

Le Tartuffe ou l'imposteur

Nous commencerons ce chapitre par l'étude scénographique du *Tartuffe*, modèle de la *salle basse* type. Mais cette pièce est un tel cas particulier, qu'il est impossible de ne pas dire quelques mots sur le contexte de sa création. Notre propos n'est pas de rappeler ici toutes les difficultés que Molière rencontra pour représenter sa comédie ; pourtant, afin de mieux comprendre le décalage évident entre la première représentation de 1664 et le texte qui nous est parvenu, il est nécessaire de souligner qu'une pièce, en trois actes¹, fut donnée une première fois devant le roi, avant d'être aussitôt interdite ; il en sera de même pour la tentative de la représenter en 1667 dans une version adoucie, en cinq actes, et donnée sous le nom de *L'Imposteur* ; enfin, lorsque l'interdiction fut levée, la comédie, très attendue, fut jouée au Palais-Royal le 5 février 1669 ; elle remporta immédiatement un immense succès public : la recette de la première représentation s'éleva à 2.860 livres ; son texte fut aussitôt publié, en mars, aux « dépens » de l'auteur².

À défaut d'une source plus ancienne, nous baserons notre étude à partir de ce texte imprimé en 1669 ; sa didascalie liminaire, précise que « La scène est à Paris ». Voici ce qu'écrivait Laurent dans sa note sur *Le Tartuffe* : « Le theatre est une chambre il faut 2 fauteuille une table un tapis dessus 2 flambeaux une batte³ ». Bien que le décorateur semblât situer l'action dans une *chambre*, de nombreux indices intratextuels nous invitent à penser qu'elle est bien localisée dans une *salle basse*. Tout d'abord, la chambre d'Elmire, femme d'Orgon, est à l'étage de l'appartement, comme en atteste sa réplique : « Mais j'ai vu mon Mari ; comme il ne m'a point vue, / Je veux aller là-haut attendre sa venue⁴ ». Elmire, dont on a appris par Dorine qu'elle était souffrante depuis quelques jours, ne redescendra qu'à la sc. III, III, à l'occasion de sa première confrontation avec Tartuffe. