

# Tartuffe

de **Molière**  
mise en scène & scénographie **Stéphane Braunschweig**

17 septembre – 25 octobre 2008  
Théâtre de l'Odéon 6<sup>e</sup>



*costumes* **Thibault Vancaenenbroeck**  
*lumière* **Marion Hewlett**  
*son* **Xavier Jacquot**  
*collaboration artistique* **Anne-Françoise Benhamou**  
*collaboration à la scénographie* **Alexandre de Darden**  
*production* Théâtre national de Strasbourg  
créé le 29 avril 2008 au Théâtre national de Strasbourg

*avec*  
*Monsieur Loyal* : **Jean-Pierre Bagot**  
*Cléante* : **Christophe Brault**  
*Tartuffe* : **Clément Bresson**  
*Valère* : **Thomas Condemine**  
*Orgon* : **Claude Duparfait**  
*Mariane* : **Julie Lesgages**  
*Elmire* : **Pauline Lorillard**  
*Dorine* : **Annie Mercier**  
*Damis* : **Sébastien Pouderoux**  
*Madame Pernelle* : **Claire Wauthion**

*et avec la participation de*  
*l'exempt* : **François Loriquet**

## Rencontre

Au bord de plateau jeudi 2 octobre  
à l'issue de la représentation,  
en présence de l'équipe artistique.  
Entrée libre.  
Renseignements 01 44 85 40 90

**Spectacle du mardi au samedi à 20h, le dimanche à 15h, relâche le lundi**

Prix des places : 30€ - 22€ - 12€ - 7,50€ (séries 1, 2, 3, 4)  
Tarif groupes scolaires : 11€ et 6€ (séries 2 et 3)

**Odéon–Théâtre de l'Europe**  
**Théâtre de l'Odéon**

Place de l'Odéon Paris 6<sup>e</sup> / Métro Odéon - RER B Luxembourg

**L'équipe des relations avec le public : Scolaires et universitaires, associations d'étudiants**  
Réservation et Actions pédagogiques  
Christophe Teillout 01 44 85 40 39 - christophe.teillout@theatre-odeon.fr  
Emilie Dauriac 01 44 85 40 33 - emilie.dauriac@theatre-odeon.fr

Dossier également disponible sur [www.theatre-odeon.fr](http://www.theatre-odeon.fr)

*Certaines parties de ce dossier sont tirées du dossier pédagogique et du programme  
réalisés par l'équipe du Théâtre national de Strasbourg.  
Collaboration d'Arthur Le Stanc*

**Oui, je deviens tout autre avec son entretien,  
Il m'enseigne à n'avoir affection pour rien ;  
De toutes amitiés il détache mon âme ;  
Et je verrais mourir frère, enfants, mère, et femme,  
Que je m'en soucierais autant que de cela.**

*Tartuffe*, Acte I, scène 5

**Le bonheur de vous plaire est ma suprême étude,  
Et mon cœur de vos vœux fait sa béatitude.**

*Tartuffe*, Acte IV, scène 5

Stéphane Braunschweig poursuit, au-delà de la dimension comique du *Tartuffe*, une enquête amorcée dans ses mises en scène de *Brand*, *Mesure pour mesure* ou *Peer Gynt*, sur le thème de la tentation spirituelle comme face cachée de toutes les obsessions matérialistes.

Quelle est cette envie de se jeter dans les bras de l'imposteur, quelle est cette mystérieuse séduction de son mensonge ? La mélancolie de Molière, source sombre de son comique, que Stéphane Braunschweig avait déjà explorée à travers le personnage d'Alceste, est ici présente en Orgon : et c'est le même acteur, Claude Duparfait, qui interprétera ce personnage en dissidence avec sa propre vie. Une vie d'époux, de père, de fils qui semble ne lui apporter que de la frustration, et dont Tartuffe est le remède souverain... Peu d'auteurs ont approché d'aussi près les paradoxes de la névrose et ses implications, drolatiques ou graves : car, insinue prudemment la pièce, ce n'est pas la seule famille d'Orgon qui peut devenir la victime déraisonnable de l'imposture, mais peut-être au-delà, toute société en quête de valeurs refuges...

## Extrait

ORGON

[...]

Vous le haïssez tous ; et je vois aujourd'hui  
Femme, enfants et valets déchaînés contre lui ;  
On met impudemment toute chose en usage,  
Pour ôter de chez moi ce dévot personnage.  
Mais plus on fait d'effort afin de l'en bannir,  
Plus j'en veux déployer à l'y mieux retenir ;  
Et je vais me hâter de lui donner ma fille,  
Pour confondre l'orgueil de toute ma famille...

DAMIS

À recevoir sa main on pense l'obliger ?

ORGON

Oui, traître, et dès ce soir, pour vous faire enrager.  
Ah ! je vous brave tous, et vous ferai connaître  
Qu'il faut qu'on m'obéisse et que je suis le maître.  
Allons, qu'on se rétracte, et qu'à l'instant, fripon,  
On se jette à ses pieds pour demander pardon.

*Tartuffe*, Acte III, scène 7

## Sommaire

<b>Repères biographiques</b>	p. 5
<b>Le projet de Stéphane Braunschweig</b>	
Note d'intention	p. 15
Résumer <i>Tartuffe</i>	p. 17
Entretien avec Claude Duparfait	p. 20
Note sur la scénographie	p. 24
Maquette du décor	p. 25
Maquette des costumes	p. 26
<b>Les rapports du pouvoir et du discours religieux</b>	
Molière ou l'essence du génie comique	p. 28
Tartuffe, directeur de conscience	p. 29
L'imposture d'un faux dévot	p. 30
La remise en cause de la vérité	p. 31
<i>Tartuffe</i> ou l'opposition au Saint-Sacrement	p. 32
<b>Mettre en scène Tartuffe</b>	
Les représentations "modernes" de <i>Tartuffe</i>	p. 33
Louis Jovet	p. 38
Antoine Vitez	p. 40
Jacques Lassalle	p. 42
Ariane Mnouchkine	p. 44
<b>Bibliographie</b>	p. 46
<b>A lire également</b>	p. 47
<b>A voir également</b>	p. 49

## Repères biographiques

### Molière

1622	15 janvier	Baptême, à Saint-Eustache, de Jean-Baptiste Poquelin, fils du tapissier Jean Poquelin.
1631 - 1639		Études au collège de Clermont (actuel lycée Louis-le-Grand).
1640		Études de droit.
1643	30 juin	Avec Madeleine Béjart et quelques amis, J-B. Poquelin constitue sa troupe de l'Illustre Théâtre.
1644		Ouverture de l'Illustre Théâtre à Paris, rue Mazarine. Échec.
1645		L'Illustre Théâtre s'installe au Port Saint-Paul. Nouvel échec de la troupe, emprunts divers. Molière est mis en prison pour dettes au Châtelet.
1645 - 1658		Molière prend la tête de la troupe, qui remporte de vifs succès dans l'Ouest, le Sud-Ouest et dans la vallée du Rhône.
1658	24 octobre 2 novembre	Molière et sa troupe débent au Louvre devant le Roi. La troupe, protégée par Monsieur, frère du Roi, débute au théâtre du Petit-Bourbon. Vif succès.
1659	18 novembre	Première représentation des <i>Précieuses ridicules</i> . Gros succès.
1660	28 mai 11 octobre	Première de <i>Sganarelle ou le Cocu imaginaire</i> . Succès. La troupe de Monsieur s'installe au théâtre du Palais-Royal, construit par le Cardinal de Richelieu.
1661	24 juin	Première de <i>L'École des maris</i> . Succès.
1662	20 février 26 décembre	Mariage à Saint-Germain-l'Auxerrois de Molière avec Armande Béjart, fille ou sœur (?) de Madeleine. Première de <i>L'École des femmes</i> . Succès et scandale. Première attaque des dévots.
1663	17 mars 1 <sup>er</sup> juin	Pension de 1000 livres accordée par Louis XIV à Molière. Première de la <i>Critique de L'École des femmes</i> .
1664	19 janvier	Naissance du premier fils de Molière, Louis, mort le 10 novembre 1664. Parrain et marraine : Louis XIV et Madame.
	12 mai	<b>Première des trois premiers actes de <i>Tartuffe</i> à Versailles. La pièce est interdite.</b>
1665	15 février 14 août	Première de <i>Dom Juan</i> . La pièce est retirée à Pâques. La troupe de Monsieur devient Troupe du Roi. Pension annuelle de 6000 livres.
1666	4 juin 6 août	Première du <i>Misanthrope</i> . Demi-succès. Première du <i>Médecin malgré lui</i> .
1668	18 juillet 9 septembre	Première de <i>Georges Dandin</i> , à Versailles. Première de <i>L'Avare</i> .
1669	5 février	<b>Première représentation publique autorisée de <i>Tartuffe</i>. Immense succès.</b>
1670	14 octobre	Première du <i>Bourgeois gentilhomme</i> , à Chambord.
1671	14 mai	Première des <i>Fourberies de Scapin</i> .
1672	17 février	Mort de Madeleine Béjart.
1673	10 février 17 février 21 février	Première du <i>Malade imaginaire</i> . Mort de Molière, rue de Richelieu, à dix heures du soir. Obsèques nocturnes de Molière au cimetière Saint-Joseph.

## Stéphane Braunschweig

Stéphane Braunschweig est né en 1964. Après des études de philosophie à l'École Normale Supérieure, il rejoint en 1987 l'École du Théâtre national de Chaillot dirigée par Antoine Vitez, où il reçoit une formation théâtrale pendant deux ans. Il fonde alors sa compagnie, le Théâtre-Machine, avec laquelle il crée ses premiers spectacles.

En 1991, il présente à Gennevilliers *Les Hommes de neige*, trilogie composée de *Woyzeck* de Georg Büchner, *Tambours dans la nuit* de Bertolt Brecht et *Don Juan revient de guerre* d'Ödön von Horvath, et pour laquelle il reçoit le prix de la révélation théâtrale du Syndicat de la critique. La même année, il met en scène *Ajax* de Sophocle (Dijon, Strasbourg, Gennevilliers/ Festival d'Automne) et en 1992 *La Cerisaie* d'Anton Tchekhov (Orléans, Gennevilliers/ Festival d'Automne, tournées en France et à Moscou).

Stéphane Braunschweig est directeur du Centre dramatique national/Orléans-Loiret-Centre de 1993 à juin 1998.

En 1993, il crée à Dijon, en collaboration avec Giorgio Barberio Corsetti, *Docteur Faustus* d'après Thomas Mann (repris à Rome, Orléans, Berlin, Gennevilliers/ Festival d'Automne, Istanbul) et monte *Le Conte d'hiver* de Shakespeare (Orléans, Strasbourg, Gennevilliers, Edimbourg). Puis il crée en 1994 au Festival d'Avignon *Amphitryon* de Heinrich von Kleist, repris à Orléans, Strasbourg, et à l'Athénée-Louis Juvet en mars 1995 en même temps que *Paradis verrouillé* (deux essais d'après Kleist : *Sur le théâtre de marionnettes* et *Penthesilée*, fragments).

Il crée *Franziska* de Frank Wedekind en décembre 1995 à Orléans, repris à l'Odéon - Théâtre de l'Europe en janvier 1996 puis au Théâtre national de Belgique à Bruxelles, et *Peer Gynt* d'Henrik Ibsen en décembre de la même année au Théâtre de Gennevilliers dans le cadre du Festival d'Automne, spectacle récompensé par le Syndicat de la critique.

En décembre 1997, il crée *Dans la jungle des villes* de Bertolt Brecht à Orléans, repris à Paris au Théâtre national de la Colline et en tournée, notamment au Festival d'Istanbul et à Berlin durant l'hiver et le printemps 1998. Il crée *Le Marchand de Venise* de Shakespeare au Théâtre des Bouffes du Nord en janvier 1999, repris en tournée en France jusqu'en avril 1999.

Il met également en scène plusieurs spectacles de théâtre à l'étranger, notamment *Measure for measure* de Shakespeare en langue anglaise dans le cadre du festival d'Edimbourg en juillet 1997, repris ensuite à Orléans et au Théâtre des Amandiers de Nanterre dans le cadre du Festival d'Automne à Paris, ainsi qu'une version italienne du *Marchand de Venise* pour le Piccolo Teatro de Milan en mars 1999, repris en 2000 à Milan et dans plusieurs villes d'Italie.

En décembre 1999, il met en scène *Woyzeck* de Büchner en langue allemande au Bayerisches Staatsschauspiel de Munich, repris en ouverture de saison au TNS en 2000 puis à Francfort à l'automne 2001.

À l'opéra, il met en scène *Le Chevalier imaginaire* de Philippe Fénelon (1992) au Théâtre du Châtelet, *Le Château de Barbe-Bleue* de Béla Bartók (1993), *Fidelio* de Beethoven (1995) créé au Staatsoper de Berlin et repris au Châtelet, à Jérusalem et à la Fenice de Venise, et *Jenufa*, opéra de Leos Janáček, créé en 1996 et repris au Châtelet en 2003.

En 1995, il crée également *La Rosa de Ariadna*, opéra de Gualtiero Dazzi au festival Musica de Strasbourg (repris à Orléans, Lille, Berlin, Anvers).

.../...

En juin 1999, il met en scène *Rigoletto* de Verdi à l'Opéra de la Monnaie de Bruxelles (repris en mars 2000 à l'Opéra de Lausanne et en 2001 à Venise), puis en juillet 1999 *La Flûte enchantée* de Mozart au Festival d'Aix-en-Provence (repris à Lausanne, Padoue, Venise, Bobigny et Rouen durant la saison 1999-2000, ainsi qu'à l'Opéra de Lyon et au Festival d'Aix-en-Provence en 2001 et de nouveau à l'Opéra de Lyon en 2004). Il crée également *L'Affaire Makropoulos* de Leos Janáček en juillet 2000 au festival d'Aix-en-Provence (repris ensuite à l'Opéra national de la Monnaie à Bruxelles), *Elektra* de Richard Strauss à l'Opéra du Rhin en février 2002 (repris à la Monnaie de Bruxelles et à l'Opéra de Rouen en mars 2005), puis *Wozzeck* d'Alban Berg en juillet 2003 au Festival d'Aix-en-Provence (repris à l'Opéra de Lyon en octobre 2003 et à l'Agora de Lisbonne en janvier 2007).

Depuis 2006 et jusqu'en 2010, il met en scène *Le Ring* de Wagner dont les quatre parties ont été et seront présentées dans le cadre d'une co-production entre le Festival d'Aix-en-Provence et le Festival de Pâques de Salzburg ; cette année, il créera *Siegfried*, troisième volet de la tétralogie, les 28 juin, 1er, 4 et 7 juillet à Aix-en-Provence.

Il est directeur du Théâtre national de Strasbourg depuis le 1er juillet 2000. Au TNS, il crée *Prométhée enchaîné* d'Eschyle en février 2001, *L'Exaltation du labyrinthe* d'Olivier Py en mars 2001, *La Mouette* d'Anton Tchekhov en novembre 2001, *La Famille Schroffenstein* d'Heinrich von Kleist en octobre 2002, *Gespenster (Les Revenants)* d'Ibsen, en langue allemande, avec les acteurs du Schauspiel de Francfort/Main en janvier 2003, *Le Misanthrope* de Molière en novembre 2003, *Brand* d'Ibsen en février 2005, pour lequel il reçoit le Prix Georges Lermier du Syndicat de la critique (meilleur spectacle théâtral créé en province). En 2006, il crée *Vêtir ceux qui sont nus* de Luigi Pirandello en janvier (repris en tournée à l'automne et notamment à Gennevilliers en novembre 2006), puis *L'Enfant rêve* de l'auteur israélien Hanokh Levin. En mars 2007, il crée *Les Trois sœurs* de Tchekhov (en tournée au TNP Villeurbanne, au CDN Thionville/Lorraine et à Paris au Théâtre national de la Colline).

Directeur également de l'École Supérieure d'Art Dramatique du TNS, il y enseigne et dirige plusieurs ateliers, notamment des ateliers de sortie des élèves de 3ème année. Ainsi, en 2001, il crée avec le groupe XXXII *Plaisanteries en un acte*, à partir de courtes pièces d'Anton Tchekhov, puis en 2002, avec le groupe XXXIII, *Tout est bien qui finit bien* de William Shakespeare, et en 2004, *Chastes projets, pulsions d'enfer* à partir de textes de Brecht et Wedekind avec le groupe XXXIV.

*Tartuffe* de Molière sera sa dernière création au TNS avant la fin de son mandat en juin 2008. Julie Brochen lui succèdera à ce poste, tandis qu'il rejoindra le Théâtre de la Colline d'abord en tant qu'artiste associé, puis directeur à partir de janvier 2010.

## L'équipe artistique

### Anne-Françoise Benhamou, collaboration artistique

Agrégée de Lettres modernes, elle est formée aux études théâtrales à l'Institut d'Études Théâtrales de Paris III où Bernard Dort dirige sa thèse sur « La mise en scène de Racine de Copeau à Vitez ». Par la suite, ses principales publications portent sur le théâtre de Bernard-Marie Koltès et sur l'oeuvre scénique de Patrice Chéreau. De 1984 à 2000, elle mène parallèlement une carrière universitaire et une participation régulière à l'activité théâtrale en tant qu'assistante à la mise en scène, dramaturge ou collaboratrice artistique. Elle travaille avec Dominique Féret, Alain Milianti, Christian Colin, Alain Ollivier, Michèle Foucher avant de rencontrer en 1993 Stéphane Braunschweig à l'occasion du *Conte d'Hiver* de Shakespeare. De 1993 à 1999, elle collabore à la plupart de ses productions théâtrales : *Amphitryon* de Kleist, *Franziska* de Wedekind, *Peer Gynt* d'Ibsen, *Dans la jungle des villes* de Brecht, *Measure for Measure* et *Le Marchand de Venise* de Shakespeare. En septembre 2001, elle quitte l'Institut d'Études Théâtrales de Paris III où elle enseignait depuis 1990 en tant que maître de conférence pour devenir conseillère artistique et pédagogique au TNS. Elle y travaille avec Stéphane Braunschweig sur *Prométhée enchaîné* d'Eschyle, *L'Exaltation du labyrinthe* d'Olivier Py, *La Mouette* de Tchekhov, *La Famille Schroffenstein* de Heinrich von Kleist, *Les Revenants* d'Ibsen, *Le Misanthrope* de Molière, *Brand* d'Ibsen, *Vêtir ceux qui sont nus* de Pirandello, *L'Enfant rêve* de Hanokh Levin, *Les Trois Soeurs* de Tchekhov, *L'Or du Rhin* (création en 2006) et *la Walkyrie* (création en juin 2007), 1ère et 2ème partie du *Ring* de Wagner. Elle travaille également avec Giorgio Barberio Corsetti sur *Le Festin de Pierre*, d'après le *Dom Juan* de Molière. Elle enseigne la dramaturgie à l'École Supérieure d'Art Dramatique, et y est responsable de la section dramaturgie/mise en scène. Depuis 2003, elle est également rédactrice en chef d'*Outre.Scène*, la revue dont le TNS a déjà publié 9 numéros.

### Thibault Vancaenenbroeck, costumes

Né à Bruxelles en 1967, il s'est formé à Florence et a réalisé ses premiers costumes et scénographies à l'Atelier Sainte-Anne en Belgique, où il devient responsable des costumes en 1991 (*Lulu Love Live* de Francine Landrain). Pour Charlie Degotte, il a créé les costumes de *Υἱὸν Ὑἱὸν ! Tout Shakespeare !*, *Saga*, *Il n'y a aucun mérite à être quoi que ce soit* et *Chantecler* (Théâtre national). Il a réalisé les costumes et la scénographie pour les spectacles de Frédéric Dussenne (*L'Annonce faite à Marie*, *Noes de sang*, *Quai Ouest*, *Athalie*), ceux d'Enzo Pezzella (*Peccadilla* et *Si par une nuit...*), de Pierre Droulers (*Mountain*, *Fountain* et *De l'air et du vent*), d'Olga de Soto (*Paumes*, *Autre et Anaborescences*, *Histoire(s)...*), de Sébastien Chollet (*Lightzone*, *Post Post*), de Nathalie Mauger (*La Nuit des Rois*, *Le Chemin du serpent*, *Akt...*), de S. Cornet (*Nos Pères*, *Affabulazione* et *Rien ni personne*), de Marc Liebans (*Hilda*, *Sand...*), de Sofie Kokaj (*No trace of a place to Hide*), de Yves Beaunesne (*La Princesse Maleine*), de Maya Boesch (*Geneva lounging*, *Richard III*, *Wet*, *Sportstuck*), d'Anna Van Bree (*Jef Koons*, *Utzgur !*) et de Françoise Berlangier (*Penthesilea*). À partir de 1996, il entame sa collaboration avec Stéphane Braunschweig en réalisant les costumes de *Franziska*, *Peer Gynt*, *Measure for Measure*, *Dans la jungle des villes*, *Le Marchand de Venise*, *Woyzeck*, *Prométhée enchaîné*, *L'Exaltation du labyrinthe*, *La Mouette*, *Les Revenants*, *La Famille Schroffenstein*, *Le Misanthrope*, *Brand*, *Vêtir ceux qui sont nus*, *L'Enfant rêve* et *Les Trois Soeurs* pour le théâtre, et pour l'opéra, ceux de *Jenufa*, *Rigoletto*, *La Flûte enchantée*, *L'Affaire Makropoulos*, *Elektra*, *Wozzeck*, *L'Or du Rhin* (création en 2006) et *la Walkyrie* (création en juin 2007), 1ère et 2ème partie du *Ring* de Wagner. En 1998, il réalise deux installations vidéo à partir de textes de Maurice Blanchot (*La Communauté inavouable*, *L'Instant de ma mort*). De 1998 à 2000, il élabore un ouvrage photographique avec Grégoire Romefort. Il intervient comme enseignant en scénographie à l'École du TNS ; en costumes à l'académie Royale d'Anvers.

.../...



## Marion Hewlett, lumière

Après une première période où elle conçoit des lumières pour des chorégraphes contemporains (Sidonie Rochon, Hella Fattoumi, Éric Lamoureux...), Marion Hewlett aborde le théâtre et l'opéra avec Stéphane Braunschweig qu'elle suit dans toutes ses créations : *La Trilogie allemande*, *La Cerisaie*, *Le Conte d'hiver*, *Amphitryon*, *Faustus* en France et en Italie, *Franziska* à l'Odéon, *Paradis verrouillé*, *Peer Gynt*, *Measure for Measure* en France, au Festival d'Edimbourg et au Barbican de Londres, *Le Marchand de Venise* aux Bouffes du Nord et au Piccolo Teatro de Milan, *Woyzeck* à Munich et au Théâtre national de Strasbourg, *Prométhée enchaîné*, *L'Exaltation du labyrinthe*, *La Mouette*, *La Famille Schroffenstein*, *Les Revenants* (créé à Frankfurt), *Le Misanthrope* aux Bouffes du Nord, *Brand*, *Les Trois Soeurs* ... Et pour l'opéra *Le Château de Barbe-Bleue*, *Fidelio* créé au Staatsoper de Berlin avec Daniel Barenboïm, repris à Venise et à Jérusalem, *Jenufa* avec Simon Rattle au Théâtre du Châtelet, *Rigoletto* à la Monnaie de Bruxelles et au Malibran de Venise; *Elektra* à l'Opéra du Rhin, *La Flûte enchantée*, *L'Affaire Makropoulos*, *Wozzeck* et *La Tétralogie* de Wagner au Festival Lyrique d'Aix-en-Provence... Elle travaille également avec les metteurs en scène de théâtre Robert Cordier, Jacques Rosner, Laurent Laffargue, Armel Roussel, Anne-Laure Liégeois... et d'opéra : Christian Gangneron, Philippe Berling, Alexander Schullin... Elle crée les lumières et les décors de plusieurs pièces de Claude Duparfait ainsi que ceux du *Château de Barbe Bleue* à l'Opéra de Rio de Janeiro, de *Rigoletto*, *Prélude à l'après-midi d'un faune*, *Les Biches*, *Daphnis et Chloé* à l'Opéra de Metz et de *Fleur d'Albâtre*, opéra de Gualtiero Dazzi. À l'Opéra de Paris, elle retrouve la danse et réalise les lumières de *Casanova* d'Angelin Preljocaj (1998), *Clavigo* de Roland Petit (1999), *La Petite danseuse de Degas* de Patrice Bart (2002). Elle poursuit sa collaboration avec Angelin Preljocaj (*Le Sacre du printemps*), Roland Petit (*Proust*, *La Dame de Pique* au Bolshoï de Moscou, *Passacaille*, *La Chauve-souris* à l'Opéra de Tokyo, *Zizi 2000* à l'Opéra Bastille) et Patrice Bart pour la création de *Tchaïkovski* au Ballet National de Finlande en 2005. Récemment, elle a travaillé avec Robyn Orlyn et William Christie pour *L'Allegro* de Haendel, toujours à Garnier et pour *Edouard II* de Marlowe avec Anne-Laure Liégeois.

## Xavier Jacquot, son

Sorti de l'École du TNS (section Régie) en 1991, il participe ensuite à plusieurs projets théâtraux et audiovisuels. De 1993 à 2004, il travaille au Centre dramatique de Bretagne, Théâtre de Lorient sous la direction de Éric Vignier pour lequel il réalise la création sonore de plusieurs spectacles : *Où boivent les vaches* de Roland Dubillard, *Savannah Bay* de Marguerite Duras, *La Bête dans la jungle* de Henry James, *Rhinocéros* de Eugène Ionesco, *Marion de Lorme* de Victor Hugo, *Brancusi contre Etats-Unis*, *L'Illusion Comique* de Corneille, *Bajazet* de Jean Racine, *Reviens à toi encore* de Gregory Motton, *La Pluie d'été* de Marguerite Duras. Dans le même temps, il entame une collaboration avec Arthur Nauzyciel (*Ob les beaux jours* de Samuel Beckett, *Le Malade imaginaire ou le Silence de Molière*, *Combat de nègre et de chien*, de Bernard-Marie Koltès), et assure les créations sonores de plusieurs spectacles du Théâtre national de Lille (*La Métaphore*) dirigés par Daniel Mesguish (*Marie Tudor* de Victor Hugo et *Andromaque* de Jean Racine), et par Xavier Maurel (*Le Moine* de Lewis et *La Dame aux Camélias* d'après Dumas fils). En septembre 2003, Xavier Jacquot rejoint l'équipe de Stéphane Braunschweig au TNS. Il participe à la réalisation des images vidéo de *Titanica* de S. Harisson mis en scène par Claude Duparfait et crée l'environnement sonore de *Brand* d'Ibsen, *Vêtir ceux qui sont nus* de Pirandello, *L'Enfant rêve* de Hanokh Levin et *Les Trois Soeurs* de Tchekhov mis en scène par Stéphane Braunschweig. Il intègre l'équipe pédagogique de l'École du TNS et encadre la formation son des élèves de la «section régie». Dans le milieu audiovisuel, il travaille à la fois sur des documentaires (*Le Faiseur de Théâtre* réalisé par Jean-Daniel Lafond et *Les Délégués du Procureur* réalisé par Sylvie De Lestrade), et sur des fictions : *Des Légendes et des Hommes* de Pascale Gueutals, *Les Filles Du Rhin* d'Alain Philipon, et, en tant que perchiste, *Coupures* de Frédéric Carpentier et *Boucherie de nuit* de Jean-Paul Wenzel.

.../...

## Alexandre de Dardel, collaboration à la scénographie

Architecte de formation (diplômé de l'École Spéciale d'Architecture), il a collaboré au bureau d'études de décors du Théâtre des Amandiers de Nanterre de 1992 à 1994, puis à celui du Théâtre du Châtelet de 1994 à 1996. Depuis 1995, il collabore à la création de toutes les scénographies des opéras et des spectacles de théâtre de Stéphane Braunschweig : *Franziska* de Wedekind, *Jenfa* de Janacek, *Peer Gynt* d'Ibsen, *Measure for Measure* de Shakespeare, *Dans la jungle des villes* de Brecht, *Le Marchand de Venise* de Shakespeare, *Rigoletto* de Verdi, *La Flûte enchantée* de Mozart, *Wozzeck* de Büchner, *L'Affaire Makropoulos* de Janacek, *Prométhée enchaîné* d'Eschyle, *L'Exaltation du labyrinthe* de Py, *La Mouette* de Tchekhov, *Elektra* de Strauss, *La Famille Schroffenstein* de Kleist, *Les Revenants* d'Ibsen, *Wozzeck* de Berg, *Brand* d'Ibsen, *Vêtir ceux qui sont nus* de Pirandello, *L'Enfant rêve* de Hanokh Levin, *Les Trois Soeurs* de Tchekhov, *L'Or du Rhin* (création en 2006) et la *Walkyrie* (création en juin 2007), 1ère et 2ème partie du *Ring* de Wagner. Il est aussi le scénographe du metteur en scène Laurent Gutmann, actuel directeur du Centre dramatique de Thionville-Lorraine, pour tous ses spectacles : *Le Nouveau Menoza* de Lenz, *Le Balcon* de Genet, *Ce qu'il reste d'un Rembrandt...* de Genet, *Les Décors sont de Roger H*, *La Vie est un Songe* de Calderón, *Le Coup de filet* de Brecht, *Oedipe roi* de Sophocle, *En route* de Hesse, *En Fuite* de Genet, Sarraute, Pérec, *Légendes de la forêt viennoise* de Horvath, *Terre natale* de Keene, *Nouvelles du Plateau S.* de Hirata, *Splendid's* de Genet. Par ailleurs, il est scénographe des metteurs en scène Jean-François Sivadier (*Wozzeck*), Antoine Bourseiller (*L'homme de la Mancha* de Leigh, *Le Voyage à Reims* de Rossini, *Le Baigneur* de Genet, *Don Carlo* de Verdi) ; François Wastiaux (*I Parapazzi* de Pagès, *Le Suicidaire* d'Erdman) ; Alain Ollivier (*Les Félics m'aiment bien* de Rosenthal, en collaboration avec Daniel Jeanneteau, *Le Marin* de Pessoa); Noël Casale (*Clémence* de Noël Casale), Vincent Ecrepont (*Haute Surveillance* de Genet) ; Cécile Backès (*Festivalletti*). Par ailleurs, il est chef décorateur du film *Andalucía*, réalisé par Alain Gomis. Depuis 2001, il enseigne la scénographie à l'École du Théâtre national de Strasbourg auprès des élèves scénographes, metteurs en scène, dramaturges et régisseurs.

## Célie Pauthe, assistantat à la mise en scène

Après une maîtrise d'études théâtrales à Paris III, Célie Pauthe devient assistante à la mise en scène auprès de Ludovic Lagarde (*Le Cercle de craie caucasien* de Bertolt Brecht, *Le Colonel des zouaves* d'Olivier Cadiot). De 2000 à 2003, elle travaille au Théâtre national de Toulouse en tant que collaboratrice artistique de Jacques Nichet (*Combat de nègre et de chiens* de Bernard-Marie Koltès, *Mesure pour mesure* de Shakespeare, *Les Cerveaux de zinc* de Svetlana Alexievitch, *Antigone* de Sophocle). En décembre 2003, elle assiste Guillaume Delaveau pour la création de *La Vie est un songe* de Calderón puis en 2006 pour *Iphigénie, suite et fin* (Euripide/Ritsos), ainsi qu'Alain Ollivier en 2005 pour *Les Félics m'aiment bien* d'Olivia Rosenthal. En 2001, elle intègre l'Unité nomade de formation à la mise en scène au Conservatoire national de Paris, où elle suit un stage auprès de Piotr Fomenko ainsi qu'auprès de Jean-Pierre Vincent. *Comment une figue de paroles et pourquoi* de Francis Ponge est, avec Pierre Baux, sa première création. Elle met en scène, en 2003 au Théâtre national de Toulouse, *Quartett* d'Heiner Müller, distingué du Prix de la Révélation théâtrale de l'année par le Syndicat de la critique. En 2005, elle crée *L'Ignorent et le fou* de Thomas Bernhard au Théâtre national de Strasbourg, repris en 2006 au Théâtre Gérard Philipe de Saint-Denis.



© Elisabeth Carecchio

## Sur scène...

### Claude Duparfait, Orgon

Formé à l'École du Théâtre National de Chaillot et au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris, il travaille au théâtre avec F. Rancillac (*Le Nouveau Menoza* de J. Lenz, *Polyeucte* de Corneille), J.-P. Rossfelder (*Andromaque* de Racine), A.-F. Benhamou et D. Loubaton (*Sallinger* de B.-M. Koltès), J. Nichet (*Le Baladin du monde occidental* de J. M. Synge, *Silence complice* de D. Keene et la saison dernière *Le Suicidé* d'Erdman), B. Sobel (*Vie et mort du Roi Jean* et *Three penny Lear* de Shakespeare, *Les Géants de la montagne* de Pirandello), G. Barberio Corsetti (*Docteur Faustus* d'après T. Mann, co-mise en scène de S. Braunschweig) et S. Braunschweig au CDN d'Orléans (*La Cerisaie* de Tchekhov, *Amphitryon* de Kleist, *Peer Gynt* d'Ibsen) puis au Théâtre National de Strasbourg, où il rejoint la troupe en 2001 (les rôles de Prométhée dans *Prométhée enchaîné* d'Eschyle, Tréplev dans *La Mouette* de Tchekhov, Rupert dans *La Famille Schroffenstein* de Kleist, Rose des Vents dans *L'Exaltation du labyrinthe* d'O. Py, Alceste dans *Le Misanthrope* de Molière, Einar dans *Brand* d'Ibsen). Dernièrement, il a interprété le roi Edouard II dans la pièce éponyme de C. Marlowe mise en scène par A.-L. Liégeois. Il a mis en scène *Idylle à Oklaboma*, d'après *Amerika* de Kafka, *Petits drames comiques* d'après des textes de Cami et *Titanica* de S. Harrisson. Il a assuré la direction pédagogique de l'Atelier Volant (promotion 1999-2000) du Théâtre de la Cité à Toulouse et a été responsable de plusieurs enseignements pour les élèves comédiens de l'École du TNS. Pour la télévision et le cinéma, il a tourné notamment avec Josée Dayan, Claire Devers, Philippe Béranger et Didier Le Pêcheur.

### Clément Bresson, Tartuffe

Avant d'intégrer l'École du TNS (groupe XXXVI) en 2004, Clément Bresson obtient un DEUG d'histoire en 2003, suit la formation théâtrale de l'École de la Comédie de Reims et participe à des projets conduits par H. Tillette de Clermont-Tonnerre, B. Jaques-Wajeman et P. Calvario. À l'École du TNS, il suit les enseignements de : Martine Schambacher, Éric Houzelot, Laurence Roy, Jean-Yves Ruf, Stéphane Braunschweig, Anne-Françoise Benhamou, Olivier Ortolani, Annette Tuefferd. Il travaille également avec de nombreux intervenants extérieurs : Marc Proulx, Jean-Christophe Saïs, Georges Gagneré, Christophe Rauck, Jean-François Peyret, Alejandra Rojo, François Verret, Yann-Joël Collin, Éric Louis, Alain Françon. Dans le cadre d'ateliers-spectacles présentés en public, Clément Bresson travaille sous la direction de Thomas Condemine, élève comédien de son groupe (*Richard III* de C. Bene), Yann-Joël Collin et Éric Louis (*TDM3, Théâtre du Mépris 3* de D.-G. Gabilly, repris au TNP Villeurbanne), Alain Françon (*Les Enfants du soleil* de M. Gorki, repris au Théâtre de la Colline). En 2006, il fait un doublage pour ARTE, *James Dean, Little Prince, Little Bastard*.

### Jean-Pierre Bagot, Monsieur Loyal

Après avoir débuté le théâtre au lycée Louis-Le-Grand, puis au Théâtre de Sartrouville avec Patrice Chéreau, il est engagé au Théâtre national populaire et y reste quatre années. Sa carrière de comédien se partage entre le théâtre, le cinéma et la télévision. Impossible de mentionner tous les spectacles et tous les films dans lesquels Jean-Pierre Bagot a joué, mais parmi les metteurs en scène de théâtre avec qui il a travaillé, citons Michel Dubois, Claude Yersin (*En attendant Godot* de Beckett et dernièrement *Gust* de Achternbush), Patrice Chéreau (*Hamlet* de Shakespeare), Jean-Louis Martinelli (*L'Eglise de Céline*), Bernard Sobel (*Marie de Babel* et *Le Roi Lear* de Shakespeare), Philippe Adrien (*L'Annonce faite à Marie* de Claudel), Jérôme Savary (*Le Bourgeois Gentilhomme* de Molière et *Mère Courage* de Brecht), Claudia Stavisky (*Comme tu me veux* de Pirandello et *La Locandiera* de Goldoni), Stéphane Braunschweig (*Dans la jungle des villes* de Brecht, *L'Enfant rêve* de Levin, *Les Trois Soeurs* de Tchekhov), Gael Rabas (*Protée* de Claudel), Alain Françon (*Les Huissiers* de Vinaver), Charles Tordjman (*Bruit – Chantier Théâtre ouvert* de F. Bon), Laurent Lafargue (*Otello, Songe d'une nuit d'été* et *Beaucoup de bruit pour rien* de Shakespeare). Au cinéma, il joue notamment dans *Mais où est donc Ornicar ?* de Bertrand van Effenterre, *Le Locataire* de Roman Polanski, *Anthracite* d'Edouard Niermans, *Un étrange voyage* d'Alain Cavalier, *La Petite bande* de Michel Deville, *La Garce* de Christine Pascal, *Zone rouge* et *De guerre lasse* de Robert Enrico, *L'Origine du monde* de Jérôme Enrico, *Bleu comme l'enfer* et *Radio Corbeau* d'Yves Boisset, *Les Deux Fragonard* de Philippe Leguay, *Verax* de Xavier Castagno, *Une jeunesse violente* d'Agnès Merlet, *Elisa* de Jean Becker et dans le dernier film de Nicole Garcia : *Selon Charlie*. Il participe à de nombreux téléfilms sous la direction notamment de Nadine Trintignant, Claude Santelli, Serge Moati, Jacques Ertaud, Ighal Niddam, Christiane Spiero, Yves Boisset, François Luciani, Daniel Vigne, Jacob Berger, Charles Nemes, Josée Dayan, Marc Rivière, Williams Crepin, Hekki Arekallio et Claude-Michel Rome.

.../...

## Christophe Brault, Cléante

Formé au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique, il a joué pour Myriam Marzouki (*United problems of coup de la main-d'oeuvre*, J.-C. Massera, Maison de la poésie), Frédéric Maragnani (*Le Cas Blanche-Neige*, H. Barker, Suresnes, CDN Bordeaux ; *Par les routes*, Noëlle Renaude, Théâtre Ouvert), Frédéric Fisbach (*Illusion comique*, Corneille, Avignon ; *Les Paravents*, Genet, Théâtre de la Colline), Bernard Sobel (*En attendant Godot*, Beckett, Théâtre de Gennevilliers), Stanislas Nordey (*Violences*, Gabily, Théâtre de la Colline), Éric Vigner (*La maison d'Os*, Dubillard, Festival d'Automne), Robert Cantarella (*Du Matin à minuit*, Kaiser, Théâtre de la Colline ; *Hamlet*, Shakespeare, Théâtre de Gennevilliers ; *Sa Maison d'été*, J. Bowles, Théâtre de la Colline ; *Le Renard du Nord*, Noëlle Renaude, Théâtre Ouvert ; *Terres Promises*, R. Fichet, TNB ; *Le Siège de Numance*, Cervantès, Théâtre du Rond-Point ; *Récits de Naissance*, Avignon), Noëlle Renaude (*Ma Solange, comment l'écrire mon désastre*, Alex Roux, Avignon), Gérard Desarthe (*Le Cid*, Corneille, MC93), Jean-Pierre Vincent (*Les Deux frères*, Gunthers, Théâtre Ouvert), Aurélia Guillet (*La Maison brûlée*, A. Strindberg, Théâtre national de Strasbourg) et Gilles Bouillon (Iago dans *Othello* de Shakespeare, création au CDR Tours, au Théâtre de la Tempête et en tournée dans toute la France). Il fait de nombreuses lectures pour France Culture et Théâtre Ouvert et joue au cinéma dans *Le Couperet* (Costa-Gavras), *Toutes peines confondues* (Michel Deville), *Lacenaire* (Francis Girod) et *L'Autrichienne* (Pierre Granier-Deferre).

## Thomas Condemine, Valère

Avant son entrée à l'École du TNS en 2004 (groupe XXXVI), Thomas Condemine a obtenu un DEUG de droit et a suivi les enseignements du Cours Florent. Au théâtre, il joue dans *Grande Vacances* de Joël Dragutin dans une mise en scène de l'auteur (Théâtre 95, 2004), et avec la Cie Que Sera, *Platonov* de Tchekhov et *Roméo et Juliette* de Shakespeare (2002-2003). Au cinéma, il joue sous la direction de F. Favrat dans *Le Rôle de sa vie* (2004). À l'École du TNS, il travaille avec de nombreux intervenants extérieurs dont Marc Proulx, Pawel Miskiewicz, Jean-Christophe Saïs, Georges Gagneré, Christophe Rauck, Jean-François Peyret, Alejandra Rojo, François Verret, Yann-Joël Collin, Éric Louis, Alain Françon et met en scène *L'Échange* de Paul Claudel (2005). Au cours de sa dernière année, il joue dans les ateliers-spectacles de sortie du groupe dirigés par Yann-Joël Collin et Éric Louis (*TDM3, Théâtre du Mépris 3* de D.-G. Gabily, repris au TNP-Villeurbanne) et Alain Françon (*Les Enfants du soleil* de M. Gorki, repris au Théâtre de la Colline) et met en scène un des deux spectacles d'élèves : *Richard III* de Carmelo Bene (2006).

## Julie Lesages, Mariane

Avant d'intégrer l'École du TNS en 2004 (groupe XXXVI), Julie Lesages suit les formations de l'École Le Samovar de Bagnolet ainsi que du Conservatoire du XVIe à Paris. Elle travaille régulièrement avec la compagnie Felmur entre 2001 et 2004. Durant sa formation au TNS, elle travaille avec de nombreux intervenants extérieurs dont Marc Proulx, Jean-Christophe Saïs, Georges Gagneré, Christophe Rauck, Jean-François Peyret, Alejandra Rojo, François Verret, Yann-Joël Collin, Éric Louis, Alain Françon. Au cours de sa deuxième année, elle joue dans *Léonce et Léna* de G. Büchner dirigé par Matthieu Roy alors élève metteur en scène du groupe ; *L'Échange* de P. Claudel mis en scène par Thomas Condemine, élève comédien du groupe, et dans *Gaspard* de P. Handke mis en scène par Nicolas Marie, élève régisseur. Pour les ateliers-spectacles de sortie, elle retrouve Thomas Condemine pour *Richard III* de C. Bene puis travaille avec Yann-Joël Collin et Éric Louis (*TDM3, Théâtre du mépris 3* de D.-G. Gabily, repris au TNP-Villeurbanne), Alain Françon (*Les Enfants du soleil* de M. Gorki, repris au Théâtre de la Colline). À sa sortie de l'École (juin 2007), elle joue dans *Musée haut-Musée bas*, long métrage réalisé par J.-M. Ribes (novembre 2007), *Iphigénie* carte blanche mise en scène par Thomas Condemine (janvier/février 2008), avec la compagnie Théâtre du Fracas (janvier 2008) et participe au projet *Hiroshima mon amour* de M. Duras, dirigé par Christelle Larra (janvier 2008).

.../...

### Pauline Lorillard, Elmire

Elle intègre l'École du TNS en 2001 (groupe XXXIV) et joue dans deux projets initiés par les élèves metteurs en scène et dramaturge du groupe : *Les Vagues* d'après V. Woolf et *La Fausse suivante* de Marivaux, tous deux mis en scène par Guillaume Vincent, et dans trois autres ateliers-spectacles présentés en public : *Le Roi Lear* de Shakespeare dirigé par Claude Duparfait, *Collapsars* écrit et dirigé par Gildas Milin et *Chastes projets, pulsions d'enfer* d'après des textes de Brecht et de Wedekind sous la direction de Stéphane Braunschweig. En 2003, elle joue dans le court-métrage *Le Sommeil d'Anna Caire* de Raphaëlle Rio. En 2004, elle participe à la reprise des *Vagues* pour le Festival « Mettre en scène » du TNB. À sa sortie de l'École, elle intègre la troupe du TNS pour la saison 2004/2005 durant laquelle elle jouera Agnès dans *Brand* d'Henrik Ibsen, mis en scène par Stéphane Braunschweig. Elle reprend ensuite *La Fausse suivante* mise en scène par G. Vincent (Théâtre du Peuple de Bussang, Théâtre de la Cité Internationale...). En 2006, elle joue dans *Corées*, une création de Balazs Gera puis dans *L'Objecteur* de Michel Vinaver mis en scène par Claude Yersin. En 2007, elle retrouve S. Braunschweig pour jouer Macha dans *Les Trois Soeurs*, créé en mars 2007 au TNS.

### Annie Mercier, Dorine

Annie Mercier joue au théâtre dans une soixantaine de pièces, notamment avec Laurent Gutmann (*Chants d'adieu* et *Nouvelles du plateau S.O. Hirata* ; *Terre Natale* de D. Keene ; *Légendes de la forêt viennoise* d'Ö. von Horvath), Guillaume Vincent (*Nous, les héros*), Christophe Rauck (*Getting Attention* de M. Crimp), Stéphane Fiévet (*Laisse-moi te dire une chose* de Rémi de Vos), Claude Duparfait (*Titanica*, de S. Harrisson), Charles Tordjman (*Vie de Myriam C.*), Roger Planchon, Philippe Adrien, Régis Santon, Jean Lacornerie, Christian Cheesa, Patrick Collet, François Rancillac, Robert Cantarella, Philippe Minyana, etc. Au cinéma, Annie Mercier travaille avec C. Miller, P. Jolivet, F. Dupeyron, É. Veniard, F. Favrat, M.-P. Osterrieth ou encore M. Fitoussi. À la télévision, elle a participé à une trentaine de réalisations : *Plus tard tu comprendras*, *Un Flic*, *Boulevard du palais*, *Engrenages*, *Père et Maire*, *Majret*, etc. Elle a également écrit de nombreuses pièces et adaptations pour France Culture et Radio Lausanne, ainsi que des scénarii pour TF1. En 2006, elle reçoit le Prix d'interprétation féminine au festival de la radio Francophone. Enfin, elle est elle-même metteuse en scène (*Abîme aujourd'hui la ville* de François Bon, 2002) et anime régulièrement des stages de formation à l'École du TNS, dans des conservatoires ou au CDN de Thionville.

### Sébastien Pouderoux, Damis

Avant d'intégrer l'École du TNS en 2004 (groupe XXXVI), Sébastien Pouderoux obtient une maîtrise en Arts du Spectacle à la Sorbonne et suit la formation du Conservatoire de Créteil (2000-2003). À l'École du TNS, il travaille avec plusieurs intervenants extérieurs dont Marc Proulx, Pawel Miskiewicz, Jean-Christophe Saïs, Georges Gagneré, Christophe Rauck, Jean-François Peyret, Alejandra Rojo, Jean-Yves Ruf, Laurence Roy, Martine Schambacher, François Verret, Yann-Joël Collin, Alain Françon. Au cours de sa dernière année, il joue sous la direction de Yann- Joël Collin et Éric Louis (*TDM3, Théâtre du Mépris 3* de D.-G. Gabilly, repris au TNP-Villeurbanne), Alain Françon (*Les Enfants du soleil* de M. Gorki, repris au Théâtre de la Colline). De 2005 à 2007, il travaille régulièrement au doublage de séries documentaires pour Arte. À sa sortie de l'École en 2007, il joue dans *In Futurum*, une création collective avec des musiciens du CNSM de Paris. Il travaille à nouveau sous la direction de Matthieu Roy dans *Histoire d'amour* de Jean-Luc Lagarce (Théâtre National du Luxembourg) et *Drames de Princesses* d'Elfriede Jelinek (tournée en 2008 à Saran, Le Mans et Reims).

.../...

## Claire Wauthion, Madame Pernelle

Diplômée de l'INSAS (Bruxelles), Claire Wauthion travaille aussi bien pour le théâtre que pour le cinéma ou la télévision. Sa carrière de comédienne l'amène à jouer au théâtre sous la direction de C. Pertion (*Hop là, nous vivons !*, E. Toller, 2007), de Y. Beaunesne (*Domage qu'elle soit une putain*, J. Ford, 2006 ; *Oncle Vania*, Tchekhov, 2004 ; *La Princesse Maleine*, M. Maeterlinck, 2001...), L. Pelly (*Le Voyage de Monsieur Perrichon*, E. Labiche/E. Martin, 2003), A. Françon (*N°10 / Mais aussi autre chose*, C. Angot, 1999 ; *Les Huissiers* de M. Vinaver, 1998 ; *La Dame de chez Maxim* de Feydeau, 1989 ; *Hedda Gabler* de d'Ibsen, 1987 ; *Noises* d'E. Corman, 1984...), M. Leiser, J. Lacornerie, B. Murat, L. Fevrier, C. Santelli, A. Ollivier, M. Dubois, C. Colin, S. Seide, J.-L. Hourdin, O. Krejca (*Les Trois Soeurs*, 1972 ; *Le Père d'A.* Strindberg, 1983), A. Vitez (*Britannicus* de Racine, *Faust* de Goethe, 1982 ; *Les Burgraves* de V. Hugo, 1978 ; *Pique-nique* de Claretta 1975), A. Brine, H. Ronse, P. Laroche, M. Wijkaert, A. Bourseiller, F. Dunlop, M. Libens, D. Goldby, C. Etienne, F. Latin, A. Radok, V. Garcia. Au cinéma, elle joue notamment dans les réalisations de N. Garcia (*Selon Charlie*, 2005), B. Blier (*Les Acteurs*, 1999), S. Anspach (*Haut les coeurs*, 1998), E. Heumann (*Port Djema*, 1996), C. Klapisch (*Rien du tout*, 1992), J. Davila, A. Delvaux, N. van Brakel, E. de Gregorio, C. Akerman (*Je, tu, elle*, 1973), etc. Pour la télévision, elle tourne, entre autres, avec J.-L. Bertuccelli, Louis Page (*Une Rebelle dans la famille*, 2005), B. Van Effenterre (*Paris Enquêtes criminelles: «L'Ange de la mort»*, 2007).



© Elisabeth Carecchio

## Le projet de Stéphane Braunschweig

### Note d'intention

*Tartuffe* est une pièce où on sent que tout est déjà traversé par un passé, un passif. On peut bien sûr prendre la pièce dans son abstraction, mais on peut aussi essayer de voyager dans ce qui traverse les personnages et ce pourquoi ils en sont arrivés là. C'est une pièce qui commence dans la crise. Est-ce que la crise de Madame Pernelle est démesurée par rapport à la situation ? En tout cas elle recouvre quelque chose de paradoxal : alors qu'elle dit que rien ne va plus, Orgon arrive en déclarant au contraire que tout va bien depuis que Tartuffe est là.

La pièce est l'histoire de quelqu'un qui pense aller très bien sous l'emprise de Tartuffe, mais qui a en lui une faille que la pièce va ouvrir. La question est alors de savoir de quelle nature est cette faille, comment elle a été comblée avant, ce qui l'a causée, etc. Même si tous les personnages jouent un rôle déterminant, pour moi le personnage principal est Orgon ; je tourne autour de la maladie d'Orgon, des symptômes d'Orgon. Il faut arriver à se raconter ce qui s'est passé avant dans sa famille. Si on se raconte que sa première femme, celle qui plaisait à Mme Pernelle, était une sorte de bigote, qu'il ne devait pas avoir une relation très épanouie sexuellement avec elle, et que devenu veuf il a choisi en Elmire une jeune femme avec un côté joyeux, sensuel, et que là tout d'un coup il est sous une emprise sexuelle, on peut penser que c'est ça qui déclenche la crise. Sur la base d'une peur du sexe, d'une culpabilité qui lui est liée. Il faut bien que le discours de Tartuffe – qui dit tout le temps que le sexe est la chose la plus horrible du monde – trouve une prise chez Orgon.

Molière n'écrit qu'avec ce qu'il est, ce qu'il vit. C'est partout. Par exemple la question de la jalousie qui est un thème central chez lui, n'apparaît pas au premier abord dans *Tartuffe*. Mais quand on plonge dans la pièce on s'aperçoit que c'est là tout le temps... C'est comme une donnée de base de la relation d'Orgon à sa femme. Molière jouait Orgon avec la matière d'Alceste. Les personnages ne sont pas les mêmes, ils n'ont pas la même histoire socialement mais il y a un fond d'être commun. Il les jouait comiques, c'était une manière de mettre en jeu ses propres affects en les démontant et en les ridiculisant. Je pense que jouer avait pour lui une fonction thérapeutique.

Le monde a évolué, les mœurs évoluent, la morale aussi, mais la peur de l'amour, la peur de ne pas être aimé, le désir de sauver l'autre, les situations d'emprise, ce sont comme des invariants de la condition humaine moderne. Et là, Molière, sous l'apparence de la légèreté et parfois de la convention, est d'une profondeur inouïe. En travaillant hier la scène de la dispute de Valère et Marianne, qui m'avait toujours paru la scène la plus conventionnelle de la pièce, il apparaît une réalité et une profondeur des sentiments amoureux tout à fait étonnante. Le roman est ce qui me motive actuellement dans mon travail de metteur en scène, mais c'est aussi le moyen de décaper la pièce du leurre de ses formes. De ses conventions.

La religion est un levier dans ce dispositif. C'est d'abord un contexte, un contexte politique qui peut faire penser à ce qu'on vit aujourd'hui : les rapports du pouvoir et du discours religieux. On a eu pendant quelques années ce qu'on appelait le retour du religieux, et maintenant on a le retour des dévots. Le pouvoir se remet à prendre appui sur ça – c'est complètement nouveau ! Il y a des conséquences politiques, mais ce n'est pas Tartuffe qui peut nous permettre de les aborder. Si on veut regarder ça de façon plus politique, il faudrait plutôt aller voir du côté de Sainte Jeanne des abattoirs, par exemple... Parce que là, la problématique est prise dans l'intimité de Molière – c'est comme ça que je le vois. La religion est l'endroit où la maladie d'Orgon trouve une échappatoire, c'est le couvercle qu'on met sur la marmite.

.../...

Ce dont je parle en abordant le thème religieux à travers *Brand*, *Mesure pour mesure* ou *Peer Gynt*, c'est toujours d'un certain rapport à la culpabilité, à la souillure. Le monde dans lequel on vit – c'est un peu banal de le dire mais c'est quand même aussi une réalité – est un monde hyper matérialiste et qui touchant le fond de ce matérialisme rebondit sur un besoin de spiritualité énorme. Pour moi l'un est absolument l'envers de l'autre, de même que le cynisme est l'envers de l'idéalisme. Le besoin de spiritualité est la face cachée du matérialisme. Nous nous étions dit une fois que Molière vivait dans un profond scepticisme, et que ce qui le protégeait du cynisme c'était une foi dans le théâtre – là j'emploie un mot religieux parce qu'il n'y en a pas d'autre. Croire que le théâtre permet de produire du sens ou de survivre à un monde sans dieu. Et peut produire aussi ce qui résiste aux certitudes. Je me sens proche de ça. La façon dont Molière tire sur tout ce qui croit, ça me convient, je me sens en famille. Pas tellement avec ses problématiques de jalousie mais avec les problématiques liées à la foi, au théâtre, au sens de ce qui se joue par le théâtre, à la mise en jeu de l'intime et à la question de l'amour comme une chose centrale – là, je me sens en famille

Stéphane Braunschweig, février 2008, extraits d'un entretien avec Anne-Françoise Benhamou



## Résumer Tartuffe...

### ACTE I : La famille d'Orgon divisée par l'intrus

**Scène 1** : En l'absence d'Orgon, Mme Pernelle reproche à sa bru (Elmire) et à ses petits-enfants (Mariane et Damis) de mener une vie dissolue ; elle prend la défense de Tartuffe, dévot personnage qu'Orgon a recueilli chez lui et que les autres membres de la famille accusent d'exercer dans la maison un pouvoir «tyrannique», sous des dehors hypocrites.

**Scène 2** : Dorine (la nourrice) expose à Cléante (beau-frère d'Orgon) l'aveuglement d'Orgon à l'égard de Tartuffe, dont elle dénonce l'hypocrisie.

**Scène 3** : Est évoqué le mariage de Mariane, fille d'Orgon, et de Valère.

**Scène 4** : De retour de voyage, Orgon ne s'inquiète que de la santé de Tartuffe, s'attendrit aux réponses ironiques de Dorine en soupirant «le pauvre homme», alors que c'est sa femme Elmire qui a été malade toute la nuit.

**Scène 5** : Scène entre Orgon et Cléante. Orgon fait l'éloge de Tartuffe et répond évasivement à Cléante qui tente de lui révéler son aveuglement («Mais par un faux éclat je vous crois ébloui»). Dans une longue tirade, il distingue l'artifice et la sincérité, le comportement du faux dévot et celui du vrai dévot. A la fin de la scène, Cléante rappelle à Orgon la promesse de mariage accordée à Valère, amoureux de Mariane.



© Elisabeth Carecchio (Claude Duparfait – Orgon)

## ACTE II : L'amour en péril

**Scène 1 :** Orgon annonce à Mariane qu'il lui destine Tartuffe comme époux. Stupeur indignée de Mariane, qui aime Valère.

**Scène 2 :** Dorine tente en vain de faire revenir Orgon sur sa décision.

**Scène 3 :** Avec une feinte rudesse, Dorine réconforte la trop docile Mariane et l'exhorte à la résistance.

**Scène 4 :** Scène de dépit amoureux entre Mariane et Valère. Mais Dorine réconcilie de force les deux amants.



© Elisabeth Carecchio (Julie Lesages – Mariane et Claude Duparfait – Orgon)

## ACTE III : L'imposteur triomphe

**Scène 1 :** Damis, furieux, veut se venger de Tartuffe, mais Dorine l'engage à laisser Elmire agir à son idée.

**Scène 2 :** Appelé par Elmire, Tartuffe paraît enfin. Il rencontre Dorine, qui le nargue effrontément.

**Scène 3 :** Elmire demande à Tartuffe de renoncer à Mariane. Tartuffe en profite pour essayer de séduire Elmire qui consent à ne pas révéler à son mari la conduite de l'imposteur, à condition que celui-ci favorise l'union de Valère et de Mariane.

**Scène 4 :** Mais, d'un cabinet voisin, Damis a tout entendu. Indigné, il court informer son père de l'attitude indécente de Tartuffe. Ce dernier refuse de croire son fils.

**Scènes 5 et 6 :** Devant Orgon, Tartuffe joue l'humilité et la dévotion persécutée. Accusé de calomnie, Damis est déshérité et chassé par son père.

**Scène 7 :** Tartuffe continue son manège : il s'effacera et quittera la maison. Mais Orgon le supplie de rester, lui permet de voir Elmire en toute liberté, et lui lègue tous ses biens.

#### ACTE IV : L'hypocrite démasqué

**Scène 1** : Indigné de la conduite d'Orgon et de Tartuffe, Cléante enjoint ce dernier de réconcilier le père et le fils. Mais Tartuffe se dérobe et coupe court à l'entretien.

**Scènes 2 et 3** : Malgré les supplications de sa fille et les protestations de Cléante, Orgon décide de marier au plus tôt Tartuffe et Mariane.

**Scènes 4 et 5** : Pour désabuser son mari, Elmire fait cacher celui-ci sous une table, appelle Tartuffe et feint de répondre à ses avances, en l'obligeant à se démasquer.

**Scène 6** : Orgon comprend enfin qu'il a été joué et donne libre cours à son indignation.

**Scène 7** : Il veut chasser Tartuffe mais celui-ci jette le masque : la maison lui appartient désormais.

**Scène 8** : Elmire, qui ignore la donation, s'étonne de l'embarras d'Orgon.



© Elisabeth Carecchio (Claude Duàrfaït – Orgon et Pauline Lorillard – Elmire)

#### ACTE V : Le châtement de l'imposteur et le *rex ex machina*

**Scène 1** : Resté seul avec Cléante, Orgon confesse qu'il a remis à Tartuffe une cassette, contenant des papiers compromettants confiés par un ami proscrit.

**Scène 2** : Furieux, Damis veut châtier l'imposteur.

**Scène 3** : Seule, Mme Pernelle se refuse encore à croire Tartuffe coupable.

**Scène 4** : M. Loyal, huissier, signifie à Orgon l'ordre d'expulsion.

**Scènes 5 et 6** : Mme Pernelle est enfin désabusée. Valère veut aider Orgon à fuir pour échapper à la justice du Roi.

**Scène 7** : Tartuffe se présente avec un exempt pour faire arrêter Orgon. Mais - coup de théâtre - c'est Tartuffe que l'exempt arrête : le roi a démasqué l'imposteur et pardonne à Orgon en raison d'anciens services rendus sous la Fronde. Grâce au prince "ennemi de la fraude", Mariane épousera Valère.

## Entretien avec Claude Duparfait

*Molière est un auteur avec lequel tu as une relation ancienne, et c'est aussi la connaissance et l'amour que tu as de ce théâtre qui ont incité Stéphane à monter Le Misanthrope puis Tartuffe en te proposant les rôles d'Alceste et d'Orgon. Comment as-tu rencontré cette oeuvre en tant qu'acteur, et qu'est-ce qui a été si déterminant dans cette rencontre ?*

L'épisode originel, c'est une scène que j'ai travaillée au Conservatoire dans la classe de Madeleine Marion, et que j'ai présentée aux journées de juin, la scène où Tartuffe se déclare à Elmire : *L'amour qui nous attache aux beautés éternelles/ N'étouffe pas en nous l'amour des temporelles...* J'interprétais cette première tirade comme une sorte de chant amoureux, dans une danse lente qui devenait de plus en plus frénétique. Tartuffe tournoyait jusqu'à la transe, puis je finissais la réplique par une chute brutale au sol, comme si je tombais mort. Elmire, inquiète, se penchait sur moi : *La déclaration est tout à fait galante,/ Mais elle est, à vrai dire, un peu bien surprenante/ Un dévot comme vous, et que partout on nomme...* Alors dans une violente volte-face, Tartuffe, extatique, se retrouvait sur elle de tout son poids : *Ah ! Pour être dévot, je n'en suis pas moins homme...* L'efficacité de cette dramaturgie brute de décoffrage dépendait de mon engagement dans cette seconde tirade où il dit en termes galants quelque chose de très brutal : *Regarde dans quel état tu m'as mis - mais si on compose ensemble, on doit pouvoir s'en sortir, et peut-être même y trouver du plaisir...* Elmire sortait de la scène totalement désemparée, sans voix. C'était pour moi le but, l'endroit où ça devait aller. On passait d'une scène de drague assez grotesque, qui faisait rire, à quelque chose d'effrayant qui tenait du viol. Lors de la présentation, je me suis lancé à tel point dans ce brut de décoffrage, qu'en tombant je me suis donné un sale coup sur une vertèbre qui m'a fait l'effet d'un véritable coup de poignard dans le dos. Je me souviens encore de cette sensation de panique, le souffle coupé. Ça a été un de mes premiers accidents en scène, et j'ai cru y laisser ma peau. Mais le public me suivait, il fallait continuer. Pour surmonter la douleur, je me suis jeté dans les alexandrins avec une seule chose en tête : la sincérité, le mentir vrai. La douleur n'a jamais totalement disparu, encore aujourd'hui il m'arrive de la ressentir comme un pincement dans le dos. Pour moi, elle raconte quelque chose de ce que c'est de se frotter à Molière.

*Tu as écrit à propos de ton expérience d'Alceste qu'elle avait été très intime, qu'elle passait par la nécessité de mettre de côté une forme de pudeur.*

Quand on joue Molière il y a un rapport très direct au corps, très concret, sans demi-teinte, qui a à voir avec une nécessité d'incarner. On ne peut pas se tenir en suspens entre « j'incarne » et « je n'incarne pas ». Il y a certains répertoires, ou peut-être certaines manières de faire du théâtre où on peut marquer une distance. J'ai participé récemment à une table ronde sur la mise en scène du théâtre élisabéthain. Nous en sommes venus à débattre de l'incarnation. Certains participants disaient: Aujourd'hui on ne peut plus jouer un personnage, ça ne sert à rien de faire semblant... Moi, à ce moment-là, je jouais Edouard II, tous les soirs je finissais dans la boue, avec cette scène de supplice, et je n'adhérais pas à ce discours... Nous étions d'accord sur la dimension d'engagement nécessaire au jeu, mais il n'y a pas que ça. C'est bien d'incarnation du personnage que je parle. Ça me semble indispensable à Molière. Ce n'est pas une question d'efficacité : je ne crois pas à un Molière où on convoquerait avec distance les états des personnages, quelque chose n'aurait pas lieu.

*Quelle est cette chose qui selon toi interdit la distance et impose l'incarnation ?*

L'auteur en écrivant sait sans doute où il veut en arriver, mais j'ai l'impression que les personnages sont comme submergés, qu'ils n'ont aucune distance avec ce qu'ils vivent dans le ici et maintenant. Et que l'acteur doit se laisser happer par ça. C'est comme Thomas Bernhard. Il nous emmène dans une zone d'exaspération, d'irritation extrême. Les personnages de Molière sont eux aussi d'entrée de jeu en proie à des crises excessives - je pense à Orgon, à Alceste, à d'autres... J'imagine l'homme qui écrivait ces textes comme quelqu'un qui avait un rapport très compliqué au monde qu'il ne supportait pas, mais aussi comme quelqu'un d'insupportable pour les autres. On devait le fréquenter avec un certain effroi... Ce sont ces choses que je ressens quand je travaille Molière, pour le meilleur et pour le pire. Je l'ai remarqué sur *Le Misanthrope*, et aussi sur *Tartuffe* en discutant avec Annie avec Pauline : dans la confrontation avec les personnages de Molière, on ne peut pas échapper à une sensation de brutalité. On le voit aussi dans les rôles de femmes. Je crois que jouer Célimène c'est dur, jouer Arsinoé

.../...

ce n'est pas facile non plus. Et Elmire pas plus. Parce que ça touche au rapport à la séduction, à la féminité, à l'image que les hommes ont des femmes, à l'image que Molière a des femmes et à la façon dont il peut les enferrer dans des choses avec lesquelles les actrices doivent se débattre pour essayer d'émanciper leur personnage. Même si la mise en scène ou le développement du rôle peut les y aider, malgré tout il y a cette gangue à laquelle je pense qu'elles se cognent violemment.

*Quand tu parles d'incarnation de cette façon, ça ne veut pas dire un travail psychologique, naturaliste sur le personnage. En quoi est-ce différent de ce qu'on peut chercher sur un personnage de Tchekhov, par exemple sur Treplev, que tu as joué ?*

Je connais un peu Tchekhov, je l'ai joué deux fois, mais je n'en ai pas la même pratique que de Molière. Curieusement, j'ai l'impression qu'avec Tchekhov, en tant qu'acteur, on peut user d'une forme de séduction. On peut contourner certaines difficultés dans le rapport à soi. Il y aura toujours, de façon plus ou moins efficace, une sorte d'émotion, parce que l'écriture est faite pour qu'il en soit ainsi. Je ne dis pas que c'est plus simple à jouer, loin de là ! Peut-être simplement que ça me parle moins... Ça ne me laisse pas la même trace. Il y a un endroit abrupt, un endroit dur de la confrontation que je ne retrouve pas...

Dans Molière on revient toujours à l'endroit où ça fait mal. Et on le questionne. Plutôt que de faire des sortes de circonvolutions pour l'éviter... On peut dire qu'il y a une sorte de masochisme profond, tout de même ! Plus on essaie de s'en protéger, plus on y retourne. Ça me fait penser au fauteuil à oreilles où se trouve le narrateur des *Arbres à abattre* de Thomas Bernhard, dans lequel, pendant toute une soirée, il ne cesse de ruminer son exécration de cette petite société qui l'a forgé, avec une espèce de hargne par rapport à sa propre vie. Et pourtant il est là, au milieu de ces gens. Malgré cette phrase de Voltaire qui ouvre le livre: *Comme je n'ai pas réussi à rendre les hommes plus raisonnables, j'ai préféré être heureux loin d'eux.* Le narrateur essaie de s'éloigner mais il ne peut que rester. Ça m'évoque aussi ce texte de Kafka, où il dit que pour ne pas être abandonné, on ne peut pas se passer d'une fenêtre sur la rue : si on veut participer à l'expérience du monde, on est obligé de regarder par la fenêtre. Et c'est tout à fait le Misanthrope qui se met à l'endroit même de la cour, et tombe sur Célimène. Et pour Orgon c'est pareil : Puisque toute ma famille déteste Tartuffe, je vais le marier à ma fille. Ce sont des personnages qui s'enfoncent, qui n'ont pas d'autre choix que s'enfoncer.

Ce n'est pas pour rien que Kleist est allé chercher dans Molière et que Thomas Bernhard l'aimait. Ce sont des auteurs - et leurs personnages avec - dont le rapport au monde est vraiment exacerbé, à vif, à force de buter toujours sur les mêmes choses... Il y a un moment où on se brûle un peu à aller voir comment ils sont foutus, ces individus-là. Il y a quelque chose de brûlant dans Molière. Je le sens dans l'engagement ou les convictions de ses personnages - que ce soit Alceste ou Orgon - où se pose pour eux une question de vie ou de mort. Quand Orgon dit à Tartuffe : *Vous demeurerez, il y va de ma vie*, on pourrait croire à une parole de séduction. Mais je pense vraiment qu'il faut la prendre au sens littéral, y croire. Le détartuffage d'Orgon, ça peut aller jusqu'où exactement ? Jusqu'à la dépression totale ? Ça nous a beaucoup fait rire en répétition, mais ce dont il s'agit pour ces personnages, c'est d'effondrement, c'est de destruction. La dimension farcesque qui amène à forcer le trait permet à Molière de s'engager dans la cruauté avec une audace incroyable. Il y a une méchanceté terrible de ce théâtre: *L'homme est, je vous l'avoue, un méchant animal...* C'est ce que dit Orgon à l'acte V, c'est comme ça aussi que Molière nous fait voir ses personnages. Avec un regard plus ou moins acerbe, qu'il s'agisse de son regard à lui, à l'intérieur de sa propre pièce, du regard porté par les autres personnages, ou de celui qu'il suscite chez les spectateurs. Parce que c'est aussi ce que voit le public quand il nous regarde nous agiter sur le plateau : il rit de voir les personnages traverser des affres épouvantables. L'acteur a évidemment une distance, mais pour éprouver le chemin du rôle, il faut entrer dans des zones d'impudeur, des zones de ridicule, accepter d'être mis à nu de façon assez terrible. C'est sur ce terrain que Molière nous attire, c'est là qu'on se confronte à lui.

Mais tu me parlais de *La Mouette*... J'ai été très heureux de jouer *La Mouette* parce que j'étais dans ma vie à un moment où j'étais très amoureux. Du coup, ça m'a boosté. Je dois m'avouer que je suis un acteur qui a du mal à faire la séparation entre la vie et les rôles. Il y a séparation, bien sûr, entre le moment où on est sur le plateau et celui où on retourne à la vie de tous les jours (bien que pour nous le plateau soit aussi la vie de tous les jours !) Mais j'en ai un peu assez de ces poncifs : Tu ne seras jamais le personnage, il faut que tu apprennes qu'on ne peut pas rentrer dans la peau du personnage... Je dois avouer que mon expérience de vie m'a montré autre chose. Et il faut que je l'accepte, à mon âge, avec mes expériences de rôles. Je peux essayer de marquer une certaine distance, mais il y a un moment où le rôle suinte... Et je vis avec. Exactement comme

.../...

quand Pirandello écrit dans une nouvelle que ses personnages viennent le voir avec leurs problèmes, leurs doléances, qu'il les reçoit derrière sa machine à écrire et qu'il les écoute... C'est une image poétique, très belle et un peu dingue, de sa façon de convoquer des personnages. Mais je crois que moi, en tant qu'acteur, je les ai à l'intérieur et que je joue en fonction de la fusion que je peux avoir avec eux. La vie compte aussi pour jouer. Mon état amoureux a contribué à Treplev, pour d'autres spectacles ce sont d'autres tremblements de terre moins heureux qui m'ont aidé à trouver. Ces deux zones sont en mouvement, sans qu'il y ait confusion, mais sans qu'il y ait non plus séparation. C'est comme si mon âge adulte à moi c'était ça : accepter que tous ces discours sur la distance par rapport au rôle ne me concernent pas... Peut-être y a-t-il un endroit de folie dans mon rapport au théâtre.

*Avancer en âge, dans le métier d'acteur, c'est aussi se déplacer par rapport au répertoire : avec Treplev tu as joué un fils, un jeune homme, dans un des premiers spectacles que nous ayons faits ici, et tu termines cette aventure avec Stéphane au TNS en jouant Orgon, un père avec des enfants adultes. Comment vit-on cette bascule de génération à travers les rôles?*

C'est dans *La Famille Schroffenstein*, où je jouais un des deux pères, que s'est fait le passage de génération. C'était une découverte, ce rapport à la paternité, je passais dans un autre registre. Ça ne m'a pas traumatisé... Il y avait aussi un enjeu pour moi d'éprouver ce passage là, et peut-être de cesser d'être pris dans une image de fragilité qui m'a longtemps collé à la peau. Même récemment, en jouant Edouard II, j'ai encore entendu parler de fragilité. Mais pour moi c'est fini, c'est un discours qui ne m'atteint plus, parce que j'ai conscience que j'ai changé. Pour voir ça positivement, je me dis que je peux envisager toute une gamme de rôles très nouveaux. Il y a ceux que je quitte, et d'autres qui s'ouvrent. C'est le mouvement du théâtre et le mouvement de ma vie, et de moi qui vieillis dans le théâtre. Quand je me retrouve avec mes deux enfants, Damis et Mariane, Sébastien et Julie... Il y a les plaisanteries de loge avec lesquelles je m'amuse beaucoup - Bonjour Papa ! Comment tu vas ma fille ? - et puis aussi... c'est très touchant.

*Ta rencontre de jeu dans La Mouette avec Maud Le Grévellec, qui comme eux sortait juste de l'École, a été très forte aussi - tu en parles dans ce numéro à propos du Misanthrope où tu l'as retrouvée en Célimène.*

J'ai beaucoup aimé jouer avec Maud, les deux fois. Je garde une sensation très forte du retour de Nina à la fin, du moment où elle dit pour la troisième fois le texte de la pièce de Treplev. Cette chose contenue entre nous, où le bouleversement intérieur aboutit au fait qu'il va se flinguer... Même si le rôle de Treplev m'a moins marqué que celui d'Alceste, j'ai un souvenir réel, profond, du plaisir que j'ai eu à jouer *La Mouette*. Du plaisir d'être dans cette équipe très belle, même s'il y a eu des tensions aussi... J'ai un grand souvenir des scènes que je jouais avec Maud, avec Daniel, Marie-Christine, Claire... Je me rappelle de sensations très belles au moment des saluts. J'avais l'impression que nous étions vraiment ensemble pour faire ce spectacle. Ce n'est pas toujours le cas : c'est terrible à dire, mais il y a des spectacles où on n'est absolument pas ensemble même si on se tient la main à la fin. Là, il y avait cette sensation d'être portés ensemble par une histoire, par un spectacle qu'on menait. C'est d'ailleurs très sensible sur tous les spectacles que j'ai faits avec Stéphane : l'impression que quand on joue un spectacle on le parcourt ensemble, que quand on est convoqué sur le plateau à 20h30, on est comme tenus par des fils les uns aux autres et que ça donne une force à ce qu'on fait.

*C'est lié à la troupe ou au travail artistique lui-même ?*

Aux deux. On a parfois fait des spectacles qu'on a eu du mal à mettre au jour, il y a eu des conflits, des zones d'opacité totale où on ne savait plus, où on n'adhérait pas forcément aux propositions que faisait Stéphane. On changeait, on cassait ce qu'on avait construit, on reprenait, mais malgré tout il y avait toujours un point qui était fédéré par son rêve à lui et qui était alimenté par une équipe. En plus, on s'inscrivait dans une durée avec ceux qui étaient là - même s'il y a eu aussi pas mal de gens qui sont partis et arrivés. La notion de troupe ou d'équipe artistique qui part dans un rêve avec quelqu'un qui nous réunit restera pour moi présente à vie. Cette expérience-là, je l'aurai toujours, je la porte en moi, même si je travaille avec des équipes où il y a de la discorde. Sans doute que ça existait déjà avant pour moi - depuis l'Ecole de Chaillot - mais notre histoire au TNS a amplifié, conforté ce que je cherche avec d'autres équipes. Et pourtant je peux être quelqu'un de solitaire

.../...

ou même de fermé - mais sur le plateau j'ai envie de savoir comment ça se passe globalement. On parle souvent de ça avec Annie Mercier. Annie se pose toujours la question : Comment j'entre sur un plateau, qu'est-ce qui se passe quand je deviens visible? Je comprends très bien ça. Au moment où on devient visible, on englobe un espace, on englobe la totalité qu'est le spectacle. Bien sûr, c'est fondamental de se préoccuper de soi, de savoir comment on va jouer tous ces personnages, en accord avec un metteur en scène. Mais il faut avoir une générosité par rapport à la globalité de la chose, j'en suis encore plus sûr après avoir vécu l'histoire de la troupe.

*Qui était conflictuelle parfois !*

Oui, parfois, mais dans la vie c'est pareil. Il y a des gens très différents autour de moi, et quand ils me racontent leurs expériences professionnelles, il y a une part de conflit. Le conflit est une chose qui peut bloquer, tétaniser : on a eu ces expériences, on a eu des moments très durs sur *Le Misanthrope*. Mais au sortir de ça, reste que dans notre rapport de travail aujourd'hui avec Stéphane, l'échange qu'on peut avoir sur le jeu ou sur Molière a évolué. Et puis... je ne sais pas si on peut répéter très calmement *Le Misanthrope* ! J'ai l'impression que malgré nous, on est quand même embarqué dans quelque chose qui nous dépasse... Rappelle-toi qu'à un moment Stéphane avait même eu l'idée de jouer Philinte ! Je me demande dans quel état sont ces auteurs quand ils écrivent des trucs pareils... Il n'y a rien de mystique dans ce que je vais dire, mais j'ai l'impression que quand on travaille ce genre de pièce, leur suc nous est injecté. Tu vas me dire que c'est une vérité de La Palisse et qu'on pourrait le dire de tous les textes, mais chez Molière ce qui est injecté touche à l'essence même du théâtre. Du billot de bois. Je ne sais pas comment dire.

*Peut-être parce que les affects y sont exclusivement au présent. Quand Tartuffe, contre toute vraisemblance, convainc Orgon de son innocence, Orgon ne peut pas échapper à la sensation qu'il a de Tartuffe dans l'instant; Et c'est pareil pour la dispute de Valère et de Mariane : elle a lieu au pire moment, mais ils ne peuvent pas s'y soustraire. C'est ce qui est très théâtral, ce qui a à voir avec la farce, et même avec le clown : ce comique de l'enfermement dans le présent pur. Et cette disponibilité totale au présent de l'événement, c'est aussi ce qui définit l'acteur en jeu, non ? Au bout de toutes ces années, je reste toujours aussi étonnée de voir comment des acteurs sur le plateau peuvent à la fois être totalement immergés dans une rêverie, la rêverie de leur personnage et la rêverie commune qu'est la fiction, et rester d'une réactivité absolue à tous les incidents concrets.*

Ce frottement-là est un peu étrange mais s'il n'existait pas on ne pourrait pas jouer. Maria Casarès disait en riant qu'en scène il lui était arrivé cent fois plus d'aventures incroyables que dans la vie... Quand tu me parles de ça, c'est *Prométhée* qui me revient. C'était un spectacle assez technologique, il y a eu pas mal de problèmes techniques en représentation. Je me souviens qu'une fois la planche sur laquelle mes partenaires m'attachaient au début de la pièce et qui ensuite se dressait verticalement ne s'est pas levée... Claire appuyait sur le bouton, ça ne bougeait pas. Ça a duré une minute qui nous a paru une éternité. Il y a un instinct de survie dans ces moments-là, tu te dis : Bon, je peux toujours commencer allongé... mais si ça ne se lève pas c'est foutu ! Je reverrai toujours la tête de Claire quand elle appuyait sur cette commande et que la planche ne se levait pas, et au moment où ça a fini par démarrer Philippe pouffant dos au public et me faisant un clin d'oeil complice d'une demi-seconde comme pour me dire : C'est parti ! La difficulté, quand une chose de ce genre arrive, c'est de l'accueillir sans s'effondrer. Souvent on s'en étonne entre nous après : Tu te rends compte de ce qui est arrivé ! Et ça s'est fait ! Il y aurait de quoi faire à raconter ces micro-événements qui peuvent changer l'orientation d'une scène ou d'un spectacle et qu'on récupère pour les intégrer au rêve de la représentation. Et ça continue... C'est très troublant. Quand la machine à rêves est lancée, c'est lancé. Rien ne peut l'arrêter. Le théâtre advient. Quelque chose se fait, et après on se dit : comment ça s'est fait ?

Propos recueillis par Anne-Françoise Benhamou, avril 2008

## Note sur la scénographie

La scénographie représente la maison d'Orgon.

L'atmosphère est à la fois moderne et monastique. Quelques éléments high-tech dans un espace qui évoque un couvent ou une prison. Dès le début, on doit sentir une atmosphère de frustration, et par conséquent de désirs secrets ou clandestins. Le sol est un plancher trapézoïdal, en perspective selon les lignes de fuite des murs latéraux ; son aspect est « pauvre », comme un plancher qu'on pourrait trouver dans une église ou un couvent : planches de bois gris clair, aucun cirage.

Les murs, blancs, plâtreux, s'élèvent à 5 mètres, et tout l'espace est recouvert d'un plafond blanc.

Dans la partie haute, une rangée de petites fenêtres avec des grilles permet à la lumière extérieure de rentrer dans la pièce. En revanche, personne ne peut regarder par les fenêtres, donc le monde extérieur est en quelque sorte condamné, tandis que le « ciel » pèse sur tous.

Dans la partie basse des murs, deux ouvertures dans les murs latéraux laissent deviner un couloir qui longe le mur du fond. Dans celui-ci, deux petites portes en bois comme des portes de cellule sont situées dans la partie Jardin, donnant accès aux chambres de Mariane et Damis. De l'autre côté, une porte identique ouvre sur la chambre de Dorine.

Dans le mur latéral Cour, une double porte donne accès à la chambre de Tartuffe. Dans le mur latéral Jardin, une porte à un seul battant et qu'on devine blindée donne sur l'extérieur.

Sur la partie Cour du mur du fond, accroché comme un tableau, un écran plasma. Seul meuble au début de l'acte 1, un fauteuil en cuir très confortable et pouvant tourner sur lui-même est placé en face du téléviseur (donc de dos pour nous). A l'acte III, le fauteuil en cuir disparaît et laisse la place contre le mur de Cour à une table recouverte d'une nappe blanche surmontée d'une croix (une sorte d'autel) et à deux chaises d'église.

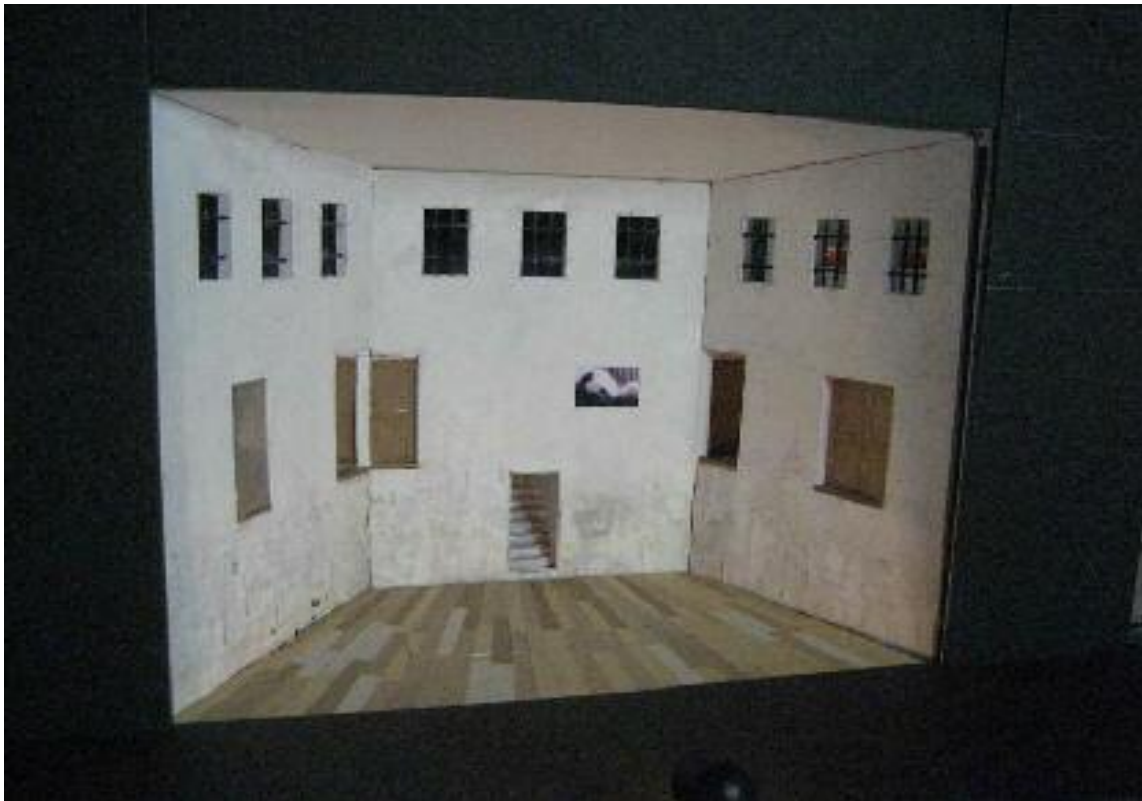
Avant la première rencontre de Tartuffe et Elmire, les murs se mettent à monter d'environ 2 mètres, de sorte qu'on a un peu l'impression d'être descendu à la cave ou dans une crypte. Les murs sont d'ailleurs plus sales et abîmés dans leur partie basse. Seul accès dans l'espace à présent, un petit escalier débouchant par une ouverture dans la paroi du fond, légèrement décalé à Cour. Toutes les autres portes et couloirs donnent maintenant sur le vide, et les fenêtres sont encore plus éloignées du sol.

Pendant la fameuse scène de la table, cauchemar d'Orgon, les murs s'élèvent encore de 2 mètres, l'espace devenant de plus en plus onirique : cette fois plus aucun accès vers l'extérieur, de sorte qu'au dernier acte toute la famille a l'air prise au piège entre ces 3 murs très sales et aveugles. On est comme au fond d'un puits, ou de l'enfer.

Stéphane Braunschweig, avril 2008



Maquette du décor



Etape 2 du décor



Etape 3 du décor

## Maquette des costumes

Dans ce spectacle, les costumes ne renvoient pas au XVIIème siècle. Les rôles masculins seront habillés d'un costume moderne au ton assez neutre. Cléante et Damis porteront même un jean.

En revanche, les costumes pour les rôles féminins sont tous fabriqués aux ateliers du TNS. Les maquettes ci-dessous ont été dessinées par Thibault Vancaenenbroeck.

Mariane



TARTUFFE  
MARIANE  
→ TAILLE

Madame Pernelle



TARTUFFE  
M<sup>re</sup> Pernelle (M)  
→ CLAIR

Dorine



TARTUFFE  
DORINE  
→ France

Elmire



TARTUFFE  
Elmire (Act 1)  
→ France



TARTUFFE  
Elmire (Act 3)  
→ France



## Les rapports du pouvoir et du discours religieux

### Molière ou l'essence du génie comique

Quand nous considérons le dix-septième siècle, je crois que nous sommes souvent victimes d'une illusion d'optique. Nous confondons les différentes époques, nous le jugeons un alors qu'il était multiple, nous le voyons immobile alors qu'il a évolué, comme Alceste, et à peu près de la même manière. Il avait commencé par croire à l'amélioration de l'homme ou du moins à son élévation par les actions conjointes de la raison et de la volonté. [...] Descartes et Corneille voyaient la raison dans les choses. Molière, comme Pascal, ne l'y voit pas. Et comme il est privé du recours à Dieu, il ne conçoit point de vérité derrière l'apparence. Ce qui est vrai c'est l'homme comme il est et ce n'est pas un beau spectacle. Mais cette réalité, cette vérité sans noblesse, aura l'air fausse grâce au subterfuge comique : la raison, exclue du réel, prête sa forme au réel afin d'en dénoncer l'incohérence. En découvrant l'absurdité des actions humaines, on fera croire que le vrai est autre chose que ce qui se passe sous nos yeux. Mais où est-il ? Molière s'indigne, ses raisonneurs parlent, mais la raison n'apparaît que sous le déguisement des choses. La peinture des déformations devient la peinture par la déformation.

Et pourtant Molière aime la sagesse et la raison, Alceste en fait foi. Sa simple et noble idée d'hygiène morale, il eut le grand mérite de la concevoir et de la défendre en dépit de son passé, de son milieu, des malentendus auxquels il s'exposait. Il y avait deux hommes en lui : un bourgeois prudent quoique passionné, raisonnable quoique bousculé, dans les moments de vigueur et de confiance ; un cynique lucide et d'une amertume étouffée dans les moments de fatigue et de désespoir. Mais il n'aimait pas le cynisme, il n'aimait pas le désespoir. Un fond de vigueur lui rendait la souffrance plus intolérable qu'à un autre. Et jamais son jugement ne céda. Cet homme plein d'humeur et d'impatience ne se laissa jamais duper par lui-même. Toutes les fois que nous voulons, en nous changeant nous-mêmes, changer quelque chose dans le monde, toutes les fois que, n'ayant plus rien à perdre, nous parions sur nos passions, toute les fois que nous faisons l'aveugle pour obtenir plus de lumière, Molière nous gêne, nous paralyse, et nous choisissons de dire qu'il nous rapetisse. Mais sa méthode est incomparable pour déceler les faux progrès, les fausses révolutions, pour dénoncer l'attachement à tout prix à soi-même, pour révéler ce qu'il y a d'inchangeable dans l'homme intérieur et dans l'homme social. Je doute que le plus délicat, le plus subtil, arrive à se connaître parfaitement sans le secours de Molière. S'il fallait résumer son enseignement je dirais qu'il enseigne l'art incroyablement difficile de se voir malgré soi. De telles lumières sont bien autre chose, et d'une bien autre qualité que cette morale du juste milieu dont on nous rebat les oreilles. La morale de Molière ne pourrait à aucun titre former un humanisme complet ; mais aucun humanisme jamais ne sera complet sans Molière.

Ramon Fernandez, *Molière ou l'essence du génie comique*, Paris, Grasset, collection Les Cahiers rouges, 2000, pp. 238-241

## Tartuffe, directeur de conscience

Molière a choisi de représenter sur la scène une sorte d'homme d'Église qui s'introduit dans la famille sous couleur de religion pour en mettre le chef sous tutelle, en courtiser la femme, en épouser la fille, en détourner le bien à son profit. Le personnage que copie un tel hypocrite est bien connu au XVII<sup>e</sup> siècle : son importante fonction s'appelle la «direction de conscience». Différent de celui du confesseur à qui l'on avoue ses péchés en vue d'en obtenir l'absolution, le rôle du «directeur» est en principe d'aider le pénitent ou la pénitente à ne pas en commettre, à lui montrer le droit chemin du salut, à y rentrer s'il en est sorti, dans tous les cas à devenir meilleur. Molière en avait eu un exemple célèbre et même exceptionnel quand Conti avait accepté de se soumettre à la direction de Ciron, et avait réformé en conséquence ses moeurs, son train de vie et sa relation aux plaisirs, notamment à ceux du théâtre. Molière a sans doute senti, dans ce cas pourtant non suspect du point de vue de la piété, le danger de confier à un homme un tel pouvoir sur un autre. Si un prince du sang peut, par piété, voir toutes les actions dictées et contrôlées par un homme d'Église, que risque de devenir un fidèle quelconque si celui qui le dirige est un rigoriste, voire un fanatique, pis encore : s'il s'érige lui-même en directeur, sans en avoir reçu mission, non pour conduire son dirigé vers le salut, mais pour tirer profit de l'autorité que sa fonction lui confère ?

Louis XIV s'inquiétait de la puissance des directeurs de conscience sur l'esprit de certains dirigés. Il était par principe hostile à toute autorité qui n'était pas ordonnée selon une hiérarchie codifiée. Puisque les dévots voulaient faire pression sur la société, sur la cour, et même sur la politique, au nom de la dévotion, le mieux était de montrer les méfaits que pouvaient causer non pas l'inattaquable dévotion, mais sa déviation hypocrite chez ceux qui auraient dû se montrer d'autant plus inattaquables qu'ils prétendaient influencer les autres en dirigeant leurs consciences.

C'est probablement le roi qui a poussé Molière à écrire *Tartuffe* pour contrecarrer le parti dévot. Mais l'auteur d'une telle pièce, sous couleur de lutter contre un vice, n'en aurait-il pas profité pour continuer une campagne subreptice dirigée contre les valeurs de son temps ? Après l'autorité du père et du mari, il sape celle de directeur de conscience, et à travers lui, celle de l'Église.

Roger Duchêne, *Molière*, Fayard, 1998,  
pp. 383-384

## L'imposture d'un faux dévot

La pièce est structurée conformément à la leçon aristotélicienne : Tartuffe et sa dupe Orgon représentent les deux «extrémités» de l'imposture et de l'illusion, et celle-ci prend la forme de la crédulité superstitieuse ou «aveuglement». Entre ces deux extrêmes, entre Tartuffe et Orgon, se situent les « dévots de coeur », tels que le peint Cléante. Il existe donc une dévotion compatible avec la sociabilité des honnêtes gens, une vertu « humaine » et « traitable ». Il est évident que ce n'est pas être libertin que «d'avoir de bons yeux»... En d'autres termes, ce n'est pas être libertin que de s'apercevoir de l'hypocrisie de Tartuffe : il faut avoir perdu le sens commun pour ne pas s'en apercevoir. Un tel degré d'aveuglement et de crédulité est réservé au «héros » comique, Orgon. L'imposture et la fausseté du faux dévot consistent à couvrir d'un discours religieux des appétits très terrestres, appétits de plaisir sensuel et appétit de pouvoir : le discours religieux n'est qu'un masque pour des passions humaines. Dès lors, le thème de la fausseté introduit une série de thèmes communs aux trois grandes pièces, *Tartuffe*, *Dom Juan*, *Le Misanthrope* : le décalage entre ce qui est dit et ce qui est fait, entre le paraître et l'être ; l'imposture implique duperie, illusion, aveuglement...

Deuxième point : la fausseté de Tartuffe est caractérisée par un discours emprunté aux casuistes laxistes dénoncés par Pascal dans les *Lettres provinciales*. Tartuffe confond de façon blasphématoire, à la manière du père Le Moyne, le plaisir humain et sensuel et la délectation de la grâce. C'est un discours jésuite – je veux dire, un discours associé sans hésitation avec les jésuites, au point que, comme nous le révèle Racine, les amis de Port-Royal ont pris la pièce pour une parodie des jésuites. Ainsi, la première riposte de Molière à l'égard du « parti dévot » consiste à ridiculiser l'imposture d'un faux dévot qui emprunte le discours des jésuites. La mise en scène de cette imposture permet de mettre en évidence le caractère superstitieux de la foi d'Orgon : imposture et crédulité sont dénoncées comme les deux erreurs extrêmes, entre lesquelles se situent les «dévots de coeur», ceux qui pratiquent une dévotion compatible avec la philosophie de la sociabilité qu'incarne ici Cléante.

Antony Mc Kenna, *Molière, dramaturge libertin*,  
Champion Classiques, 2005, pp. 39-43

- La vertu ne s'est encore montrée à personne ; on n'en a point fait de portrait qui lui ressemble. Il n'y a rien d'étrange qu'il y ait eu si peu de presse à grimper sur son rocher. On en a fait une fâcheuse qui n'aime que la solitude ; on lui a associé la douleur et le travail ; et enfin on l'a faite ennemie des divertissements et des jeux qui sont la fleur de la joie et l'assaisonnement de la vie. C'est ce que Père Le Moyne dit, page 92.

- Mais, mon Père, je sais bien au moins qu'il y a de grands saints dont la vie a été extrêmement austère.

- Cela est vrai, dit-il ; mais aussi il s'est toujours vu des saints polis et des dévots civilisés, selon ce Père, page 191. *Écoutez-le. Je ne nie pas qu'il ne se voie des dévots qui sont pâles et mélancoliques de leur complexion, qui aiment le silence et la retraite, et qui n'ont que du flegme dans les veines et de la terre sur le visage. Mais il s'en voit assez d'autres qui sont d'une complexion plus heureuse, et qui ont abondance de cette bumeur douce et chaude, et de ce sang bénin et rectifié qui fait la joie.*

Vous voyez de là que l'amour de la retraite et du silence n'est pas commun à tous les dévots ; et que, comme je vous le disais, c'est l'effet de leur complexion plutôt que de la piété. Au lieu que ces moeurs austères dont vous parlez sont proprement le caractère d'un sauvage et d'un farouche. Aussi vous les verrez placées entre les moeurs ridicules et brutales d'un fou mélancolique, dans la description que le P. Le Moyne en a faite. En voici quelques traits. *Il est sans yeux pour les beautés de l'art et de la nature. Il croirait s'être chargé d'un fardeau incommode, s'il avait pris quelque matière de plaisir pour soi. Les jours de fête, il se retire parmi les morts. Il s'aime mieux dans un tronc d'arbre ou dans une grotte que dans un palais ou sur un trône. Quant aux affronts et aux injures, il y est aussi insensible que s'il avait des yeux ou des oreilles de statue. L'honneur et la gloire sont des idoles qu'il ne connaît point, et pour lesquelles il n'a point d'encens à offrir. Une belle personne lui est un spectre. Et ces visages impérieux et souverains, ces agréables tyrans qui font partout des esclaves volontaires et sans chaînes, ont le même pouvoir sur ses yeux que le soleil sur ceux des hiboux, etc.*

Pascal, *Les Provinciales, Neuvième Lettre*,  
in *Oeuvres complètes*, Seuil, 1963, p. 409

## La remise en cause de la vérité

*Lorsque Tartuffe cite Saint Paul ou Jésus, il trompe son monde, mais ceux que Molière vise ne sont pas seulement les fourbes, ce sont aussi ceux qu'on appellera bientôt les fanatiques.*

Claudine Nédelec

La science est aujourd'hui mise en cause quant à son ancienne ambition à supplanter la religion pour dire le Vrai. L'idée même de conceptions vraies s'estompe, le relativisme se développe et, avec l'individualisme croissant, s'affirme de plus en plus l'idée de croyances personnellement expérimentées et utiles. La remise en cause des deux grandes instances normatives de la vérité – la religion et la science – explique en partie l'ampleur de la subculture de croyances et de pratiques «parallèles». Cette subculture constitue une pépinière de recrutement pour des groupes et des gourous en tous genres, y compris pour les « sectes ». Nombre de groupes qui se sont développés depuis la fin des années 1960 doivent être rapportés au contexte d'une certaine désillusion quant aux promesses de la «modernité» et à la croyance au progrès (matériel, social, éducatif) éliminant le malheur et le mal-être.

L'accusation de « sectes » repose sur certains éléments fondamentaux aujourd'hui considérés comme socialement inacceptables. Ce sont des éléments que l'on doit prendre au sérieux. On peut les regrouper sous deux thèmes essentiels : la certitude affichée ou voulant absolument s'imposer à tous comme seule vérité, et surtout un fonctionnement collectif qui entrave lourdement la liberté personnelle des membres du groupe.

La protestation sociale qui s'exprime à travers les sectes est donc plutôt d'ordre existentiel : protestation contre un monde éclaté, vécu comme fragmenté, vide de sens, incertain, conduisant à la solitude et au mal-être. Désormais la vérité s'oppose moins à la non-vérité, à l'erreur, qu'à l'incertitude générée par la remise en cause de l'idée même de vérité. L'incertitude est devenue le destin de l'homme contemporain. Elle est souvent voulue – comme gage d'indépendance, de liberté, de choix – mais aussi subie. Elle peut conduire ceux qui la vivent mal à la recherche de certitudes absolues. La « déviance » sociale des « sectes » se joue pour partie sur cet enjeu de la certitude : certitude d'être dans le bon groupe, avec le bon gourou. Certitude aussi en matière de croyance : ce qui sépare l'adepte d'une « secte » des tenants de la religiosité parallèle, c'est moins le contenu que la manière d'y croire. La plupart croient de manière incertaine, possibiliste, clignotante, alors que les adeptes des «sectes» y croient, eux, de façon intense, certaine, absolue.

Françoise Champion, Martine Cohen,  
*Sectes et démocratie*, Seuil, 1999, pp. 36 et 42-44

## Tartuffe ou l'opposition au Saint-Sacrement

*Le retour en force de ce topos du Nouveau Testament (l'hypocrisie) chez les prédicateurs et les moralistes est lié à la Contre-Réforme et à la volonté de redonner sens à des pratiques religieuses qui en étaient largement vidées. Pour le catholicisme tridentin, l'existence avérée d'une dévotion de simple convenance est un handicap sérieux, susceptible de ruiner le crédit de l'Église et d'entraver la «reconquête» en cours.*

François Rey, *Molière et le roi*

Fondée d'abord à Paris, en 1629, la Compagnie du Saint-Sacrement, société secrète, a créé un réseau de filiales disséminées dans toutes les villes de France : il y en aura plus de cinquante vers 1660. Elle envisageait de s'étendre plus loin et quand une filiale est créée à Avignon, on espère à Paris que c'est un premier pas vers l'Italie. Le recrutement des membres se fait dans les couches supérieures de la société. Les membres laïcs appartiennent pour près de 10% à la noblesse d'épée, 30% aux cours souveraines, 30% aux justices locales et à l'administration royale, le reste se partageant entre les professions libérales et la bourgeoisie marchande.

Pénétrés d'une spiritualité très fortement christologique et eucharistique, dont les principaux inspirateurs sont des Jésuites et le père de Condren, disciple de Bérulle, les membres de la Compagnie ou les «dévots», se donnent un programme de christianisation qui s'étend à tous les aspects de la vie sociale et politique : il s'agit aussi bien d'instruire que de moraliser, d'assister les pauvres que de répandre les oeuvres de piété. La Compagnie entend aussi s'opposer aux «entreprises» des protestants, et elle soutient les missions lointaines, tant au Canada qu'en Asie. Dans leur action, les dévots comptent principalement, outre leurs exercices de sanctification personnelle, sur une action auprès des pouvoirs établis. C'est pourquoi ils tiennent à garder secret leurs noms et leurs démarches.

Ce qui faisait la force de la Compagnie du Saint-Sacrement a fait aussi sa faiblesse. Encouragé sous Louis XIII, ce réseau activiste et secret a fait de l'ombre à Mazarin, et plus encore au jeune roi Louis XIV. Cette société secrète, qui devient une sorte de «parti des dévots» regroupant nombre d'anciens frondeurs, commença à devenir un contre-pouvoir et fut dès lors considérée comme pouvant nuire à l'ordre public par Mazarin et Colbert. Molière s'y opposa en écrivant *Tartuffe* mais la reine mère, principal soutien de la Compagnie, fit interdire la pièce. Des querelles nées des premiers remous liés au jansénisme ont fourni l'occasion pour le pouvoir royal d'ordonner la dissolution, en 1666, de la Compagnie présentée comme «la cabale des dévots», après la mort de la reine mère. Molière put rejouer *Tartuffe* sans problème à partir de 1669.

Bernard Dompnier, «Continuité de la réforme catholique», in *Histoire du Christianisme*, Tome 9, L'âge de raison (1620-1750), sous la direction de J.M.Mayeur, Ch. et L.Pietri, A. Vauchez, M.Venard, Éd. Desclée, 1997, pp. 304-305



## Mettre en scène *Tartuffe*

### Les représentations “modernes” de *Tartuffe*

Si la querelle du *Tartuffe* qui peut être considérée à bien des égards comme le prolongement de la querelle de *L'Ecole des femmes* avec une résonance religieuse amplifiée par les enjeux dramatiques et moraux qu'elle mobilise est historiquement datée, la pièce, dont aucune autre n'a suscité autant de lectures divergentes, n'a cessé de faire débat à travers les multiples représentations qui sont autant d'échos et de reflets de cette peinture baroque d'un personnage insaisissable, mystérieusement demeuré indéfini. Au XVIII<sup>ème</sup> siècle, l'interprétation n'avait fait qu'accentuer jusqu'aux dernières extrémités de la grossièreté le parti pris farcesque qu'avait pris initialement *L'Illustre Théâtre* en confiant les rôles d'Orgon et Tartuffe à un duo bouffon composé de Molière et Du Croisy, comédien au physique poupin, spécialisé dans les emplois de valets et de gueux, avec une Dorine au jeu rude, incarnée par Madeleine Béjart et une M<sup>me</sup> Pernelle jouée par un Louis Béjart boiteux. Vers 1780, le jeu des interprètes connaît cependant une nuance qui complexifie la psychologie des personnages et leur rapport de force. Cette rencontre sur scène entre un vocabulaire religieux et un code de jeu farcesque ne devait pas être étranger au scandale provoqué à la pièce (c'est un semblable effet qui avait causé dans les années 1540 l'interdiction des représentations publiques de *Mystères* dans Paris). Les excès grimaçants des comédiens qui exploitèrent jusqu'à épuisement la veine farcesque furent la cause d'une certaine désaffection du public docte pour la pièce. Vers 1780, cependant un tournant dramatique s'esquisse sur scène avec l'influence de la comédie de Marivaux et la naissance du drame avec Diderot et Beaumarchais : l'avènement de nouveaux répertoires influe sur les codes de jeux. François René Molé propose un Tartuffe distingué et séduisant ; le rôle d'Elmire s'en trouve alors reconsidéré avec Louise Contat qui va proposer une Elmire coquette dont l'ambiguïté des rapports avec Tartuffe sera développée par le jeu d'Emilie Leverd avec qui Elmire, malicieuse, admet tous les sous-entendus de son soupirant. Parallèlement, les interprètes de Dorine font évoluer un jeu rude vers un emploi gracieux et spirituel, s'inspirant des personnages de soubrettes des comédies contemporaines de Régnard et Marivaux. Après un grossissement vers la farce, la fin du XVIII<sup>ème</sup> siècle voit donc un affinement de l'interprétation comique dans le sens d'une complexification du rapport de force et de séduction nuancée entre les personnages.

Au XIX<sup>ème</sup> siècle, certaines interprétations vont provoquer un infléchissement vers le drame comme M<sup>lle</sup> Mars qui joue une Elmire réservée mais révoltée intérieurement et intimement bouleversée jusqu'au mutisme, la dimension farcesque étant cantonnée à Orgon. Stendhal, assistant à la représentation avouera «qu'on rit peu». Vers 1810, Alexandre Damas propose un Tartuffe pour la première fois véritablement inquiétant, froid et cynique, dangereusement retenu dans le désir de pouvoir qu'il laisse percer, dominant un Orgon soumis et une Elmire effrayée. *Tartuffe* devient un traître de mélodrame, genre qui naît à la même époque sur le Boulevard du Crime. En 1848, Perlet, comédien publia *De l'influence des mœurs sur la comédie* où il conseille aux interprètes de *Tartuffe* d'éviter toute bouffonnerie pour traduire une force menaçante et à ceux d'Orgon de le jouer comme un dévot aveuglé par le fanatisme. A partir des années 1850-1860, des interprétations divergentes de Tartuffe se diversifient et coexistent : abbé de cour mondain ou croyant mystique, gentilhomme doux et grand seigneur cynique épigone de Dom Juan. L'influence du drame et du romantisme noir maintiennent la représentation dans un registre grave et inquiétant qui enrichit la représentation d'un Orgon partagé, obsédé passivement par un mauvais génie mais néanmoins capable de sursauts d'autorité courageuse. Cette persistance du tragique dans le code de jeu va provoquer un sursaut chez certains interprètes à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle comme Coquelin cadet qui vont renouer avec le jeu burlesque considéré comme un retour aux sources de la comédie : le personnage apparaît à la fois sournois, prétentieux et ridicule et Dorine redevient une servante fantaisiste. Le XX<sup>ème</sup> siècle, avec la naissance de la mise en scène, dispose dans la mémoire de la scène d'une palette d'interprétations riche et ouverte qui sont autant de portes d'entrée dans l'œuvre.

.../...

C'est en octobre 1907, au Théâtre de l'Odéon qu'Antoine, fondateur du Théâtre d'Art, propose une mise en scène contemporaine du *Tartuffe* qui marque la progression dramatique par le changement de décor par acte : l'acte d'exposition est représenté dans le jardin d'Orgon, les second et troisième dans une salle basse, le quatrième dans un boudoir permettant les entreprises du Tartuffe, l'acte du dénouement dans un vestibule ouvert à toutes les possibilités où les couloirs s'entrecroisent pour se réunir comme les fils de l'intrigue. Après une longue réflexion sur la pièce, comme en témoignent les cours du conservatoire des années trente publiés dans *Molière et la Comédie classique*, Louis Jovet propose en 1950, à l'Athénée, sa vision de la pièce dans un décor composé de trois panneaux de couleur, représentant un salon bourgeois, et des costumes de Georges Braque volontairement sobres et austères, comme le veut l'exigence de dépouillement du metteur en scène. Au dénouement, le mur du fond s'élevait, laissant apparaître six magistrats outrancièrement costumés dans une couleur dont le rouge excessif soulignait l'artificialité.

La relecture de Jovet dépouille la pièce de tous ses commentaires et revient sur les visions préalables du personnage comme un faux dévot : il propose un Tartuffe dévot mais abandonné par la foi et trahi par la chair dans un véritable amour pour Elmire, interprétée par Monique Mélinand ; il n'est plus un manipulateur coureur de dot mais comme un être pauvre qui prend ce qu'on lui offre. Ainsi, la vengeance d'un Tartuffe bafoué au dernier acte apparaît comme humainement compréhensible. Dans un refus de tout portrait psychologique préalable ni de tout jugement moral sur le personnage qu'il laisse au seul spectateur, Jovet s'en tient au procès verbal de la fable et affirme dans sa conférence intitulée «Pourquoi j'ai monté *Tartuffe*» publiée en novembre 1950 dans la revue des Lettres Françaises témoigner pour le personnage :

«Je suis chaque fois différent. A chaque génération d'innombrables effigies (...) sont sorties de moi. Je suis un Autre à chaque fois qu'on me lit, qu'on m'écoute et qu'on me joue. Laissez Molière à ses intentions. Laissez la religion et la Politique de côté. (...) Ainsi parle Tartuffe.»

L'ambiguïté doit être maintenue sur le personnage qui doit être perçu comme multiple, voire contradictoire et fascinant. Ainsi le public comprend la sincérité des convictions d'Orgon, joué par un Pierre Renoir lent et impassible en fanatique naissant, qui n'apparaît plus comme un sot d'emblée mais qui devient ridicule par son aveuglement face à une Elmire partagée et troublée par les sentiments de Tartuffe. Suscitant le doute et l'interrogation, la mise en scène déconcerta par le vertige provoqué dans le public. Roger Planchon s'en souviendrait douze ans plus tard.

Sur les scènes du Théâtre de Villeurbanne en 1962 et 1973, Planchon présente deux versions successives d'une mise en scène qui inscrit le texte dans une vision plus large englobant le contexte de création et des données psychanalytiques comme une fixation homosexuelle inconsciente d'Orgon sur Tartuffe. Lors de la première version, Planchon à la recherche d'un réalisme critique charge le décorateur René Allio de créer une structure scénique conçue comme une boîte couloir qui se fermera progressivement, cloison après cloison, le mur de fond de scène étant le dernier à s'élever. Les murs latéraux enserrent des reproductions de toiles de la contre-réforme à sujet religieux peintes dans un style voluptueux où la souffrance s'allie à l'extase d'Orgon et l'influence de son directeur de conscience associant religion et plaisirs de la chair. L'arrivée finale de l'exempt se faisait sous la forme d'une descente de police secrète éliminant un arriviste indiscret et gênant pour le régime. La seconde version en 1973 montrait la maison d'Orgon comme un nouvel ordre social en construction sous la forme d'un hôtel particulier en chantier, comme le furent les châteaux sous une large part du règne de Louis XIV. Durant le Prologue, en fond sonore, la voix du metteur en scène lisait *l'Introduction à la Vie dévote* de François de Sales.

Lors du lever de rideau apparaissaient dans un jardin un ange exterminateur en bois suspendu dans les cintres et un Christ aux outrages de taille humaine assis sur une passerelle. Le salon d'apparat du troisième acte comportait une statue équestre de Louis XIV et une fresque inachevée du Massacre des Innocents au quatrième en arrière plan à la scène de viol : séduction. Lors de la scène finale, l'exempt apparaissait sur une passerelle en surplomb tel un *deus ex machina* pour prononcer une sorte de jugement dernier alors que ses hommes arrivaient par des trappes du sol dans la cour intérieure de la maison familiale. La mise en espace signifiait toujours le trouble du désir refoulé entre extase mystique et pulsion érotique ainsi et des pressions idéologiques du Pouvoir qui fait irruption dans le cadre familial, l'influence brechtienne se faisait aussi sentir.

