



## LITTÉRATURE FRANÇAISE

### Molière et la comédie classique

#### au XVII<sup>e</sup> siècle

#### *Le Tartuffe* (2)

#### ***Le Tartuffe* (suite et fin).**

La question à se poser au moment où est abordée une deuxième œuvre d'un auteur déjà à l'étude dans un parcours universitaire est celle de son statut propre et de celui qu'il donne en retour à la première. Il est certes possible d'étudier *Le Tartuffe* en le lisant comme un texte autonome, refermé sur lui-même et se prêtant à l'explication à travers ce qu'il livre de sa structure, de sa thématique, de sa cohérence voire de ses incohérences internes. Il est possible également — tel était notre propos avec *L'École des femmes* — de le décrire comme un texte singulier placé au carrefour d'une série de phénomènes littéraires et historiques : production d'une œuvre originale s'inscrivant dans un genre littéraire hybride — puisque non exclusivement littéraire —, le théâtre, dans l'histoire nationale d'un sous-genre, la comédie en France, dans une esthétique datée, l'esthétique classique, etc. Mais placée à la suite de *L'École des femmes*, l'étude du *Tartuffe* ne peut passer sous silence — c'est du moins notre choix — les pistes déjà ouvertes : cette étude s'en trouve à la fois simplifiée et complexifiée. Simplifiée, elle l'est dans la mesure où les outils forgés pour l'étude de la première pièce sont *a priori* utilisables pour la suivante, et doivent être utilisés : analyse des noms des personnages et des univers

réels et dramatiques qu'ils décrivent ; analyse de l'espace dramaturgique et de ses enjeux ; analyse des mécanismes comiques, etc. Complexifiée, elle l'est dans la mesure où chaque trait de cette nouvelle pièce doit pouvoir être confronté à la précédente et servir d'aliment à la question d'une *modélisation* possible : quelles sont les *répétitions*, d'une pièce à l'autre, qui permettraient de dégager les éléments d'une *dramaturgie moliéresque* ? À l'inverse, et compte tenu des éléments de modélisation qu'il est possible de dégager dans cette confrontation, quels sont les traits originaux qui distinguent l'une de l'autre pièces ? Tel est à présent votre travail, un travail qui se développera par la suite en une nouvelle dimension à partir de la lecture du *Misanthrope*. Ce travail est particulier en ce qui concerne *Le Tartuffe*, dans la mesure où cette pièce est la version réécrite d'une pièce disparue, dont il reste tout de même quelques vestiges, quelques témoignages.

### I. A. La reprise de la pièce

Le 5 août 1667, Molière s'était vu à nouveau interdire sa pièce. C'est en février 1669 qu'elle entrera enfin au répertoire de la troupe : elle est alors une pièce dont on connaît le sujet, mais la pièce de 1669 n'est pas, n'est plus, celle qui avait été présentée quelques années plus tôt devant le roi Louis XIV et qui avait reçu son approbation.

Cette pièce est attendue depuis fort longtemps, et tout le monde en connaît, sinon le contenu, du moins ce que l'on en dit ; on imagine facilement à quel point le public s'y rue, et ce que devient immédiatement le spectacle pour la compagnie de Molière : une pièce à succès, garantissant assiduité et trésorerie confortable, et ancrant bien plus encore la troupe dans le public parisien, qui s'était jusqu'ici un peu attiédi à son égard. Molière triomphe alors, tant dans l'appui qu'il trouve auprès de Louis XIV que dans la ferveur retrouvée de son public bourgeois, et c'est auréolé de ce triomphe qu'il publie sa pièce le mois suivant, agrémentée d'une préface alignant, comme autant de personnages à travers qu'il aurait terrassés par ses moqueries, les « marquis, les précieuses, les cocus et les médecins », mais aussi les « hypocrites ».

Reste que la pièce n'est plus vraiment ce qu'elle était au départ. Elle est devenue — premier fait notable — une pièce *en cinq actes*. Elle est également devenue une pièce dans laquelle le vice n'est *pas seulement moqué* : il est *terrassé*, et il l'est directement par la sagesse et la force politique du prince. Le personnage du *Tartuffe* a également changé. Voici quelques éléments de réflexion à ruminer au cours de vos relectures de la pièce, qui prennent appui tant sur l'expérience que nous avons de *L'École des femmes*, sur les répétitions et les ruptures pratiquées par *Tartuffe*, que sur les enjeux de ce que nous savons des modifications qui ont conduit au *Tartuffe* définitif.

### I. B. Une pièce en *trois*, puis en *cinq actes*

On peut juger que ce n'est pas un point essentiel, il mérite pourtant qu'on s'y attarde : à l'origine, *Le Tartuffe* n'était pas conçu comme une « grande » comédie. Il s'agissait donc certainement, dans l'esprit de son créateur, d'une pièce légère, plus légère en tout cas que *L'École des femmes*. Cette pièce s'achevait vraisemblablement — puisque critiques et exégètes s'entendent sur le fait qu'elle correspondait plus ou moins aux trois actes de la version définitive — sur le triomphe de l'imposteur.

De quoi pouvait-on bien rire dans ce parcours en trois actes ? Et quelle était la partition qui y suscitait le rire ? Le personnage de Tartuffe ? Certainement pas. Le

faux dévot a réussi son coup et est parvenu à bernier une famille ; il n'est donc en rien puni ni ridiculisé. Il n'a pas non plus le même rôle que Scapin qui mettra, quelques années plus tard, son maître Géronte dans un sac pour lui donner les coups de bâton dont il s'est proposé de le protéger : sauf à faire l'apologie de l'irréligion — hypothèse improbable —, Molière n'a pu placer chez lui la sympathie que suscitent habituellement les berneurs de la tradition farcesque. On ne rit donc ni de Tartuffe ni avec Tartuffe. Mais on y rit...

Si l'on rit, c'est bien parce qu'il existe un personnage ridicule, et le rire provient de la situation d'Orgon, personnage joué par Molière lui-même, l'interprète de Mascarille et d'Arnolphe. Que le ridicule soit dans le camp d'Orgon, cela est perceptible dès la première scène, qui commence par l'emprunt à une tradition bien peu *comique* et bien *farcesque* : la caricature ; car le seul soutien d'Orgon dans la maisonnée est sa mère, Madame Pernelle, personnage agité (vers 2), éructant après toute sa suite comme un sergent-major à la revue, personnage... joué par un homme, Béjart.

La première version de la pièce construisait à coup sûr ce que construisent les trois premiers actes de la pièce définitive : un méchant homme abuse de la crédulité d'un bon bourgeois tellement benêt qu'il démarie sa fille pour la lui donner, tout en lui donnant les moyens de coucher avec son épouse... De semblables situations existent dans les fabliaux médiévaux, et dans ces recueils de contes que la fin du Moyen-Âge puis la Renaissance voient circuler. Le ridicule d'Orgon est d'autant plus *visible* que l'acteur jouant « le pauvre homme » dont il s'inquiète constamment (I, 4) est le grassouillet et haut en couleurs Du Croisy.

Dans la seconde version, la donne est certes modifiée, ou dit autrement : le personnage *accusé* par les deux derniers actes n'est plus le brave Orgon. Ces deux actes dressent le constat d'accusation de *Tartuffe*. La didascalie des vers 1487-88 « *C'est un scélérat qui parle* » rétablit doublement les choses : elle a pour souci de lever l'équivoque ayant permis l'interdiction de la pièce quelques années plus tôt, ayant permis de penser, de dire, que Molière attaquait les hommes de religion et donc la religion ; elle a aussi pour fonction de déplacer l'intrigue en direction d'une épreuve de force, résolue à la fin du dernier acte, entre un malfaiteur redoutable et la prospérité d'une famille protégée par un prince bienveillant et éclairé. Car il est impossible désormais d'omettre le « prince » dans une construction actantielle de la pièce en cinq actes. À propos de cette didascalie, je vous rappelle qu'à l'époque le texte imprimé circule d'autant plus facilement qu'il sert de document aux hommes de lettres qui font l'éloge de la pièce ou qui la blâment, et qu'il sert surtout de pièce à conviction à ceux qui, éventuellement, en feraient le procès en moralité.

### I. C. Les personnages : quelques remarques

Le nom du personnage de *Tartuffe* a donné lieu à plusieurs gloses, qui ne sont que des hypothèses : proximité du nom propre et de l'acception du verbe *truffer* dans le sens de « tromper », nom d'un acteur italien difforme, etc. Il a en tout cas changé depuis la version précédente, où il s'appelait *Panulphe*, nom dont la consonance était déjà dysphorique. Or ce n'est pas seulement le nom qui a changé, mais bien la perspective tout entière du personnage lui-même : je vous renvoie aux remarques déjà faites dans le cours précédent.

Le personnage d'Orgon acquiert une dimension autrement plus noble que celle des bourgeois du monde de la farce. Même si *dans son intimité* Orgon a des travers ridicules, il n'en est pas moins membre d'une famille respectable et respectée, et d'une famille dont les membres sont pour la plupart *sensés*. Si on compare la pièce à

*L'École des femmes*, force est de constater que les gens raisonnables sont légion dans la maison d'Orgon — ce qui renforce d'autant plus la dangerosité du personnage de l'Imposteur et la cécité du chef de famille : Cléante certes, portrait de l'honnête homme appartenant au même paradigme que Chrysalde dans la pièce précédente, mais également Elmire, épouse fidèle mais non soumise, fine, aimante et dévouée ; Dorine, qui n'a rien de la sottise des balourds Alain et Georgette, ni de la drôlerie des Mascarille et Jodelet, appartient, elle, à l'univers des servantes et valets autrement plus rusés que leur maître. La seule sottise à être ici mise en scène en dehors de celle d'Orgon est bien entendu celle de Madame Pernelle et celle, naïve et passagère, des amants Valère et Mariane dans leur scène de « dépit amoureux », un « classique » des scènes de comédie chez Molière (voir explication de détail du cours précédent, et *Le Dépit amoureux*). On remarquera en tout cas la fidélité, l'amour et le respect — en dépit des coups de gueule et de l'ironie de Dorine (Orgon s'en aperçoit-il ? Pas toujours, si l'on en croit Cléante, voir vers 261) — de cette famille pour le père, malgré ses travers : ce schéma sera réutilisé par Molière, voir notamment sa dernière pièce *Le Malade imaginaire*. Il n'y a pas d'ambiguïté possible sur le personnage d'Orgon : il ne peut pas susciter d'antipathie, porté qu'il est par l'affection de tous les personnages représentant plus ou moins qui le bon sens, qui le franc parler aux yeux du public de la pièce. Il est un « ridicule » dont on est appelé à désirer, tout comme les membres d'une famille qu'il met en danger, *que ses yeux se décillent*. Dans cet objectif de la pièce : *que ses yeux se décillent*, se lit, bien entendu, sa portée *morale*, une portée bien différente de celle de la farce, où la fonction du personnage ridicule est d'être puni de sa bêtise. Ici, il ne s'agit pas tant de punir Orgon que de le corriger, préoccupation bien *comique* ; on en déduira que si Tartuffe est condamnable, c'est dans la mesure où ses vices ne sont pas de la même portée que ceux d'Orgon...

Je vous laisse prolonger cette réflexion en vous appuyant sur vos deux lectures et relectures successives : ayez bien à l'esprit que si certains parallélismes peuvent nous venir à l'esprit en passant d'une pièce à l'autre, et ils nous viennent d'autant plus facilement avec le recul du temps, ils restent toujours à interroger. Molière avait bien l'intention, en écrivant son *Tartuffe*, d'écrire une nouvelle pièce, à un moment où l'ancienne, les anciennes sont toujours au répertoire de la troupe. La *nouveauté* de la pièce n'en est pas moins limitée par les contraintes du genre, par le fait qu'écrite par un même auteur elle s'adresse à un même public, par le fait que ses rôles sont écrits pour une troupe qui est composée globalement des mêmes acteurs...

### I. D. À propos du *Tartuffe* en 2005...

Il existe certes bien des manières de lire un texte et bien des raisons différentes de le faire. Le critique littéraire n'a pas les mêmes motivations ni la même démarche de lecture que le metteur en scène, même si les travaux de l'un et de l'autre dialoguent et s'épaulent bien souvent. En effet, la lecture d'une pièce de théâtre classique par un metteur en scène n'interroge pas tant le côté du destinataire premier ou même de l'auteur de la pièce que celui des spectateurs à qui cette pièce doit s'adresser par son intermédiaire. Ainsi, l'intérêt de monter telle ou telle pièce de théâtre classique diffère suivant les périodes, au gré des questions qui se posent dans la société des spectateurs qui sont conviés à aller voir la pièce, puisque ces questions sont déjà celles que se pose tout metteur en scène à la fois à l'écoute des

textes qu'il lit et à l'écoute de la société dans laquelle il vit — c'est-à-dire : tout *bon* metteur en scène.

Voici la lecture que fait de la pièce le metteur en scène René Loyon, qui fait jouer *Le Tartuffe* en 2005, une lecture qui s'inscrit dans les préoccupations de notre société française du XXI<sup>e</sup> siècle :

### **Le Tartuffe ou la montée de la peur<sup>1</sup>**

Si le *Tartuffe* fascine depuis toujours, ce n'est pas seulement parce que Molière y dépeint avec brio le caractère fameux de l'« hypocrite », c'est parce qu'il touche là d'une façon saisissante, le mystère du mal, soit l'esprit de secte et la volonté de toute-puissance. Avec *Tartuffe* fait irruption, dans une famille bourgeoise « normale » - c'est-à-dire plus qu'aisée dans une société où la pauvreté règne massivement - un personnage de déclassé, un gentilhomme devenu gueux qui n'a de cesse, sous les apparences d'une vertu implacable, de mettre la main sur le magot, c'est-à-dire de tirer un parti maximum de l'emprise psychique dans laquelle il tient le chef de famille pour s'accaparer le pouvoir et les jouissances qui l'accompagnent : sexe, bouffe...

Qu'est-ce qui le fait agir ? Autre mystère : l'envie, le désir de revanche sociale, un sentiment intime d'humiliation ? C'est aussi une grande force du texte de Molière que de nous ouvrir les pistes qui permettent d'aller au-delà des clichés manichéens de type hollywoodien et de donner au personnage de « méchant » une épaisseur tout simplement humaine.

Mais Tartuffe, qui n'est peut-être au fond qu'un pitoyable escroc, n'est pas le seul à représenter les ravages du mal. Orgon, sa victime, poussé par l'angoisse d'un manque existentiel, mais aussi par une dangereuse pulsion de mort, un imparable esprit de destruction, cédant aux injonctions de Tartuffe, entreprend de foutre en l'air ce qui constitue son monde, sa famille, l'ordre tissé de relations complexes qui lui permet d'exister. « Je ne veux pas qu'on m'aime », « Je vous brave tous » sont ses cris de guerre. Et il y a dans cet aveugle désir d'absolu, dans cet acharnement maniaque à piétiner sa vie, à prétendre échapper à la médiocrité du sort commun, quelques chose d'infiniment troublant. Orgon, c'est la tragédie même de celui qui voulant le bien fait le mal.

Et c'est encore un tour de force de Molière de nous montrer les effets de ce mal sur la cellule familiale : chacun, à sa façon, fils, fille, femme et valets, est atteint - mis à nus -, amour inhibition mêlés, dans son rapport au père, au chef de famille défaillant ; et la conclusion logique de la pièce serait celle de la gangrène généralisée du groupe si Molière ne faisait intervenir *in fine*, une figure rêvée, celle de l'exempt, envoyé du roi de droit divin, venant – merveilleusement - rétablir les plateaux de la balance du bien et du mal. (Il y a là certes l'hommage obligé d'un homme de théâtre à son roi de qui dépend la survie de son œuvre, mais on peut y lire aussi la croyance naïve qui était celle de Molière à cette époque dans la suprême équité du père).

Mais dans la vie, l'histoire du XX<sup>e</sup> siècle avec ses vertueux et sanglants totalitarismes nous le rappelle sans cesse, les *happy ends* sont loin d'être obligatoires. Quand le mal s'installe — et le ventre est toujours fécond d'où peut surgir la bête immonde<sup>2</sup> - si rien n'est fait pour le combattre, le pire est toujours sûr<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> In : Présentation officielle de la pièce (programme).

<sup>2</sup> Formule célèbre, qui est la phrase de conclusion de la pièce de Bertolt Brecht *La Résistible Ascension d'Arturo Ui* (1941), fable parodique sur la montée du nazisme en Allemagne.

C'est l'incroyable grâce de Molière d'avoir su si bien décrire ce qu'on appelle aujourd'hui la dissolution du lien social et la montée de la peur qui l'accompagne. Dans les temps de confusion qui sont les nôtres, le regard tranchant qu'il porte sur la réalité du monde est on ne peut plus revigorant.

Si l'on ajoute que, par destination, le *Tartuffe* est la pièce qui met en scène avec le plus d'acuité la question des faux-semblants de l'amour propre, de la difficulté d'atteindre la vérité de l'autre derrière le masque des mots, de l'illusion – du théâtre donc, celui qu'on joue pour les autres, mais aussi celui qu'on se joue à soi-même – on ne peut que rendre grâce à Jean-Baptiste pour tous ses bienfaits.

**René Loyon**

---

<sup>3</sup> « le pire est toujours sûr » formule connue sous sa forme inversée, qui est celle de la pièce de Paul Claudel *Le Soulier de satin* (1929) : « le pire n'est pas toujours sûr ».