaturgie Koen Tachelet
Scénographie et lumières Jan Versweyveld
Costumes An d'Huys
Musique originale Alexandre Desplat
Collaboration musicale Solrey
Son Pierre Routin
Vidéo Renaud Rubiano
Assistanat à la mise en scène Laurent Delvert
Assistanat à la scénographie Jordan Vincent
Assistanat aux lumières François Thouret

Avec

Claude Mathieu Mme Pernelle, mère d'Orgon
Denis Podalydès Orgon, mari d'Elmire
Loïc Corbery Cléante, beau-frère d'Orgon
Christophe Montenez Tartuffe, faux dévot
Dominique Blanc Dorine, suivante
Julien Frison Damis, fils d'Orgon
Marina Hands Elmire, femme d'Orgon

et les comédiennes et comédiens de l'académie de la Comédie-Française
Vianney Arcel, Robin Azéma, Jérémy Berthoud, Héloïse Cholley, Fanny Jouffroy, Emma Laristan, Servants

Captation réalisée par Corentin Leconte en direct de la Salle Richelieu le 15 janvier 2022



1

PRÉSENTATION DU SPECTACLE



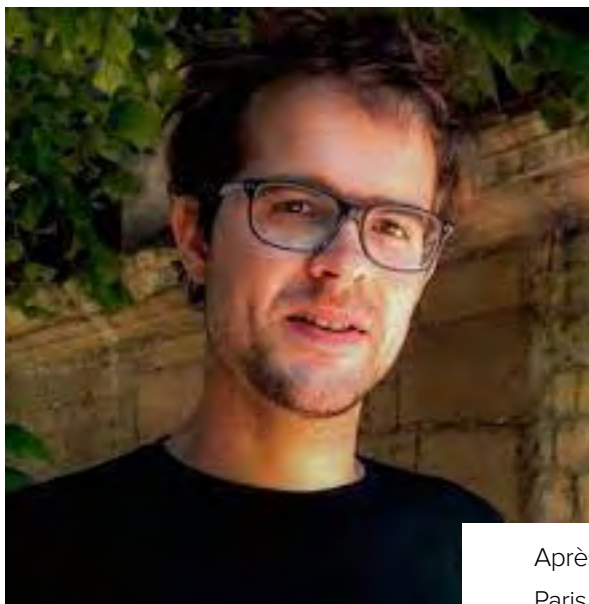
Molière, [1670-1730], sanguine. Dessin attribué à l'Ecole Française de la fin du XVII^e-début XVIII^e siècle. ©P. Noack, coll. Comédie-Française.

Né à Paris au début de l'année 1622, baptisé le 15 janvier, Jean-Baptiste Poquelin est le fils d'un riche marchand, tapissier du roi. Il perd sa mère à l'âge de 10 ans. Après une scolarité au collège de Clermont (futur lycée Louis-le-Grand), il commence des études de droit à Orléans, qu'il abandonne en 1642 pour se consacrer au théâtre. Avec Madeleine Béjart et huit autres camarades, il crée L'Illustre-Théâtre ; c'est alors qu'il prend le nom de Molière. Mais la compagnie fait faillite, ce qui lui vaut d'être emprisonné en 1645 pendant quelques jours avant d'être libéré grâce au rachat de ses dettes par son père. Avec la troupe de Charles Dufresne et quelques comédiens de L'Illustre-Théâtre, il quitte Paris et mène, pendant douze ans, une vie itinérante en province, sous la protection de nobles influents. Il écrit sa première pièce en 1655, *L'Étourdi ou les contretemps*. De retour à Paris en 1658, Molière se produit au Louvre devant la Cour. Il lui est alors accordé de s'installer au Petit-Bourbon. L'année suivante, il connaît un immense succès avec *Les Précieuses ridicules*, puis en 1661 sa troupe s'établit dans la salle nouvellement aménagée du Palais-Royal. En 1662 – année de son mariage avec Armande Béjart – il crée avec succès *L'École des femmes*, pièce accusée d'irréligiosité qui ouvre de longues polémiques. Suivra, à la demande de l'archevêque de Paris, l'interdiction du *Tartuffe*. Mais ces scandales, s'ils touchent Molière, n'enrayent pas son succès ; sa troupe est soutenue moralement et financièrement par le roi Louis XIV, et il est nommé en 1665 responsable des divertissements de la Cour. Il collabore alors avec le musicien et compositeur Jean-Baptiste Lully à l'écriture de comédies-ballets, dont *Le Bourgeois gentilhomme* en 1670 puis, après leur rupture, engage une collaboration avec Marc-Antoine Charpentier, notamment pour *Le Malade imaginaire* en 1673. À l'issue de la quatrième représentation de cette pièce, dont il interprète le rôle-titre, Molière meurt des suites d'une infection pulmonaire.



LE METTEUR EN SCÈNE

Figure majeure de la scène théâtrale internationale, Ivo van Hove compte à son actif une centaine de spectacles. En trois décennies, l'actuel directeur artistique de l'Internationaal Theater Amsterdam (anciennement Toneelgroep) dont le champ d'exploration embrasse le monde du théâtre, du cinéma et de l'opéra, a parcouru un vaste répertoire d'œuvres, de Sophocle (*Antigone*) à Shakespeare (*Kings of War*), Molière (*Le Misanthrope*), Tony Kushner (*Angels in America*), Arthur Miller (*Vu du pont*), Ibsen (*Hedda Gabler*), Louis Couperus (*The Hidden Force*) ou Hanya Yanagihara (*Een klein leven*, d'après son roman *Une vie comme les autres*). Il trouve aussi son inspiration au cinéma, dans les scénarios de Cassavetes, Pasolini, Bergman, Antonioni ou encore Visconti dont il a porté à la scène *Rocco et ses frères* (2008), *Ludwig* (2012), *Les Amants diaboliques* (*Obsession*, 2017) et *Les Damnés* pour sa première mise en scène avec la Troupe en 2016 à la Cour d'honneur du Palais des papes lors du Festival d'Avignon 2016 ; le spectacle entre au Répertoire de la Comédie Française, est joué en Salle Richelieu avant de partir en tournée à Londres, New York et Anvers. En 2019, il retrouve les Comédiens-Français pour *Électre / Oreste* d'après Euripide, joué en Salle Richelieu puis au Théâtre antique d'Épidaure. Il met également en scène dernièrement *Freud*, d'après *Le Scénario Freud* de Jean-Paul Sartre à Amsterdam et, à l'Odéon – Théâtre de l'Europe, *Vu du pont* d'Arthur Miller et *La Ménagerie de verre* de Tennessee Williams. Pour l'opéra, il monte entre autres *L'Affaire Makropoulos* de Janáček et *Salomé* de Strauss au Dutch National Opera, *Boris Godounov* de Moussorgski et *Don Giovanni* de Mozart à l'Opéra national de Paris ; *Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny* de Kurt Weill au Festival d'Aix-en-Provence 2019, *Brokeback Mountain* en création mondiale au Teatro Real Madrid. Sur Broadway, il met en scène *West Side Story* et *Lazarus*, dernier projet musical de David Bowie.



LE RÉALISATEUR

Après un BTS de montage et une licence de cinéma à l'Université Paris III Sorbonne Nouvelle, Corentin Leconte réalise de nombreux documentaires, consacrés notamment aux arts et à la musique. Spécialiste de la réalisation de captations de spectacles vivants (opéras, concerts, théâtre), il travaille régulièrement avec la Philharmonie de Paris, le Théâtre Bolchoï de Moscou, le Festival d'Aix-en-Provence et la Comédie-Française. On lui doit notamment d'avoir filmé *Traviata, vous méritez un avenir meilleur*, spectacle de Benjamin Lazar aux Bouffes du Nord en 2016, *Pelleas et Mélisande* de Debussy par Katie Mitchell au Festival d'Aix-en-Provence en 2016, ou encore *La Nuit des rois ou Tout ce que vous voulez* de Shakespeare, dans la mise en scène de Thomas Ostermeier à la Comédie-Française en 2019. Il a également coréalisé un film d'animation, *Pierre et le Loup* de Prokofiev, raconté par François Morel et coréalisé avec Mélanie Schaan un documentaire *Akeji, le souffle de la montagne* en 2021.

ÉCRIRE, METTRE EN SCÈNE, RÉALISER.

Une fois la pièce écrite par le dramaturge, elle est destinée à être mise en scène, possiblement par lui-même mais la plupart du temps par un autre. Le metteur en scène crée ainsi un spectacle à partir du texte d'un auteur, en en proposant sa vision propre. Il utilise tous les moyens du théâtre (jeu, costumes, décor, lumière, musique, etc.) pour livrer son interprétation de l'œuvre. Le réalisateur de captation se doit, lui, de rendre compte du mieux possible des choix du metteur en scène tout en ayant sur le spectacle son propre regard. Il travaille en amont de son tournage en étroite collaboration avec le metteur en scène pour décider de la manière dont la pièce sera filmée. La captation est ainsi différente de la représentation théâtrale et donne à voir autrement le spectacle.

Argument :

Le chaos règne dans la maison d'Orgon, un veuf fortuné. Sa nouvelle épouse, Elmire, lui est devenue étrangère, et son fils Damis, qu'il était sur le point de marier, s'éloigne lui aussi. Même Dorine, la servante et confidente, n'a plus aucune prise sur le chef de famille. La rencontre avec Tartuffe, un mendiant pieux, donne un nouveau sens à sa vie : un détachement spirituel et matériel radical. Orgon le recueille en sa demeure et fait de lui son directeur de conscience. Il y est encouragé par sa mère, Mme Pernelle, qui veut purifier le foyer de toute sorte de jouissance. Alors que Cléante échoue à convaincre son beau-frère Orgon des mauvaises intentions de son protégé, Elmire, Damis et Dorine décident de démasquer Tartuffe ou l'hypocrite. En le séduisant, Elmire révélerait ainsi la vraie nature de ce dernier. Le piège initial devient un enjeu vital pour l'ensemble des personnages. Un champ de bataille. Lorsque Orgon se rend compte de la tromperie de son ami, il est trop tard. Tartuffe quitte la maison en unique héritier des biens de son hôte. La famille est déchirée mais n'est-elle pas plutôt libérée ?

2

L'HYPOCRITE SOUS L'IMPOSTEUR :
EN QUÊTE DE LA PREMIÈRE VERSION DE *TARTUFFE*

Molière lisant *Tartuffe* chez Ninon de Lenclos / Nicolas André Monsiau
Huile sur toile, 1802. ©A. Dequier, coll. Comédie-Française

Retour sur « l'affaire *Tartuffe* »

Tartuffe, comme *Dom Juan* sont, dans la carrière de Molière, les deux grandes pièces au parfum de scandale, dont on sait qu'elles ont valu à l'auteur des problèmes de censure. Elles contribuent ainsi au mythe de l'artiste à l'esprit libre dont certaines satires auraient déplu à la Cour et suscité des cabales visant à brimer l'irrévérence du dramaturge. Mais pour ce qui concerne *Tartuffe*, on connaît souvent assez mal les raisons de son interdiction, de même qu'on ignore la plupart du temps à quoi pouvait ressembler le texte censuré. Ce sont les travaux de Georges Forestier, appuyés sur la méthode de la « génétique théâtrale » qui ont permis de décrire le contexte de l'interdiction de la pièce et de formuler des hypothèses (en l'absence de manuscrit conservé) quant à la première version de *Tartuffe*.

« génétique théâtrale » : approche des textes de théâtre développée notamment par Georges Forestier dans son *Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'œuvre*. Par la confrontation de l'œuvre achevée à ses sources, cette méthode permet de mettre en lumière le travail d'écriture des dramaturges.

Le Tartuffe ou l'hypocrite a ainsi été jouée le 12 mai 1664 à Versailles, dans le cadre des *Plaisirs de l'île enchantée*. Malgré le succès de la représentation, le Roi fait interdire la pièce dès le lendemain. "Roi très chrétien" qui venait de prendre la décision d'obliger les jansénistes à la soumission, il ne pouvait se permettre de paraître tenir un double langage : d'un côté se faire le héraut de l'orthodoxie catholique, de l'autre permettre à son comédien-auteur préféré de représenter sur son théâtre parisien une satire des dévots qui, après avoir été créée à Versailles, aurait passé pour approuvée par le roi. » (Georges Forestier, Notes sur *Le Tartuffe* en trois actes). La décision du Roi, qui avait lui-même fort apprécié la pièce, relève donc de la politique religieuse. Car dans la première version de *Tartuffe*, le personnage n'est pas ce faux dévôt que nous connaissons dans la version de 1669, à savoir un criminel de profession qui a pris le masque de la dévotion pour s'introduire dans la maison d'Orgon (« un fourbe renommé » Acte V, scène 7) mais un véritable homme pieu, un directeur de conscience travaillé par des passions humaines qu'il ne parvient pas à réprimer. Face à l'interdiction royale, Molière remanie son texte pour en faire la satire non plus de la dévotion en proie aux tentations mais de la fausse dévotion et en présente une nouvelle version en 1667 (*L'imposteur*, avec pour personnage principal Panulphe). Il faudra 1669 et la signature de la Paix de l'Église qui pacifie les rapports entre le pouvoir, l'Église et les jansénistes pour que la pièce puisse enfin être jouée, dans une version en cinq actes, proche de celle de 1667, sous le titre *Le Tartuffe ou l'imposteur*.



Frontispice du *Tartuffe* par Pierre Brissart (1682) Oeuvres de Monsieur de Molière, 1682

Reconstruire le texte perdu : Le texte mystérieux, censuré et perdu, devait nécessairement susciter la fascination, comme le rappelle Isabelle Grellet : l'affaire Tartuffe « a beaucoup intrigué et inspiré, outre les gens de théâtre, les historiens à la recherche du manuscrit perdu (Michelet, le premier, en 1876, émet des hypothèses sur la version d'origine, puis Gustave Michaut essaie d'imaginer la structure de la pièce de 1664) et les espions : le britannique John Cairncross, accusé d'avoir été le cinquième homme du groupe de Cambridge, en confrontant une analyse de la pièce en cinq actes à des témoignages sur les premières représentations, a tenté de reconstituer l'Ur-Tartuffe, une "comédie fort divertissante en trois actes", assure-t-il. » (« *Tartuffe* de la censure à l'autocensure », *Revue Entraves*, N°17, Kimé, 2020)

Georges Forestier s'est employé à poursuivre ces recherches en croisant témoignages et sources littéraires pour tenter de restituer le *Tartuffe* perdu. Avec l'aide d'Isabelle Grellet, il a entrepris de « gratter » la surface de la pièce en cinq actes qu'il considère comme un palimpseste, pour retrouver la pièce originelle en trois actes. Partant du principe que, contrairement à ce qu'on peut lire dans le Registre de La Grange, la pièce en trois actes n'est pas une version inachevée mais bien une pièce intégrale, à la structure italienne, il fait l'hypothèse « sur un canevas de *commedia dell'arte*, [d']une intrigue en trois actes, plus drôle et plus subversive que celle que nous connaissons : exposition, tentative de séduction, piège qui provoque l'expulsion de Tartuffe. » (idem)

Georges Forestier : Une reconstruction raisonnée

« D'un côté, la matière des actes I, III et IV que nous connaissons (à la réserve de la dernière scène de l'acte IV) correspond aux nombreuses versions narratives et dramatiques de l'histoire du religieux impatrimonisé qui tente de séduire la femme de son hôte, en vient à être démasqué grâce à la ruse de celle-ci et se fait enfin chasser de la maison. Ces trois actes laissent clairement transparaître la structure sous-jacente que l'on retrouve dans les versions romanesques antérieures aussi bien que dans des versions « *dell' arte* » : 1) un mari dévot accueille chez lui un homme qui semble l'incarnation de la plus parfaite dévotion ; 2) celui-ci, tombé amoureux de la jeune épouse du dévot, tente de la séduire, mais elle le rebute tout en répugnant à le dénoncer à son mari qui, informé par un témoin de la scène, refuse de le croire ; 3) la confiance aveugle de son mari pour le saint homme oblige alors sa femme à lui démontrer l'hypocrisie du dévot en le faisant assister, caché, à une seconde tentative de séduction, à la suite de quoi le coupable est chassé de la maison.

D'un autre côté, ces trois séquences forment une action qui se suffit à elle-même, et l'on comprend que Molière se soit lancé dans la composition d'une comédie en trois actes : un acte d'exposition, un second acte organisé autour de la tentative de séduction, un troisième autour du piège tendu par l'épouse. On saisit bien aussi comment ce qui devait être le dénouement initial (Tartuffe chassé) a été prolongé ultérieurement par un rebondissement qui ouvre sur le cinquième acte de la version définitive (Tartuffe en possession d'une donation de tous les biens d'Orgon et d'une cassette contenant des papiers compromettant).

On note que, dans cette structure en trois actes, les amours de Mariane et de Valère, qui constituent toute la matière de l'acte II dans la version définitive, ne peuvent pas trouver leur place ; ils sont en outre exclus par ce que nous savons de l'apparence première de Tartuffe, copie conforme de ces directeurs de conscience laïcs qui témoignaient par leur habit quasi ecclésiastique de leur dévotion austère et chaste : un directeur de conscience qui, comme ses confrères, avait fait vœu de célibat ne pouvait pas songer à épouser la fille de son hôte. Inversement, la violence que manifeste Damis envers Tartuffe dès le début de l'acte III de la version définitive — violence peu compréhensible et artificiellement justifiée dans la version en cinq actes que nous connaissons — et plusieurs allusions à son propre mariage, manifestement entravé par les critiques du dévot, gardent la trace d'une version antérieure dans laquelle, en l'absence de Valère et de Mariane, l'élément déclencheur de la crise était le mariage contrarié de Damis.

On saisit ainsi comment Molière, après avoir ajouté un quatrième acte (l'acte V de la version que nous connaissons), a complété sa pièce en composant encore un acte qui, devenu l'acte II de la version définitive, a paru à tant de critiques si mal intégré dans l'ensemble de la pièce. Et l'on découvre que la première version était remarquablement équilibrée : l'acte I s'ouvrait (et continue de s'ouvrir) sur la vieille dévote Mme Pernelle ; l'acte III concluait la comédie par le retour de la même Mme Pernelle, dont le sot aveuglement devant l'évidence rend furieux son fils Orgon, dont les yeux sont enfin dessillés, et fournit une chute hautement comique. »

Georges Forestier, « Note sur le *Tartuffe* en trois actes »

Rire de l'hypocrisie des dévôts : la veine satirique en héritage.

En nommant son personnage Tartuffe, Molière l'associe à l'idée de dissimulation : « le mot est attesté en français depuis le Moyen-Âge avec le même sens que l'italien *tartuffo* : il désignait une truffe, dont le sens figuré de tromperie, ruse, moquerie, était courant au XVI^e siècle et au début du XVII^e. » (Georges Forestier, p. 262)



Mais, d'un Tartuffe à l'autre, la dissimulation n'est pas la même. Si la version de 1664 est plus subversive que celle de 1669, c'est qu'elle s'inscrit dans une tradition burlesque et anticléricale issue des farces et des fabliaux médiévaux et de la littérature renaissance (Le *Décameron* de Boccace notamment) où les moines paillards qui se livrent aux plaisirs de la chair tout en prétendant adorer Dieu nourrissent la veine comique. La version de 1664 ne rit pas, on l'a dit, d'un imposteur mais d'un vrai dévôt en proie à des passions bien terrestres : manger, boire, dormir, convoiter la femme du prochain : « Ah pour être dévôt, je n'en suis pas moins homme ! » Mais comment expliquer que la pièce suscite

une telle réaction si elle s'inscrit dans une veine carnavalesque déjà ancienne ? Comme le rappelle Georges Forestier, c'est plus précisément, dans le premier *Tartuffe*, la direction de conscience qui est au cœur de la satire. François de Sales, dans son *Introduction à la vie dévote* recommande « la nécessité d'un conducteur pour entrer et faire progrès en dévotion » et énonce un certain nombre de principes qui doivent régler la relation du directeur et du dirigé : « Vous le devez écouter comme un ange qui descend du ciel pour vous y mener ». C'est précisément ces principes que Molière traite sur le mode burlesque à travers la relation de soumission qui unit Orgon à Tartuffe. C'est le sujet qui irrita tant les représentants de l'Église, non seulement parce que Molière raille, par l'entremise de Dorine et Cléante, la soumission aveugle d'Orgon à son directeur de conscience en la désignant comme caprice voire folie, mais également parce que Molière raille le principe même de la direction de conscience en faisant de Tartuffe un homme défendant les principes de la vie dévote tout en évitant bien de les appliquer à lui-même.

« Véritable hypocrite au sens de l'Église, Tartuffe prétend faire appliquer les consignes de la vie dévote dans toute la maison — c'est ce qu'approuve passionnément la vieille bigote à l'ouverture de la comédie —, tout en étant une créature imparfaite, incapable de vivre lui-même selon ses préceptes. En somme un homme cumulant les défauts des mauvais « guides en dévotion » contre lesquels l'Église mettait en garde — il est ignorant, téméraire et vain — et les faiblesses propres à la vieille tradition de la satire des moines : mangeant comme un goinfre et rotant à table, « gros, et gras, le teint frais, et la bouche vermeille ». Et, évidemment, sujet à la tentation de la chair. Loin de le faire agir comme un hypocrite de métier, soucieux de calculer chacun de ses mots et de ses actes — un « imposteur », comme il devait le rebaptiser par la suite après l'avoir transformé —, Molière lui prêta le comportement d'un vrai directeur que sa faiblesse amoureuse rend ridicule, en le poussant à agir au rebours de ce qu'on attend de lui. Et c'est à rendre « très ridicule » Tartuffe en tant que dévot que Molière mit tous ses soins en lui faisant employer, de manière comique et pleinement parodique, le discours religieux pour séduire la belle épouse de son hôte, présentée comme le plus parfait témoignage de la perfection divine. À ce traitement burlesque de la rhétorique dévote, Molière fit succéder à l'acte suivant la rhétorique comique de la casuistique jésuite. Tandis que l'épouse, après avoir feint de se rendre à son amour pour ouvrir les yeux de son mari, doit lutter pied à pied pour ne pas lui en donner de témoignage concret et finit par invoquer le péché mortel qu'est l'adultère, Tartuffe lui répond en invoquant la manière dont certaine « science » permet de trouver des « accommodements » avec le Ciel. Tous les



spectateurs de Molière savaient que cette « science » n'était autre que la casuistique, spécialité des jésuites, multipliant les « cas » pour lesquels l'absolution pouvait être donnée au pécheur et distinguant soigneusement l'« intention » de l'« action ». Les mondains y trouvaient matière à plaisanterie depuis que Pascal l'avait ridiculisée dix ans plus tôt dans ses *Provinciales* en l'assimilant au laxisme moral. Sur ce point encore, la parodie apparaissait d'autant plus forte que Tartuffe n'était nullement présenté comme un criminel déguisé en dévot — ce qu'il allait devenir au fil des transformations de la pièce par Molière. Il était introduit comme un directeur authentique qui, pour avoir succombé à la tentation de la chair, s'en trouvait réduit à faire usage de toutes les ressources de l'hypocrisie pour se maintenir dans ce rôle. » Georges Forestier, *Molière*, « Le premier Tartuffe », pp 264-265.