.../...

Par les mises en scènes du XX<sup>ème</sup> siècle, la pièce continue d'engendrer vertige ou crainte, surtout si elle est représentée dans un contexte totalitaire, comme le prouve la fortune de la pièce en Union Soviétique. Dès 1936, sous Staline, Mikhaïl Boulgakov avait fait représenter au Théâtre d'Art de Moscou sa pièce *Molière ou la Cabale des dévots*, réflexion caustique sur les rapports entre l'écrivain et le pouvoir absolu, qui fut retirée de l'affiche après quelques représentations. En 1938, le metteur en scène et pédagogue Stanislavski répète la pièce avec une troupe choisie et volontaire sous une forme condensée en trois actes, afin d'explorer, indépendamment des exigences officielles, de nouveaux modes de jeu. Il exacerbe sur le plateau les tensions physiques par des actions violentes et une concentration sur le jeu des regards entre les personnages afin de faire réagir ses comédiens et accentuer la relation au partenaire qui passe avant la maîtrise du texte, le travail sur l'intonation et la forme versifiée arrivant dans un second temps. La maladie empêcha Stanislavski d'achever son travail sur la pièce mais Mikhaïl Kerdrov, interprète de *Tartuffe* proposa une mise en scène inspirée de son travail en 1939 au Théâtre d'Art de Moscou : un *Tartuffe*, dont Murnau avait réalisé une adaptation cinématographique en 1929, proche de l'expressionnisme si l'on en croit les images. Il n'est pas non plus anodin qu'une pièce qui traite de peur et de mensonge, de reniement des fils par les pères au nom d'une idéologie officielle attire des comédiens en même temps qu'elle inquiète un public questionné sous un régime totalitaire.

Le scandale du *Tartuffe* en Union Soviétique connut son heure de gloire en 1968 avec la mise en scène de Lioubimov au théâtre de la Taganka à Moscou qui faillit à nouveau être retiré de l'affiche. S'inspirant de la pièce de Boulgakov, le metteur en scène exposait dans deux loges dorées de chaque côté de la scène les marionnettes de Louis XIV et de Pérefixe. La représentation commençait par la lecture du Premier Placet au Roi par le comédien interprétant Molière/Orgon avec la troupe à genoux derrière lui alors que la marionnette refuse l'autorisation d'un signe de tête avant que les loges soient fermées par un rideau rouge. Les trois premiers actes étaient joués comme un filage en costumes ponctué par les interventions de Molière/Orgon. Puis l'arrivée prématurée de Mr Loyal porteur d'un message renouvelant l'interdiction royale interrompt la répétition : Molière/Orgon se tournant vers le Roi et lui adresse le deuxième Placet se terminant sur un refus qui amène l'entracte. La deuxième partie s'ouvre sur une nouvelle supplique acceptée par un geste de la main du roi acclamé par les comédiens criant en français «le Roi est là ! La représentation commence » Ils miment mécaniquement les trois premiers actes de manière caricaturale avec le texte inintelligible sur un magnétophone ; Tartuffe a changé son costume d'ecclésiastique pour un habit civil. Puis la pantomime cesse et reprend sur un rythme normal avec le renvoi de Damis à l'acte III. La lecture finale de la condamnation provoque le sourire de la marionnette royale alors que celle de l'archevêque se retire. Au final, toute la troupe s'avance au pas cadencé en demandant aux effigies, au public, la clémence pour Tartuffe emprisonné et pour la mise en scène. Le seul décor scénique est composé de douze panneaux représentant les portraits stylisés des personnages en costume XVII<sup>ème</sup> en tissu élastique découpé, ce qui permet aux comédiens de passer la tête au travers ou de le traverser complètement ; les costumes de scène sont la réplique moderne des costumes peints. A la fois décor, accessoires de scène (la table du IV<sup>ème</sup> acte) ; ils sont aussi les doubles visualisés des personnages dans lesquels les comédiens entrent comme dans leurs rôles et permettent une présence obsédante de Tartuffe et de ses complices pendant les deux premiers actes mais aussi la permanence du cercle familial sur scène en même temps qu'un comique gestuel effréné qui renoue avec la farce burlesque.

Cette interprétation subversive, qui n'hésite pas à couper dans le texte, d'un grand classique déclenchera une campagne de presse violemment hostile, organisée par le pouvoir dans un contexte de grave conflit entre le théâtre et les autorités transposé (Lioubimov avait écrit plusieurs lettres à Brejnev après l'interdiction d'un de ses spectacles) dans l'allusion à la querelle du *Tartuffe* intégré à la dramaturgie de la représentation. Il n'est peut être pas anodin que ce soit à Moscou qu'Antoine Vitez ait mené son travail sur la pièce avec une troupe russe avant de le prolonger par sa mise en scène au Festival d'Avignon l'année suivante sous la forme d'une tétralogie avec *Le Misanthrope*, *Dom Juan*, et *L'Ecole des Femmes*, où chaque pièce est l'histoire d'une journée, avec une seule troupe et une seule gamme de costumes, dans un décor unique de Claude Lemaire

.../...

comme une «machine unique» du théâtre dont les éléments se décomposent pour se recomposer, selon l'expression de Vitez dans *Le Théâtre des Idées*. Dans une mise en scène dépouillée avec des accessoires réduits au minimum pour «témoigner du caractère précaire du théâtre», comme du temps de Molière, le personnage du Tartuffe devient un avatar du Dom Juan qui aurait pris le masque du dévot après avoir fait l'éloge de l'hypocrisie ; il est l'étranger de passage qui bouleverse tout sur son passage pour permettre un retour à l'ordre, à la fois imposteur mais aussi rédempteur. La relation entre Dorine (Nada Strancar) et Orgon (Daniel Martin) est rapprochée de celle de Molière avec Louis XIV : le valet avertit le père des risques encourus tout en amusant la maison mais ils ne doivent pas aller trop loin sinon ils sont frappés. Vitez propose une lecture athée de la pièce en rupture avec toutes les précédentes : «*Tartuffe* est une pièce contre la vraie religion et non contre la fausse. Elle dit que c'est le salut lui-même qui est une imposture, que l'imposture, c'est l'idée du salut» affirme-t-il dans la revue *Europe* en juillet 2000 ; dès lors, «qui nous dit que l'Imposteur n'est pas le Christ lui-même ?». Ainsi était motivé le choix d'un interprète jeune pour *Tartuffe*, Richard Fontana qui jouait par ailleurs un jeune amoureux, Horace dans *L'Ecole des Femmes* pour faire un Tartuffe privé de dévotion, de ridicule et d'hypocrisie. Symboliquement, le metteur en scène dans le rôle de l'exempt venait clore la représentation.

Jacques Lassalle, au Théâtre national de Strasbourg en 1984 confie le rôle à Gérard Depardieu pour être le «Christ noir», un «barbare raffiné» inventé par les visions mystiques d'un homme du passé, Orgon (François Perrier) cherchant à fuir la désillusion face à une société en mutation dont les moeurs l'inquiètent dans la passion pour un «homme-femme» maquillé et livide, un hypocrite qui est métaphore de théâtralité mais aussi un ange du mal séducteur qui est le révélateur du désespoir d'une famille divisée. Le décor de Yannis Kokkos, d'une nudité janséniste, installait les personnages dans une froide insécurité crépusculaire en permettant un jeu de clairs obscurs au sein d'une maison dont les cloisons mouvantes la font apparaître comme un organisme vivant mais agonisant. La scène du dépit amoureux allant même jusqu'à une tentative de suicide de Mariane. En 1990, au Théâtre de Gennevilliers, Bernard Sobel expose sa vision politique de la pièce comme l'expression de rapports de forces sociaux entre le père de famille, son épouse et ses enfants mais aussi entre la royauté et le pouvoir religieux. Un roturier, hypocrite par nécessité se sert de la religion comme un ascenseur social et va nourrir le rêve spirituel d'un grand bourgeois devenu impuissant sur le terrain politique. Le rôle sensuel de Tartuffe était confié à André Marcon, amoureux de la langue, qui jouait le personnage comme une victime humiliée par la famille, par la folie d'Orgon, interprété par Andrej Seweryn comme celle d'un roi Lear dans sa maison. Orgon était joué comme un hypocrite qui prenait le ciel comme alibi pour justifier ses pulsions tyranniques, soit le véritable imposteur de la pièce. La folie de la dévotion était considérée aussi comme une maladie sociale qui compense son rêve impossible d'action économique et politique par la religion. Orgon mêle en lui la vulgarité farcesque et la violence tragique comme les héros shakespeariens face à une Elmire Dominique Reymond, lucide et tolérante bien qu'épouse négligée, symbole d'équilibre qui doit briser la chimère illusoire que représente Tartuffe en risquant son propre corps pour lui enlever son jouet. La scénographie à l'italienne permettait l'entrée théâtrale de Tartuffe avec une avancée vers le public rappelant l'espace de jeu élisabéthain permettait d'accentuer la mise en abyme comme une boîte à illusion qui piège l'idolâtrie des images pour en permettre la délivrance.

En juillet 1995, au festival d'Avignon, Ariane Mnouchkine présente un *Tartuffe* méditerranéen au service de la dénonciation du fanatisme actualisé dans l'intégrisme islamiste. Sa distribution internationale mêlant accents et diction variés visait à élargir la portée de manière universelle. Le décor et les costumes orientalisants (femmes voilées, Orgon coiffé d'un fez) permettaient de renouveler l'approche politique de la pièce en mêlant réalisme et théâtralité. Le décor figure la vaste cour d'une demeure aisée avec des niches remplies d'objets du quotidien maghrébin, avec des tapis orientaux qui délimitent les espaces de jeu selon les scènes. C'est un espace ouvert, éclairé en pleins feux pour suggérer la chaleur du soleil. L'espace scénique frontal n'est pas en rupture avec la salle, un personnage peut donc franchir l'espace fictif pour entrer dans l'espace réel.

.../...

Une séquence muette avec les trois femmes de la maison montre une scène gaie du quotidien précède l'amorce de l'action : un marchand jovial arrive avec un transistor dont la musique fait danser les femmes aux costumes composites (suggestifs et non naturalistes). L'Écumenisme syncrétique des symboles religieux portés rappelle qu'aucune religion n'est visée en priorité comme un ensemble de signes métaphoriques. L'accentuation des maquillages permet de créer une distance qui dénature les visages, ainsi que par une gestuelle amplifiée. Le blanc habille les membres de la maison d'Orgon, à l'exception de lui-même, vêtu de noir comme Tartuffe et Pernelle : la vie innocente contre la destruction mortifère. Orgon portant une moustache de dictateur, Tartuffe en chef de bande accompagné d'hommes de main barbus (un homme prenant le pouvoir avec un parti organisé derrière lui) à longues redingotes noires qui rappellent la soutane et dont certains sont cagoulés représentent l'oppression masculine ayant le monopole de la violence physique face à une douce Elmire, figure d'espoir d'une délivrance possible par sa malice et sa fermeté. Le jeu relève de la farce et du mélodrame mais laisse éclater des scènes de violence qui rappellent les exactions des guerres civiles. La fête de mariage qui conclue le spectacle exprime cependant la permanence des forces de vie et de résurrection.

Le *Tartuffe* n'a donc pas fini de susciter interrogations et scandales, ce qui souligne son actualité persistante, à travers des représentations toujours renouvelées, de telle manière que les mises en scène de la pièce en viennent à se référer aux représentations précédentes. Ainsi, Dominique Pitoiset en 1997 à la Comédie Française axe sa réflexion sur la récurrence institutionnelle de la pièce sur la scène du théâtre français, concrétisée par le numéro variant chaque soir au dessus du décor et signalant le nombre de représentations depuis 1680. Le décor dépouillé désigne le théâtre lui-même comme objet central de la représentation sous la forme d'une boîte fermée à laquelle donne accès une seule petite porte en fond de scène, telle une cage vitrée où prennent vie des personnages marionnettes outrageusement maquillés en costumes d'époques face à un Tartuffe/Torretton en animal prédateur.

Entre comédie farcesque, mélodrame et tragédie politico-sociale, le *Tartuffe* a donc permis à chaque époque du théâtre de retrouver l'écho de ses préoccupations comme un miroir prismatique de la comédie humaine. La comédie de l'imposture connaît dans l'œuvre de Molière une seconde vie après avoir pris la forme de la grande comédie de mœurs, elle deviendra l'axe centrale de la satire médicale au sein d'un genre dont Molière se fera l'inventeur : la comédie-ballet.

[Cette partie du dossier a été réalisée par Arthur Lestanc]

## Louis Jovet, la brèche dans l'interprétation de Tartuffe mise en scène de 1950, Théâtre de l'Athénée

*Je ne crois pas à une pièce ni à une mise en scène qui ne sont pas conçues avec le désir de présenter un peu plus que l'homme de chaque jour, un peu plus que ce que nos oreilles peuvent entendre, un peu plus que ce que nos yeux peuvent voir.*

Louis Jovet présente *Tartuffe* au Théâtre de l'Athénée en 1950. Sa vision du personnage, développée dans *Pourquoi j'ai monté Tartuffe*, est en rupture avec les interprétations traditionnelles qui en font un « porc lubrique, un gibier de potence, tantôt jésuite (par sa doctrine), tantôt janséniste (par son emportement contre l'ajustement des femmes)..., un truand de sacristie, un grotesque, un hypocrite de la luxure ». Jovet cherche à le réhabiliter en ne le présentant pas à priori comme l'archétype de l'imposteur mais comme un homme amoureux d'une jeune femme et cherchant à plaire.



Louis Jovet (Tartuffe) et Monique Mélinand (Elmire)

« Tartuffe ne fait qu'accepter ce qu'on lui offre »

.../...

Ce procès-verbal est faux.

Je défie le juge d'instruction le plus subtil de pouvoir trouver, au début de la pièce ou même au cours de l'action, «des sourdes menées» de l'intrus et le «triple danger» qui va fondre sur la maison : «l'aventurier voudra épouser la fille, séduire la femme, dépouiller le mari.» D'ailleurs, pourquoi Tartuffe serait-il un aventurier ? Il était pauvre et mal vêtu lorsqu'il vint chez Orgon, ainsi que le dit Dorine ? Il n'y a à cela rien d'infamant. Son comportement à l'église est peut-être l'indice d'une grande piété. Pourquoi Orgon ne serait-il pas séduit par un homme qui n'accepte que la moitié de ses dons, et distribue l'autre moitié aux pauvres ?

Est-ce la puce que Tartuffe tue avec trop de colère qui vous paraît une tartufferie ? Il y eut un saint nommé Macaire qui, lui aussi, tua une puce en faisant sa prière, et fit neuf ans de retraite dans le désert ; après quoi il fut canonisé.

Où prend-on que Tartuffe veut épouser Mariane ? Il le dit : ce n'est pas le bonheur après quoi il soupire. Il est amoureux de la femme. Julien Sorel est amoureux de Mme de Rênal. On n'en fait pas un monstre pour autant.

Pourquoi dire qu'il veut dépouiller Orgon ? C'est Orgon qui, dans un élan de tendresse, sans que Tartuffe ait rien sollicité, veut lui faire une donation entière : «Un bon et franc ami que pour gendre je prends, - M'est bien plus cher que fils, que femme et que parents.» Tartuffe ne fait qu'accepter ce qu'on lui offre.

«Les enfants luttent, guidés par la servante et l'oncle.» Il n'y a pas de lutte ; du moins, la lutte est vite terminée. Orgon, sur le simple soupçon que Damis a faussement accusé Tartuffe - sans que celui-ci intervienne -, chasse son fils, avec sa malédiction, et invite sa fille à mortifier ses sens avec son mariage.

Quant à la scène «hardie et forte» du quatrième acte, où Elmire cache son mari pour le rendre «témoin et juge des criminelles entreprises de Tartuffe», relisez-la avant que d'en parler : Elmire provoque Tartuffe, lui parle «d'un coeur que l'on veut tout» et lui déclare qu'elle est prête à se rendre. Je sais bien que c'est pour démasquer l'imposteur, mais qui ne se laisserait prendre à ce jeu lors qu'il est amoureux ? Et que Tartuffe, bafoué dans son amour et - ce qui est pire - dans son amour-propre, se venge d'Orgon avec les armes qu'il a, c'est humain plus que monstrueux.

Louis Jouvot, *Témoignages sur le théâtre*  
© éd. Flammarion.

Antoine Vitez : *Tartuffe* et *Théorème*  
mise en scène de 1978, festival d'Avignon

En 1978, Antoine Vitez crée la surprise en confiant le rôle de Tartuffe au beau Richard Fontana. Tel le héros du film de Pasolini *Théorème*, il “séduit” toute la famille, et met au jour les contradictions des uns et des autres.

« C'est le salut lui-même qui est une imposture »

*Il y a pour moi une parenté fondamentale entre Tartuffe et l'admirable Théorème de Pasolini. La morale du film est ambiguë. Après tout, le jeune homme de Théorème, qu'a-t-il apporté au monde : la destruction ou l'espoir ? On ne le sait pas. Son passage est une catastrophe totale, et pourtant c'est peut-être mieux que s'ils étaient restés cette famille bourgeoise, sinistre. De la même manière, à la fin de cette représentation de Tartuffe à Moscou, on voit bien qu'ils le regrettent tous. Il a apporté un trouble irréparable, un désordre profond, maintenant la vie va recommencer, mais elle ne sera pas très drôle.*

La figure de «l'intrus ou l'étranger de passage» traverse toute l'oeuvre d'Antoine Vitez, le plus souvent rattachée à celle du bel inconnu dévastateur pasolinien. Mais elle revêt une dimension autre quand s'y ajoute explicitement la référence au Christ : Dans un poème de Ritsos, il est question du Christ, de celui qu'on n'a pas invité, qui passe, qui transforme le destin de chacun. Qui laisse derrière lui un champ de ruines.

De ces diverses associations, il résulte une interprétation très personnelle de la pièce, une assimilation du Christ à l'Imposteur, parce qu'il n'y a pas de sauveur possible. Et dans la controverse sans fin sur les intentions de Molière, Antoine Vitez prend une position tranchée de metteur en scène : «*Tartuffe* est une pièce contre la vraie religion et non contre la fausse. Elle dit que c'est le salut lui-même qui est une imposture, que l'imposture c'est l'idée du salut. Peut-être Molière ne savait-il pas exactement qu'il le disait, mais c'est cela, à mon sens, qui se déduit de proche en proche. De là mon interprétation pasolinienne du personnage de *Tartuffe*.»

Extrait de *L'Etranger de passage*  
Article de Monique Le Roux In *Théâtre Aujourd'hui* N°10



Richard Fontana (Tartuffe) et Jany Gastaldi (Elmire) IV, 5 / © Enguérand



« L'Étranger qu'on n'a pas invité »

Tartuffe, Don Juan, l'Étranger qu'on n'a pas invité. Il provoque un désordre extraordinaire, et tout le monde, finalement, se ligue pour le tuer. Il vient de nulle part, il va où ? Personne ne veut écouter sa vérité. Voilà en tout cas l'image que Tartuffe aimerait bien qu'on garde de lui. Il passe, comme le Rédempteur. Quelle différence y a-t-il entre le Rédempteur et lui ? Qui nous dit que l'Imposteur n'est pas le Christ lui-même, pour Molière ? Dans un royaume catholique, on avait peut-être tout à fait raison de condamner la pièce.