« Un *Tartuffe* plus brutal » : regard d'Ivo van Hove sur la version de 1664

Bien que ce soit la première fois qu'Ivo van Hove monte une pièce de Molière en France, ce n'est pas la première fois qu'il met en scène une de ses œuvres. S'il a mis en scène *L'Avare* et *Le Misanthrope*, il s'est toujours montré réticent à monter *Tartuffe*, notamment du fait du cinquième acte, qu'il voit comme trop diplomatique et artificiel en raison de l'intervention royale et de l'arrestation de Tartuffe. La version reconstruite lui a été suggérée par Éric Ruf et ce texte, plus resserré, plus subversif, selon lui plus brutal, l'a convaincu.

« Pour moi, cette version a été une véritable découverte. Elle est empreinte d'une force violente, presque sauvage. Bien sûr, avec cette « version originale », on perd l'acte II, avec ses belles scènes entre Valère et Mariane – complètement absents ici – et la manière dont Dorine occupe une place presque centrale dans la pièce ; on perd aussi l'acte V, mais tant mieux, car c'est celui-là même qui m'a toujours retenu de monter la pièce. Je n'aime pas l'idée de ce roi surgi de nulle part, de ce *Deus ex machina* qui sauve la famille d'Orgon et punit Tartuffe ; tout le monde sait que c'est pour flatter Louis XIV – qui avait fait interdire la pièce pour des raisons politiques – et obtenir enfin de lui l'autorisation de la représenter, que Molière avait modifié la fin de son *Tartuffe*. Pour moi, elle est sans intérêt d'un point de vue dramaturgique. » (Ivo van Hove, Entretien avec Laurent Muhleisen, octobre 2021)

3

L'AVENTURE DU TARTUFFE INCONNU : ENTRETIEN AVEC ISABELLE GRELLET

La version reconstruite de 1664 est le fruit d'un travail d'écriture complice entre Georges Forestier et Isabelle Grellet, qui a dirigé, au sein de l'option théâtre du lycée Montaigne, à Paris, un atelier de théâtre baroque et a présidé la compagnie du Théâtre de la Sapience, fondée par Eugène Green.

Vous avez reconstruit avec Georges Forestier la version censurée du premier *Tartuffe*. Ceci part à l'origine d'un travail que vous avez fait avec vos élèves du lycée Montaigne en 2010. Pouvez-vous revenir sur les débuts de cette aventure ?

C'est à la croisée de plusieurs histoires. J'avais à Montaigne une option de théâtre baroque et nous avons monté énormément de pièces du XVII^e siècle, y compris *Tartuffe* en cinq actes qu'on a joué trois fois en prononciation baroque, éclairé à la bougie. Par ailleurs, j'étais professeure de lettres et je savais bien qu'il y avait une version de 1664. En 2010, Georges Forestier, que je connaissais parce que j'étais présidente d'une compagnie de théâtre baroque fondée par Eugène Green, le Théâtre de la Sapience, a publié l'intégrale de Molière en pléiade. J'avais lu un article dans *Le Monde* qui parlait, à l'occasion de cette publication, de la version censurée de 1664. Mais elle n'était pas dans la Pléiade ! J'ai croisé Georges Forestier dans la rue et je lui ai dit : « Ton édition est formidable mais je suis très déçue, la version de 1664 n'y est pas ! ». Il a été un peu piqué et m'a répondu : « Elle n'y est pas parce qu'elle n'existe pas, mais si tu veux, je te la fais ! ». Et il m'a proposé qu'on la réécrive ensemble, en partant de son travail, de ses hypothèses. Et on a décidé de monter le *Tartuffe* en trois actes avec les élèves de Montaigne. La pièce (*Le Tartuffe inconnu en trois actes*) n'a pas été jouée au lycée mais dans différents lieux, notamment dans une friche au-dessus de la Gare de l'Est, le Chakirail en 2010-2011, et elle a ensuite été remontée en 2017-2018 à la Sorbonne.

Avec Georges Forestier, nous sommes donc partis de son édition en cinq actes dans la Pléiade, nous avons suivi des hypothèses, qui ont déjà été faites avant lui, notamment par un certain John Cairncross, un chercheur anglais, espion, sans doute communiste, et qui a écrit un livre en français sur le *Tartuffe* (*Molière, bourgeois et libertin*). Suivant l'hypothèse que la pièce était vraiment en trois actes, quels sont les actes en moins ? Nécessairement, il faut se passer de l'intervention royale et du dépit amoureux. Tout va se centrer sur le conflit Orgon-Tartuffe-Elmire.

Quelles indications avait-on de l'absence de Marianne et Valère ? Comment avez-vous précisément établi le texte ?

Nous sommes partis de l'hypothèse que Tartuffe n'était pas un escroc qui aurait pu être mariable mais un jeune ecclésiastique pris au piège. La pièce est une critique du clergé qui se laisse prendre par ses passions, d'ailleurs Tartuffe porte un petit collet*. Pour nous, c'est un escroc débutant. Le fils est très concerné parce qu'il y a une captation d'héritage et parce que Tartuffe veut faire sa loi, l'empêcher de se marier. Le conflit est resserré sur un nombre de personnages réduit.

Une fois les coupes faites, il fallait se demander à quoi on voulait aboutir. Il fallait que la fin soit vraisemblable, conclure pour Damis. Le problème est qu'on ne voit pas sa jeune amoureuse. Dans la mise en scène qu'on avait faite au tout début, avec une classe de musique ancienne du Conservatoire de Noisiel, dans la première scène, juste avant l'arrivée de Mme Pernelle (qu'on a souvent fait jouer par un garçon comme dans la distribution d'origine) il y avait un certain désordre sur la scène, causé notamment par des élèves cachés sous une table avec une nappe, comme une préfiguration de la scène avec Orgon sous la table. De sous cette table jaillissait une petite jeune fille et quand Mme Pernelle tapait avec son bâton en disant « Allons, Flipote, allons, que d'eux je me délivre. », elle se sauvait. Elle revenait à la fin au moment où Orgon dit « Puis par un doux hymen couronnons en Damis / La constance et l'ardeur d'un cœur vraiment épris. » tandis que Tartuffe

→ Georges Forestier (à gauche)
Nouveau Georges pour les comédiens, numérotations
TB pour "je lui confie mon âme".
Comme je te l'avais dit, je trouve dommage de
tailler la pièce sur les doctes de M^{me} Lavelle
sans conclure pour Damis. Je te propose donc (après
le vers 1202)
Orgon (répond à Damis)
Vous mettez votre nez où vous n'avez qu'à faire.
Laissons au Ciel le soin de ^{déterminer} ~~conclure~~ ma mère
Puis par un doux hymen couronnons en Damis
La constance et l'ardeur d'un cœur vraiment épris
Si ça n'est va pas en en reste là et je
photocopie la dernière version pour les élèves
J'aurais aimé aussi quelques coups de bâton
(° Un bâton ! un bâton !) pour la scène de Tartuffe
(fin III 8) mais je crains que ce soit possible,
si tu es d'accord, sans tacher au texte.
A bientôt. Amicalement
Isabelle
PS J'ai découvert Caenecross pendant les vacances par
le livre de François Rey - Vél d'orque de la notice de Tartuffe. Le
mystère est résolu, par cet épi. C'est tu connu ? Sais-tu de
choix sur lui, il est mort l'année où on a écrit cette scène (de
dieu)

Lettre à Georges Forestier/Réponse Isabelle Grellet



Le Tartuffe inconnu, mise en scène d'Isabelle Grellet, 2018.
© Olivier Jacquet, Sorbonne Université

Petit collet : rabat moins ample que celui des laïques, dont les gens d'Église faisaient usage (Larousse)

est chassé à coups de bâtons. Car la pièce est aussi une farce. On ne va pas donc tout à fait jusqu'à la fin de l'acte IV. Et on a transposé, gardé l'alternance des rimes féminines et masculines. C'était un travail très artisanal, on coupait, on retravaillait, on retritrait !

Dans la version reconstruite, Tartuffe capte l'héritage de Damis. Or, comme l'acte V est supprimé, on se demande ce qu'il advient de cet héritage.