Antoine VITEZ, *Le Théâtre des idées*,  
© éd. Gallimard (extrait du manuel de français, 1ère, Bordas, 2005)

Jacques Lassalle : « Tartuffe peint au noir »  
mise en scène de 1984, Théâtre national de Strasbourg

Des meubles rares. Une atmosphère crépusculaire. Des lumières en clairs-obscurs. Des cloisons tombant des cintres qui redessinent sans cesse l'espace, laissant deviner des recoins et des pièces aux portes entrouvertes d'où s'échappent des bribes d'existence. Des acteurs en surgissent, s'y enfuient : François Périer, Orgon à la douce et sourde intolérance de quaker buté; Gérard Depardieu, Tartuffe prédateur au visage livide qui finit terrassé à même le sol, agneau noir sacrifié ; Yveline Aillaud, Dorine servante au grand coeur qui se débat avec une énergie sans réserve pour sauver chacun du désastre ; Hélène Lapiower, Mariane enfant perdue dans sa soumission à la loi du père jusqu'à ne trouver d'issue que dans la tentation du suicide...

Installée dans un décor de Yannis Kokkos, la mise en scène de Lassalle raconte autant l'histoire de Tartuffe et d'Orgon que celle d'une famille en crise. On est loin du riche hôtel de grand bourgeois réalisé par René Allio pour le *Tartuffe* de Roger Planchon. Là, ni meubles cossus ni lourdes tentures, ni dorures ni grands tableaux - ou plutôt un seul, mais retourné, son cadre à l'envers. On est loin, aussi, de la demeure imaginée pour le *Tartuffe* d'Ariane Mnouchkine, résonnant des rires de ses occupants bien décidés à vivre, même s'ils sont contraints d'étouffer leur joie dès qu'apparaît Orgon. Ici, si les pièces sont grandes, l'espace est froid et quasiment vide. Tout est glacé jusqu'au sol noir qui réfléchit contre les murs blancs et nus la lumière sans chaleur du jour qui traverse les fenêtres, laissant au dehors les bruissements du monde. Au rythme des cloisons qui se lèvent et qui se baissent, se découvrent chambres, antichambres, salon, oratoire... comme les diverses parties d'un organisme. La maison est un corps vivant et respirant du même souffle que ceux qui l'habitent. L'on comprend que ce bel hôtel particulier a connu des jours plus heureux, et l'on sent que la famille d'Orgon y mena une existence plus insouciante et plus libre, avant que le maître des lieux ne se soit entiché de ce Tartuffe à la présence invisible - mais réelle, pesante et obsédante. On le sait partout, capable de surgir à n'importe quel moment de n'importe où.



Dessin de Yannis Kokkos

.../...

Lorsque Lassalle le fait apparaître, en haut du grand escalier dont il descend les marches lentement, en silence, il surprend : ce Tartuffe n'est ni «gros et gras, le teint frais et la bouche vermeille» comme le veut une certaine tradition. Il n'est pas, non plus, engoncé dans son seul statut de faux dévot hypocrite, figure rassurante parce qu'immédiatement repérable de l'intolérance et du fanatisme religieux. C'est un Tartuffe inquiétant, les traits fins avec un rien de féminin, jeune loup, Ange du Mal, séducteur et voyou. On imagine son but : conquérir Elmire, femme de la haute société. Pour entrer dans la place, il a fait le siège d'Orgon, son époux qu'il sait dévot. Mais, pour Lassalle, cet escroc occupe une autre fonction dont il n'a pas conscience lui-même : miner de l'intérieur une communauté - «cette solitude en commun où l'on est plus lié par ce qui est tu que ce qui est dit » ; il est le révélateur, jusqu'à en être la victime, d'un ébranlement qui couve depuis bien avant son arrivée. Bernard Dort évoquait en même temps qu'une déstabilisation de la figure paternelle, «la destruction d'un jeune homme qui a accepté de jouer le rôle (de Tartuffe) que les autres lui ont assigné».

En ce sens, le Tartuffe de Lassalle «n'existe pas». Il est une création : celle d'Orgon, qui s'invente un rédempteur et que la mise en scène laisse deviner brisé par un double échec, échec social d'un homme qui prétend à de hautes fonctions dans cette bourgeoisie montante favorisée par le pouvoir, pour contrer la noblesse et voit ses ambitions anéanties du fait de sa fidélité envers des amis proches de la Fronde ; échec familial d'un père « garant de la loi, mainteneur d'ordre, fomenteur d'interdits », à l'autorité toute-puissante que personne, hormis son fils Cléante et sa servante Dorine, ne songerait à contester, mais mal à l'aise dans son remariage avec une femme de vingt ans plus jeune qui ne lui correspond pas. Il n'a rien d'un esprit faible, d'un imbécile. «La religion est pour lui une niche.» L'Orgon de Lassalle accepte absolument tout de Tartuffe car il lui permet de régler ses comptes et de s'accomplir par procuration. *«L'amour qu'il lui voue tient moins d'une homosexualité refoulée que de la fascination exercée par un être qu'il croit d'une radicalité absolue. Pour sublimer cette passion insensée, il en fait un saint.»*

Extrait de *Tartuffe peint au noir*  
Article de Didier Méreuze In *Théâtre Aujourd'hui* N°10



Gérard Depardieu et Elisabeth Depardieu

Ariane Mnouchkine : «Tartuffe , c'est le diable»  
mise en scène de 1995, festival d'Avignon

Ariane Mnouchkine transpose la question de la dévotion fanatique dans l'époque contemporaine : son *Tartuffe* est un islamiste qui prend le voile de la dévotion pour masquer les enjeux politiques de son action. Cette interprétation a donné lieu à une polémique, dont elle s'explique dans un entretien avec un journaliste:

«Monter *Tartuffe* pour parler de l'intégrisme»



Shahroch Meshkin-Ghalam (*Tartuffe*), Elmire (Nirupama Nityanandan)

Q. -*Vous arrive-t-il de craindre que votre envie de dire quelque chose puisse desservir la pièce que vous montez ? Par exemple, lorsque vous avez mis en scène Tartuffe dans un contexte nord-africain, en 1995, certains spectateurs vous ont fait remarquer que la pièce de Molière se déroulait dans un milieu bourgeois, alors que l'islamisme algérien s'adresse au peuple...*

A.M. - Oui, et d'ailleurs, c'est faux ! L'islamisme s'adresse à la bourgeoisie, même s'il séduit le peuple. Non, je continue à penser que les attaques contre *Tartuffe* étaient très injustes. Je reste persuadée que la pièce a été écrite exactement dans ce contexte. Un spectateur m'a confié qu'en voyant ce spectacle, pour la première fois, il avait eu peur au théâtre ; parce qu'il se rendait compte que les tartuffes n'étaient pas loin. Molière, lui, a écrit sous cette même menace, mais multipliée par mille !

.../...

D'ailleurs, tout au long de la pièce, il ne fait rien d'autre que de hurler au diable : « Rien de plus méchant jamais n'est sorti de l'Enfer » ! Et un homme qui égorge des femmes et des enfants, qu'est-ce d'autre qu'un diable, un possédé ? Au sens strict, celui qui utilise le nom de Dieu pour prendre le pouvoir, c'est le diable, point. Donc, si j'avais vécu dans le sud des États-Unis, j'en aurais sans doute fait un pasteur protestant intégriste, mais je ne voyais pas l'intérêt de jouer ça en cols de dentelle. Si nous avons choisi de monter *Tartuffe* pour parler de l'intégrisme, c'est tout simplement parce que nous n'aurions pas fait mieux.

Q. -*Vous voulez dire que vous ne vous êtes pas réfugiée derrière l'«actualité» affirmée d'un auteur classique par facilité, par paresse, comme ont tendance à le faire parfois les metteurs en scène ?*

A.M. - Non. D'ailleurs, je ne pense pas du tout que tout Shakespeare, ou tout Molière, soit actuel. *Les Femmes savantes* ou *Les Précieuses ridicules*, par exemple, ne m'intéressent pas beaucoup. Même *Le Bourgeois gentilhomme* ne me passionne pas. Alors que *Tartuffe*, au contraire, est une fontaine de jouvence.

© Périphéries.net, mars 2000.  
(extrait du manuel de français, 1ère, Bordas, 2005)

Une partie de «Mettre en scène Tartuffe» a été élaborée à partir de la revue *Théâtre aujourd'hui n°10 – L'Ère de la mise en scène* qui présente plusieurs articles universitaires autour de grandes mises en scène de *Tartuffe*. Cette revue est éditée par le SCEREN. Quelques textes sont tirés du manuel de littérature de Première, éditions Bordas 2005.

## Bibliographie

- Baupal Francis, *La Genèse du Tartuffe : Molière et les dévots*, Edition du Livre mensuel, 1919
- Même auteur - *Tartuffe et ses avatars : de Montuffar à Dom Juan*, , Livre mensuel, 1925
- Bourqui Claude, *Les sources de Molière*, Paris, SEDES, 1999
- Bray René, *Molière, homme de théâtre*, Paris, Mercure de France, 1956
- Champion Françoise, Cohen Martine, *Sectes et démocratie*, Seuil, 1999
- Conesa Gabriel, *Le dialogue moliéresque : étude stylistique et dramaturgique*, SEDES-CDU, 1992
- Couton Georges, *Œuvres complètes de Molière*, Gallimard, la Pléiade, 1971
- Corvin Michel, *Molière et ses metteurs en scène d'aujourd'hui*, Presses Universitaires de Lyon, 1985
- Dompnier Bernard, «Continuité de la réforme catholique», in *Histoire du Christianisme*, Tome 9, Desclée, 1997
- Duchêne Roger, *Molière*, Fayard, 1998
- Forestier Georges, *Molière*, Bordas, 1990
- Horville Robert, *Le Tartuffe de Molière*, Paris, Hachette, 1973
- Jovet Louis, *Témoignages sur le théâtre*, Flammarion, 1952
- Mc Kenna Anthony, *Molière, dramaturge libertin*, Paris, Champion, 2005
- Pascal, *Les Provinciales, Neuvième Lettre*, in *Œuvres complètes*, Seuil, 1963
- Pommier René, *Etudes sur le Tartuffe*, SEDES, 1994
- Rey Françoise, *Molière et le roi : L'affaire Tartuffe*, Seuil, 2007
- Schérer Jacques, *Structures du Tartuffe*, SEDES, 1974
- Truchet Jacques, *La Thématique de Molière*, CDU

La bibliothèque du Théâtre de l'Odéon est ouverte aux enseignants sur rendez-vous au 01 44 85 40 12 ou [juliette.caron@theatre-odeon.fr](mailto:juliette.caron@theatre-odeon.fr).

À lire également ...

*Tartuffe de Molière*, adapté par Fred Duval et Zanzim,  
collection Ex - Libris, Éditions Delcourt, Tome 1 (Actes 1 et 2) - Texte intégral

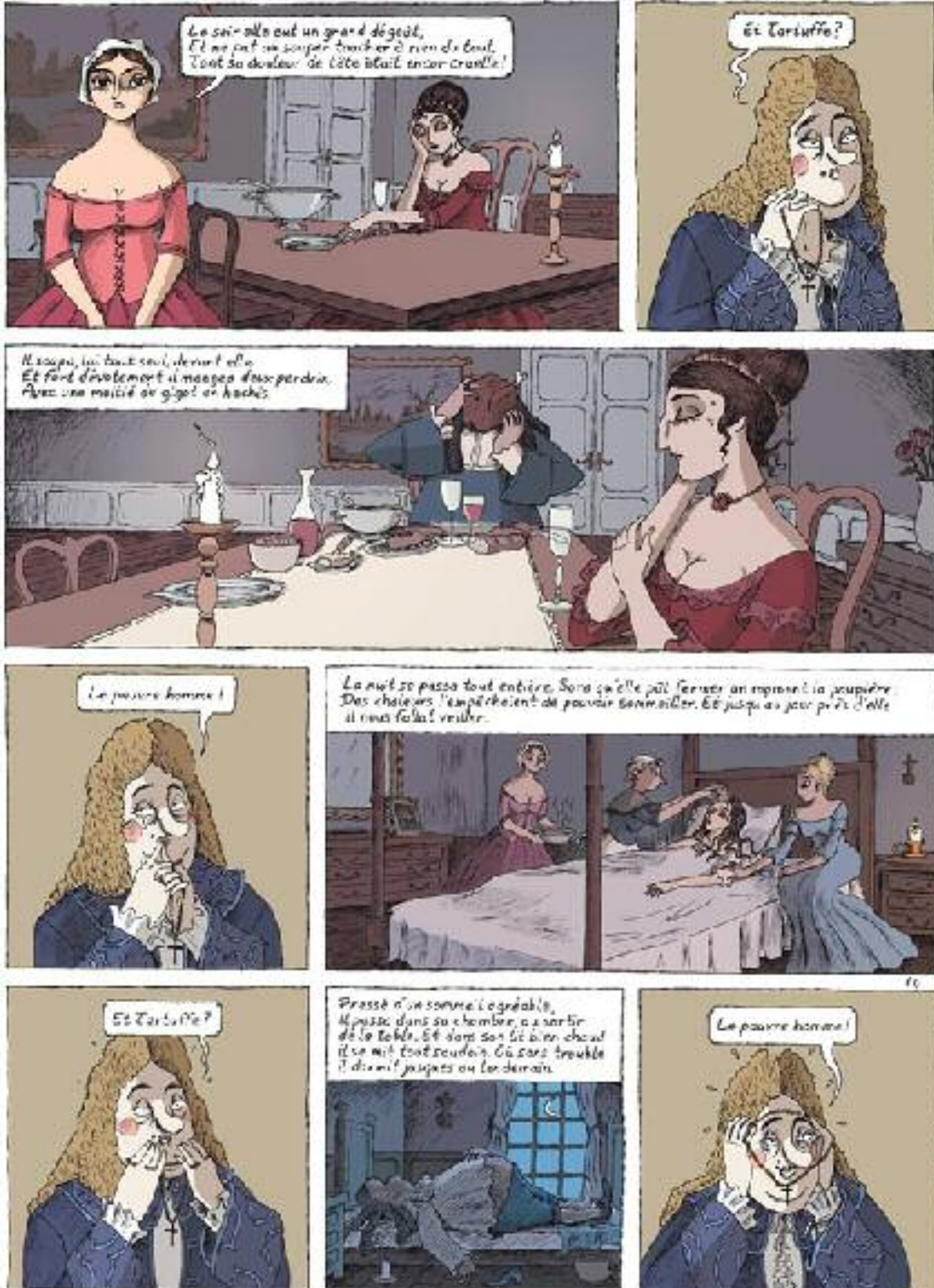


Extrait Acte I, scène 5



Disponible en librairie au rayon bande dessinée  
<http://www.editions-delcourt.fr/special/tartuffe/>

Suite extrait Acte I, scène 5





À voir également ...

En CD ou en DVD

*Herr Tartuff* de Friedrich Wilhelm Murnau, 1925, Allemagne, 63 min, Noir et Blanc

*Le Tartuffe* (1984) de Gérard Depardieu (mise en scène de Jacques Lassalle).

*Tartuffe* de Molière, mise en scène de Jacques Charon, 1972, DVD Comédie-Française

Site ressources

<http://www.lebacausoleil.com>: lien sur mise en scène de *Tartuffe* par le Théâtre du Soleil

<http://www.weblettres.net>: recherche sur *Tartuffe*

- 17 septembre – 25 octobre 2008  
Théâtre de l'Odéon 6<sup>e</sup>  
**Tartuffe**  
*de Molière*  
*mise en scène* Stéphane Braunschweig
- 23 septembre – 19 octobre 2008  
Ateliers Berthier 17<sup>e</sup>  
**Ricercar**  
Théâtre du Radeau  
*mise en scène* François Tanguy
- 6 novembre – 7 décembre 2008  
Théâtre de l'Odéon 6<sup>e</sup>  
**Othello**  
*de William Shakespeare*  
*mise en scène* Éric Vigner
- 12 novembre – 18 décembre 2008  
Ateliers Berthier 17<sup>e</sup>  
**Le Songe d'une nuit d'été**  
*de William Shakespeare*  
*mise en scène* Yann-Joël Collin, La Nuit Surprise par le Jour
- 23 décembre 2008 – 18 janvier 2009  
Ateliers Berthier 17<sup>e</sup>  
**Trois contes de Grimm**  
(La Jeune Fille, le diable et le moulin, L'Eau de la vie, La Vraie Fiancée)  
*d'après* Les Frères Grimm  
*mise en scène* Olivier Py  
*spectacles pour tous, à partir de 7 ans*
- 8 janvier – 8 février 2009  
Théâtre de l'Odéon 6<sup>e</sup>  
**Gertrude (Le Cri)**  
*de Howard Barker*  
*mise en scène* Giorgio Barberio Corsetti
- 4 – 20 février 2009  
Ateliers Berthier 17<sup>e</sup>  
**Le Cas Blanche-Neige**  
(Comment le savoir vient aux jeunes filles)  
*de Howard Barker*  
*mise en scène* Frédéric Maragnani
- 7 – 29 mars 2009  
Théâtre de l'Odéon 6<sup>e</sup>  
**Le Soulier de satin**  
*de Paul Claudel*  
*mise en scène* Olivier Py
- 12 – 25 mars 2009  
Ateliers Berthier 17<sup>e</sup>  
**Les Européens**  
(Combats pour l'amour)  
*de Howard Barker*  
*mise en scène* Christian Esnay
- 26 mars – 11 avril 2009  
Ateliers Berthier 17<sup>e</sup>  
**Tableau d'une exécution**  
*de Howard Barker*  
*mise en scène* Christian Esnay
- 2 – 11 avril 2009  
Théâtre de l'Odéon 6<sup>e</sup>  
**John Gabriel Borkman** en allemand surtitré  
*de Henrik Ibsen*  
*mise en scène* Thomas Ostermeier
- 7 – 17 mai 2009  
Ateliers Berthier 17<sup>e</sup>  
Théâtre de l'Odéon 6<sup>e</sup>  
**Turbulences**  
festival de jeunes compagnies
- 20 mai – 25 juin 2009  
Théâtre de l'Odéon 6<sup>e</sup>  
**La Dame de chez Maxim**  
*de Georges Feydeau*  
*mise en scène* Jean-François Sivadier
- 27 mai – 6 juin 2009  
Ateliers Berthier 17<sup>e</sup>  
**Faust** en lituanien surtitré  
*d'après* Johann Wolfgang von Goethe  
*mise en scène* Eimuntas Nekrosius
- 11 – 21 juin 2009  
Ateliers Berthier 17<sup>e</sup>  
**Les Petites Histoires de la folie ordinaire** en roumain surtitré  
*de Petr Zelenka*  
*mise en scène* Radu Afrim