Dans notre version, Tartuffe est chassé à coups de bâtons : « Dénichons de céans, et sans cérémonie ». Dans sa reprise du texte, Ivo van Hove rajoute des vers que l'on avait supprimés, ce retournement terrifiant de la version en cinq actes quand Tartuffe répond : « C'est à vous d'en sortir, vous qui parlez en maître. » Ce qu'avait fait aussi Pierre Desmaret qui avait mis en scène la pièce en 2016 à Villeneuve-lès-Avignon, il n'avait pas résisté parce que ce vers est tellement beau. Mais cela brouille un peu les choses.

Revenir aux textes d'origine et les jouer en mise en scène baroque, cela n'a pas bien sûr qu'un intérêt archéologique...

Pour nous, contrairement à d'autres approches du théâtre baroque où la découverte archéologique est primordiale, c'est une manière de retrouver le théâtre à sa source, dans sa vitalité, de le faire revivre, d'être très attentif au texte, de donner une nouvelle direction de jeu, qui n'est pas psychologique. Comme on s'appuie sur le texte, sur des codes, les contraintes sont assez fortes au départ. Et les élèves trouvent là-dedans une grande liberté.

Avez-vous d'autres projets de réécriture de pièces baroques ?

Les proches de Georges Forestier ont proposé de réécrire, comme cadeau pour son départ à la retraite, *La Princesse d'Élide*, que Molière n'a pas eu le temps de versifier intégralement. Le texte est partiellement en prose. On a donc réécrit des vers ! Sinon, Racine a écrit une *Iphigénie en Aulide* et avait commencé d'écrire le plan d'une *Iphigénie en Tauride*. Ce serait un immense travail, mais j'avais dit à Georges Forestier qu'on pourrait s'amuser un jour à se lancer dans l'écriture de la pièce !

(entretien avec Laurence Cousteix réalisé le 4 février)

Lecture comparée : coupes et vers transposés.

Version de 1664 reconstituée :

(Acte I,
scène III.) Elmire, Damis, Cléante, Dorine.

ELMIRE

Vous êtes bien heureux, de n'être point venu
Au discours qu'à la Porte elle nous a tenu.
Mais j'ai vu mon Mari ; comme il ne m'a point vue,
Je veux aller là-haut attendre sa venue.

CLÉANTE

Moi, je l'attends ici pour moins d'amusement, Et je
vais lui donner le bonjour seulement.

DAMIS

De mon hymen prochain, touchez-lui quelque chose.
J'ai soupçon que Tartuffe à son effet s'oppose.
Qu'il oblige mon Père à des détours si grands
Que je ne sais comment trancher ces différends
Et s'il fallait...

Version de 1669

(Acte I
scènes 3
et 4) Scène 3
Elmire, Mariane, Damis, Cléante, Dorine.

ELMIRE, À CLÉANTE

Vous êtes bien heureux de n'être point venu
Au discours qu'à la porte elle nous a tenu.
Mais j'ai vu mon mari ; comme il ne m'a point vue,
Je veux aller là-haut attendre sa venue.

CLÉANTE

Moi, je l'attends ici pour moins d'amusement ;
Et je vais lui donner le bonjour seulement.

Scène 4
Cléante, Damis, Dorine.

DAMIS

De l'hymen de ma sœur touchez-lui quelque chose :
J'ai soupçon que Tartuffe à son effet s'oppose,
Qu'il oblige mon père à des détours si grands ;
Et vous n'ignorez pas quel intérêt j'y prends...
Si même ardeur enflamme et ma sœur et Valère,
La sœur de cet ami, vous le savez, m'est chère ;
Et s'il fallait...

QUESTIONS

1. Résumez le processus de reconstruction du texte de 1664 mis en œuvre par Georges Forestier et Isabelle Grellet. Pourquoi peut-on parler de reconstruction « raisonnée » ?
2. Comparez la structure des deux versions de la pièce. Quels effets produisent à vos yeux la disparition des personnages de Mariane et Valère ?
3. Comparez les dénouement dans la version de 1664 (acte III scène dernière), dans la version de 1669 (scène 7 de l'acte V) et dans la mise en scène d'Ivo van Hove (acte III, scène dernière + épilogue). En quoi, à chaque fois, le sens de la pièce se voit-il changé ?

4

**VIOLENCE ET PASSION :
METTRE EN SCÈNE L'IMPLOSION DE LA FAMILLE**

L'espace scénique comme lieu d'une « expérimentation familiale » : La mise en scène d'Ivo van Hove repose sur des choix scénographiques audacieux qui donnent à voir l'introduction de Tartuffe dans la famille comme une forme d'« expérimentation sociale » (Jan Verweyveld, entretien avec Laurent Muhleisen). Qu'arrive-t-il dans un groupe social déjà formé quand un individu extérieur s'y invite ? Quelles conséquences sur chacun des membres de la famille cela a, ainsi que sur la famille elle-même dans son intégralité ? C'est ce que la scénographie donne à observer.

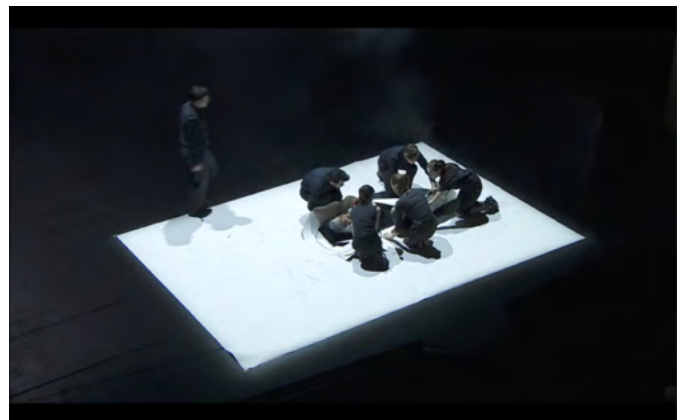
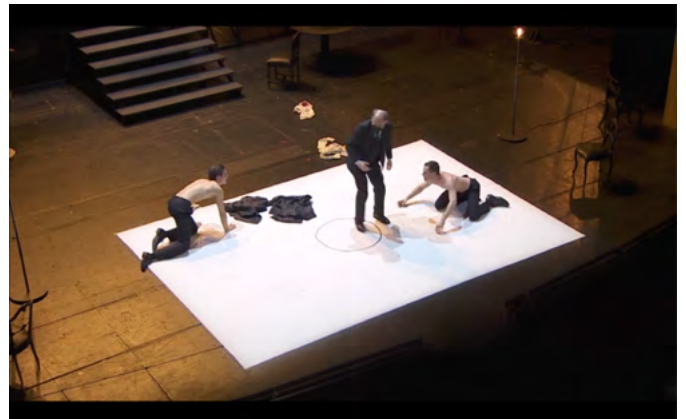
Le metteur en scène et son scénographe ont choisi de construire un décor résolument non réaliste, aux limites de l'abstraction, pour vider la scène et détourner plus facilement ce qui s'y donne à voir : le plateau est nu et laisse voir au lointain les décors rangés des autres spectacles, ne laissant jamais le spectateur oublier



qu'il est au théâtre. Il est traversé par un pont reliant les côtés cour et jardin qui forme une galerie ornée d'un escalier central permettant les entrées en scène des différents personnages. Sur les côtés, des miroirs réfléchissent les acteurs et les lustres qui éclairent faiblement le plateau.

Carré blanc sur fond noir : Dans un geste scénographique et plastique fort, la mise en scène invente sur le plateau un espace dans l'espace : une grande feuille de papier blanc est disposée par quatre techniciens au centre de la scène après le prologue. Une femme vient ensuite tracer en son centre un cercle noir. L'objet, par les deux formes géométriques pures qu'il inscrit sur le plateau, renforce encore l'abstraction de celui-ci, et le contraste du noir et du blanc, dans sa grande simplicité associe la scène à une sorte de composition suprématiste. C'est sur cette « grande feuille de papier blanc sur laquelle s'écrit précisément l'histoire de Tartuffe » (Jan Versweyveld, entretien avec Laurent Muhleisen). En effet, la feuille définit au centre du plateau une aire de jeu protéiforme, un espace de confrontation et d'observation qui se modifie au gré des scènes et de l'évolution des relations entre les personnages : tour à tour tatami, tapis de salon, ring de boxe, berceau de Damis, lit de l'adultère, cachette d'Orgon, linceul pour Mme Pernelle. Elle vient accueillir tous les désaccords, toutes les passions, toutes les violences, toutes les attirances, c'est-à-dire toutes les formes prises par les relations familiales du fait de l'irruption de Tartuffe au sein du groupe étudié pour l'expérience (l'antagonisme des beaux-frères, l'amour d'Orgon pour Tartuffe, l'attirance réciproque d'Elmire et de Tartuffe, le conflit du père et du fils, antagonisme de Mme Pernelle et de toute la famille dans les première et dernière scènes).

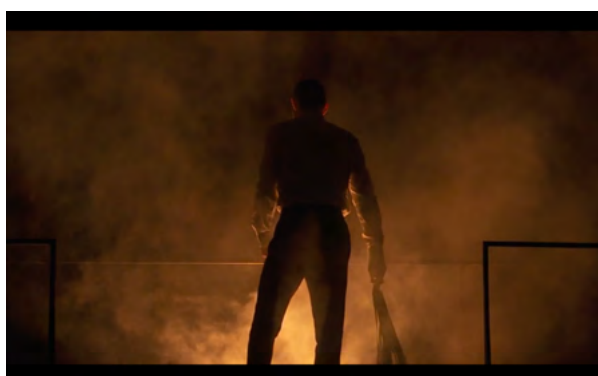
Intertitres : Cet écran blanc posé au sol est redoublé par un écran noir suspendu qui fait face au spectateur et sur lequel s'inscrivent en direct des éléments verbaux qui rappellent le principe des intertitres dans le cinéma muet. Ce choix scénographique singulier revêt plusieurs fonctions dont la première est temporelle : contrairement à l'unité de temps sur laquelle repose la pièce de Molière qui limite l'action à la durée d'une journée, Ivo van Hove étend la durée de l'action sur plusieurs mois. Un prologue donne ainsi à voir au spectateur l'arrivée de Tartuffe dans la maison d'Orgon, puis « quelques semaines plus tard », l'agôn entre Mme Pernelle et la famille avant le retour du père (Acte I, scène 1). Un épilogue offre « neuf mois plus



tard » un tableau étonnant de la famille réunie malgré tout après la crise suscitée par la scène de la table (voir plus bas « une famille en ruine »).



La deuxième fonction de ces inscriptions est réflexive : elles viennent ponctuer l'action dramatique de commentaires, parfois ironiques, et de questions qui interpellent le spectateur et l'invitent à la réflexion. Il s'agit de créer, par une forme de distanciation brechtienne, une interrogation sur le drame joué, interrogation qui n'annule pas les émotions qu'il suscite mais qui les accompagne de leur ressaisie intellectuelle. Ainsi, le spectateur est invité à interroger la relation entre Orgon et Tartuffe par l'intertitre « Amour ou soumission ? » qui précède une scène particulièrement frappante (Acte II, scène 7) où le dialogue entre le directeur de conscience et le dirigé prend les atours d'un rituel d'exorcisme, d'une transe soufi mais aussi d'une extase charnelle homosexuelle. Le drame se déroule par conséquent à travers différents blocs, distingués par les intertitres, ponctués par des flashes blancs. Il refuse ainsi l'articulation continue et fluide des scènes pour préférer une esthétique du séquençage, plus propice à donner à voir les scènes comme autant d'étapes différentes de l'expérimentation



Les variations de la lumière, tantôt chaude, tantôt très froide, renforcent ce séquençage en changeant brusquement l'ambiance du plateau, jusqu'à frôler parfois, par les fumées et le clair-obscur, l'horreur gothique.

La musique, composée par un des plus grands noms de la musique de cinéma, Alexandre Desplat (qui a signé notamment la musique des films de Wes Anderson, Jacques Audiard, Roman Polanski), contribue comme l'esthétique du séquençage, au caractère cinématographique de la mise en scène. Elle accompagne presque en continu le rythme des changements de scènes et de tonalités. Sa présence souligne ainsi d'emblée « cette noirceur et de cette violence sourde qui mènera à la chute de cette famille bourgeoise » et « la tension érotique explicite entre Elmire et Tartuffe » (Alexandre Desplat, propos recueillis par Oscar Héliani.)

Gros plan sur les voix :

Dans mon travail, la sonorisation des voix n'est pas plus systématique que l'usage de la vidéo, même si je l'utilise en réalité davantage. Le micro permet de moduler la voix, son volume et son étendue. Il en rapproche l'émission du spectateur, mais sans tout à fait produire l'équivalent d'un gros plan sonore, comme lorsqu'une caméra zoome sur un visage plutôt que sur un autre. Car tous les acteurs en sont équipés, le cas échéant, et ils se retrouvent donc à égalité. Le micro leur offre plus de confort et de souplesse : ils peuvent murmurer, on les entendra ! Mais, si l'image est projetée pour les spectateurs, l'amplification des voix concerne également les acteurs et leurs rapports dans la réalité concrète de la représentation. Au départ, je ne souhaitais pas utiliser de micros dans *Hedda Gabler*, mais la taille du décor et son aménagement spartiate étaient tels qu'ils avaient parfois du mal à s'entendre d'un bout à l'autre du plateau. Le recours aux micros a permis de rétablir une intimité du dialogue et de l'écoute, tout comme il s'est imposé, dans la seconde partie de *Scènes de la vie conjugale* d'après Bergman, pour recréer la proximité acoustique de la première partie. On était passés de petits lieux clos, où les trois couples d'acteurs qui jouaient Johan et Marianne à trois âges différents de la vie parlaient à voix nue, très près des spectateurs, à un vaste espace ouvert où ils se débattaient tous en même temps, entourés par le public. Le micro soulage l'acteur en prenant en charge la projection de sa voix. Il resserre l'espace sonore au sein de l'espace visuel.

Ivo van Hove, introduction et entretiens par Frédéric Maurin, Actes-Sud Papier, 2014

Une famille en ruine

Comme dans *Théorème*, le film de Pasolini souvent cité en référence par Ivo van Hove, l'arrivée du corps étranger au sein de la famille bouleverse l'organisation de celle-ci. Le choix d'un acteur jeune et séduisant pour jouer Tartuffe (Christophe Montenez) ainsi que sa nudité fréquente sur le plateau rappelle la puissance érotique du personnage masculin du film (Terence Stamp) qui séduit tour à tour tous les membres de la famille. Si la mise en scène insiste sur le désir sexuel qui se fait sentir entre Elmire et Tartuffe, voire entre Orgon et Tartuffe et si le costume final d'Orgon dans son aspect parfaitement négligé n'est pas sans évoquer la nudité du patron d'usine converti à la pauvreté spirituelle dans la fin du film, la comparaison s'arrête là pour autant, tant le sujet d'Ivo van Hove est celui de la mort annoncée de la famille.



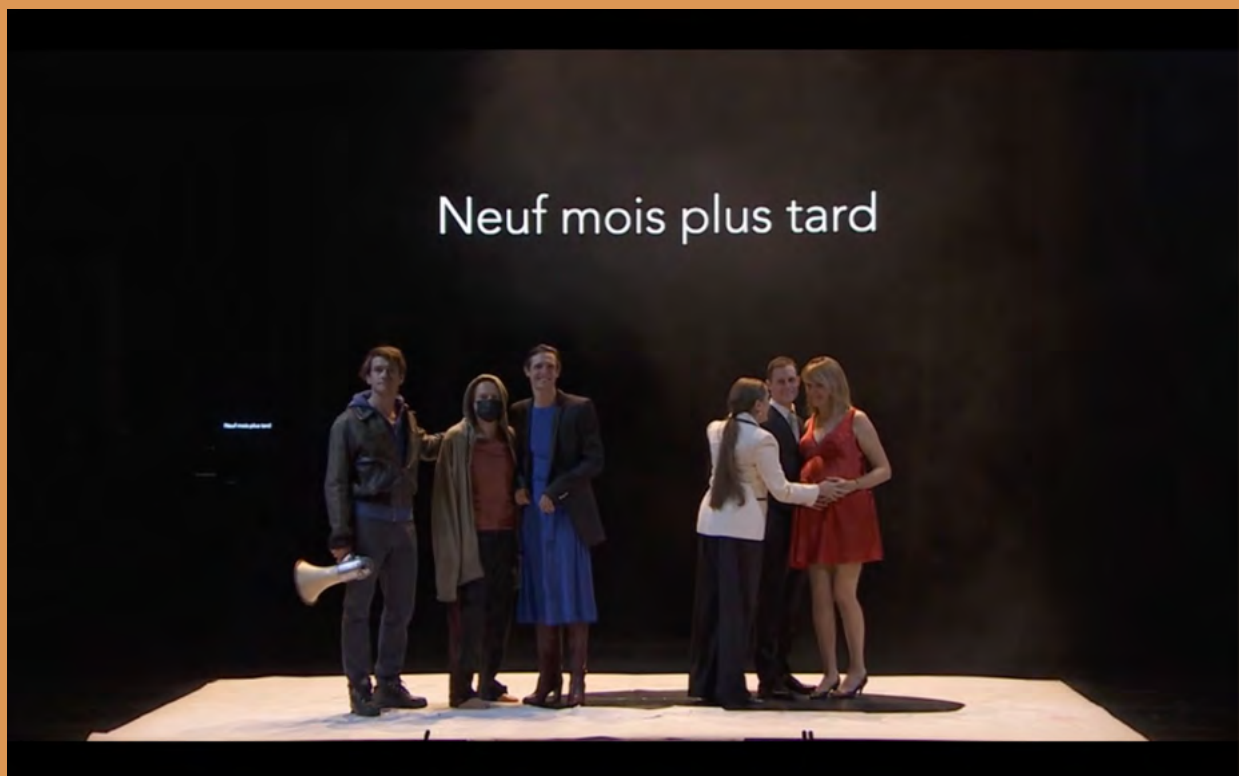
Le prologue qui ouvre la mise en scène nous fait découvrir un homme misérable, sous une couverture, recueilli par les membres d'une famille qui le lavent, l'habillent et en font un des leurs. Cette ouverture, pleine d'ambiguïtés, et rendue digne d'un film gothique par la musique et les flambeaux qui éclairent le plateau : nous assistons à une sorte de baptême sacrilège ou à la naissance d'un monstre qui va contrefaire l'homme et accélérer la destruction d'une famille déjà moribonde. Pendant cette cérémonie noire, on installe en effet de grands vases de fleurs de part et d'autre de l'escalier central : la scène devient un funérarium dont on ne

sait pas encore quel mort il va accueillir. On comprendra progressivement que c'est aux funérailles de la famille elle-même, dans sa forme traditionnelle, que nous assistons. La mort de Mme Pernelle à la fin, emmenée par les techniciens dans une découpe du papier blanc transformé en linceul, symbolise cette disparition de l'ordre ancien, de la structure familiale traditionnelle.

Cette famille est « en ruine » nous dit le metteur en scène. Sa désarticulation est sensible dès la scène 1 de l'acte I où Mme Pernelle chapitre chacun de ses membres en l'absence du père. La mise en scène accentue cette désarticulation en faisant des personnages des êtres qui suivent chacun la pente de leur désir et en viennent facilement à l'affrontement physique en cas de conflit. Ainsi Orgon renonce à son rôle de père et, plus que dans d'autres mises en scène, paraît en proie à un entichement irrationnel pour Tartuffe qui le conduit au bord de la folie, (« Parbleu, vous êtes fou, mon frère, que je crois. » Cléante, I, 5) et au rejet de sa famille que son directeur lui a appris à considérer comme du « fumier ». Damis, rejeté par son père, est rendu furieux par l'abandon de son mariage et se jette violemment sur Tartuffe. Mais c'est la relation d'Elmire et de Tartuffe qu'Ivo van Hove traite de façon audacieuse et déconcertante, quitte à s'éloigner fortement du texte. Suivant l'idée d'une attirance réciproque entre la femme mariée et le dévot (« Pour moi, en effet, Elmire et Tartuffe sont tombés amoureux l'un de l'autre... ») Entretien réalisé par Laurent Muhleisen), Elmire n'est plus cette femme metteuse en scène qui invente un stratagème pour déciller son mari en prenant le risque de se mettre physiquement en péril (« je vais toucher une étrange matière ») mais une



femme mariée éprouvant d'emblée une attirance sexuelle presque pulsionnelle pour le jeune homme. Les entrevues d'Elmire et de Tartuffe donnent ainsi lieu à des scènes fortement érotisées qui sont interrompues en dépit des protagonistes par la présence de témoins importuns (Damis, Orgon).



L'épilogue inventé par Ivo van Hove et qui suit la mort de Mme Pernelle confirme cette vision de l'explosion de la famille dans sa forme traditionnelle, là où la comédie d'ordinaire, s'achevant traditionnellement par un mariage, en réaffirme la continuité. « Neuf mois plus tard », les personnages se présentent, tous métamorphosés avant le salut final : Elmire est enceinte de Tartuffe, Damis a changé de genre, le mégaphone laisse penser que Cléante s'est engagé dans le militantisme politique, Dorine semble être devenue la maîtresse de la maison, Orgon apparaît en tenue négligée, dans un certain état d'hébétéude. Cette invention, qui prend volontairement toutes ses libertés avec le texte, substitue au groupe sombre que constituait la famille, une galerie de personnages colorés tous différents les uns des autres, dont on peut supposer qu'ils affichent le plaisir de s'être libérés d'un modèle familial conventionnel et étouffant...

Tartuffe au présent

Que ce soit par les choix scénographiques comme par les costumes créés par An d'Huys, tout contribue à faire de Tartuffe, d'Orgon et de sa famille nos contemporains. Ivo van Hove a l'habitude de travailler dans le sens de l'actualisation pour la plupart de ses mises en scène.



Maquettes de costumes de Tartuffe et d'Orgon © An d'Huys

Je tiens la mise en scène pour un art qui, quelles que soient son évolution et ses différentes pratiques, doit résonner au présent. Les œuvres que je mets en scène, peu importe de quand elles datent, je les traite donc comme s'il s'agissait d'œuvres contemporaines, comme si elles venaient d'être écrites. Elles doivent parler au public d'aujourd'hui et avec les moyens d'aujourd'hui. D'où le refus de la littéralité historique et, assez souvent, le recours à la technologie. Cependant, la transposition n'est pas une fin en soi, mais le moyen de retrouver l'acuité, la puissance, la nouveauté de l'origine. Mettre en scène une pièce du passé implique de recréer la déflagration qu'ont ressentie les spectateurs le soir de la première. Quant à la technologie, qui occupe une bonne partie de la réalité actuelle, ce n'est qu'un outil à notre disposition. Autant le théâtre s'élabore à l'écart du monde, comme dans une bulle, autant un artiste ne peut ignorer le monde dans lequel il vit.

Ivo Van Hove, introduction et entretiens par Frédéric Maurin, Actes-Sud Papier, 2014

Il s'agit non seulement pour Ivo van Hove de faire le constat d'une mutation des modèles familiaux que connaît notre époque mais également de « parler de la position de la religion dans notre société. » La confrontation entre Tartuffe et la famille d'Orgon fait écho à des conflits internes aux sociétés contemporaines : « On a oublié d'intégrer la religion dans notre société : en France il y a la séparation entre l'État et l'Église et c'est le cas presque partout en Europe. Cela pose aussi des problèmes, on voit cela à travers les attaques, les tensions qui sont plus fortes qu'au XX^e siècle. ». Sans pour autant délivrer de message clair ou construire une analogie lisible entre l'hypocrisie dont se moquait Molière au XVII^e siècle et les excès de certains actes commis aujourd'hui au nom d'une religion, Ivo van Hove tente de faire de son théâtre le lieu d'une réflexion, d'une interrogation sur le contemporain et les crises qui l'agitent.

QUESTIONS

1. Comment comprenez-vous la notion d'« expérimentation » utilisée par Ivo van Hove pour expliquer ses choix dramaturgiques ?
2. Dans quelle mesure l'interprétation qu'Ivo van Hove offre du personnage d'Elmire, joué par Marina Hands, relève-t-elle d'une lecture volontairement déroutante de la pièce ? En quoi cela modifie-t-il la progression dramatique et la caractérisation de ce personnage ?
3. Quelles autres mises en scène de *Tartuffe* ont fait le choix de l'actualisation ? Quels aspects du monde contemporain ont-elles voulu représenter ou donner à réfléchir ?
4. Le scénographe Jan Versweyveld parle du décor comme d'une « installation », mot emprunté au domaine de l'art contemporain. En quoi ce terme éclaire-t-il ses choix scénographiques ?
5. La scène de la table est traitée d'une manière singulière dans la mise en scène d'Ivo van Hove. Comment le metteur en scène joue-t-il avec l'espace de la Salle Richelieu pour renouveler le comique de la scène ? Faites des comparaisons avec d'autres mises en scène célèbres.

5

EN PLONGÉE SUR LA SCÈNE : COMMENT FILMER *TARTUFFE* ? ENTRETIEN AVEC CORENTIN LECONTE

Ivo van Hove parle à propos de sa mise en scène d'une expérimentation familiale : un individu s'introduit dans une famille en ruine et la fait exploser. Quand on regarde le film que vous avez réalisé, on est frappé par la multiplication des vues en plongée sur la scène qui donnent à voir cette expérimentation dont les différentes étapes s'exposent sur le rectangle de papier blanc au centre du plateau. Pouvez-vous revenir sur la manière dont vous avez préparé la captation du spectacle et dont vous avez pensé ces choix spécifiques de réalisation ?

Lorsque qu'on me confie la captation d'un spectacle, je me pose toujours la même question : comment retranscrire l'expérience vécue en salle dans une forme cinématographique ? Ici, le choix de scénographie est particulièrement radical, avec ce rectangle blanc irradié de lumière au centre d'un plateau noir nu. Pour moi, c'est une manière d'abstraire le contexte temporel de la pièce pour révéler sa contemporanéité et la violence contenue dans le texte. En terme visuel, je pouvais rendre cette intensité en utilisant le contraste puissant du noir et blanc. Lors de mes repérages, j'ai constaté que ces rapports de contraste étaient particulièrement frappants en plongée, perspective dans laquelle le rectangle blanc prend toute son ampleur. Les personnages y apparaissent comme des pions sur un jeu d'échec. Avec ces axes en hauteur, je pouvais jouer avec tout ce que l'esprit peut projeter sur une forme blanche : une page vierge, un ring, un lieu de culte, un espace onirique... Mais je me suis aussi servi de ces angles surprenants pour créer quelques irrptions brutales dans le découpage, comme des surgissements, afin d'apporter au film une dimension purement géométrique, plus conceptuelle.

La référence cinématographique qui revient souvent à propos de cette mise en scène est le *Théorème* de Pasolini, mais quand on regarde la captation, on pense davantage à *The Yards* de James Gray ou à *Nos funérailles* d'Abel Ferrara, des films où le noir peut envahir l'écran. Quels choix avez-vous faits pour restituer cette dimension funèbre et sous exposée de la mise en scène d'Ivo van Hove où la violence peut brutalement exploser ?

La radicalité de la mise en scène m'a amené à pousser au plus loin mes choix de réalisation. Pour rendre au mieux la violence que dégage le spectacle, j'ai adopté un montage très découpé, cinglant, avec des plans extrêmement précis et parfaitement composés. On est en effet plus proches de l'univers de James Gray que de Pasolini. En accord avec Ivo van Hove, j'ai focalisé le film sur le

drame social, donc sur les émotions des personnages. Pour cela, j'ai eu recours à de nombreux gros plans, ce qui était rendu possible par l'amplification des comédiens en salle : ils ne poussaient pas la voix, ce qui me permettait de me rapprocher au plus près de leurs visages. J'ai évité les valeurs de plans intermédiaires, en bannissant tous les plans « de situation », comme les « plans d'ensemble » ou « plans moyens », trop concrets, trop réalistes, et qui n'auraient eu aucune force visuelle dans ce contexte d'un plateau nu. Il en résulte un découpage très épuré, essentiellement composé de plans serrés. Petit secret de fabrication, j'essaie par exemple de montrer systématiquement les déplacements des personnages en plan serré, en évitant de raccorder dans un plan plus large qui n'aurait alors qu'une valeur purement descriptive, donc aucun intérêt visuel ni dramaturgique. C'est assez périlleux à réaliser en direct au cinéma, car le suivi est difficile pour les cadreur·s en condition de basse lumière, mais je crois que cette fragilité ajoute une tension dans la dramaturgie. Enfin, l'irruption de ces fameuses vues en plongée me permet de mettre subitement à distance la scène à des moments bien choisis, et de rendre compte du sentiment d'abstraction induit par la scénographie au sein du drame psychologique.

La musique de Solvey et Alexandre Desplat est très présente dans la mise en scène, elle renforce d'ailleurs les aspects cinématographiques de celle-ci. Comment avez-vous tenu compte de son rythme et de ses tonalités pour réaliser la captation ? A-t-elle eu une influence sur les choix de montage, la durée des plans ?

La musique étant en effet très cinématographique, je me suis laissé guidé par elle de manière assez naturelle. La tension qu'elle génère a dicté le rythme de certains plans, comme par exemple le rythme de l'enchaînement entre les deux zooms arrière au moment de la première apparition de Tartuffe. C'est aussi la musique qui m'a permis d'aller chercher certains gros plans, car l'intensité qu'elle génère appelait à se rapprocher au maximum des visages.

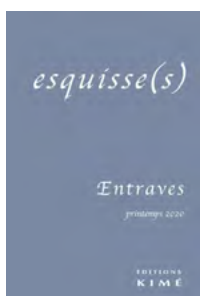
(entretien avec Laurence Cousteix, mars 2022)

BIBLIOGRAPHIE / FILMOGRAPHIE / SITOGGRAPHIE

Le Tartuffe ou l'hypocrite : comédie en trois actes restituée par Georges Forestier, Portaparole, Arles, 2021
Molière, *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, édition de Georges Forestier, Gallimard, Paris, 2010
Georges Forestier : *Molière*, Gallimard, Paris, 2018.



Isabelle Grellet : « *Tartuffe* de la censure à l'autocensure », in *Entraves* n°16, Kimé, 2020
Ivo van Hove, introduction et entretiens par Frédéric Maurin, Actes-Sud Papier, Arles, 2014



Georges Forestier : « Notes sur *Le Tartuffe* en trois actes »
http://moliere.huma-num.fr/Tartuffe_1664_presentation.pdf
Dossier Canopé « Les femmes dans trois comédies de Molière »
<https://www.reseau-canope.fr/notice/les-femmes-dans-trois-comedies-de-moliere.html>



Le Tartuffe mise en scène de Stéphane Braunschweig
<https://vimeo.com/400345102>

RÉDACTRICE DU DOSSIER

Laurence Cousteix, professeure de cinéma en classes préparatoires littéraires (Lycée Léon Blum, Créteil) en collaboration avec les équipes de la Comédie-Française

AVEC LE SOUTIEN DE :



Réseau Canopé édite des ressources pédagogiques pour accompagner les enseignants et les élèves pour une école du spectateur : ouvrages, DVD, dossiers pédagogiques en ligne : <https://www.reseau-canope.fr/arts-vivants/theatre.html>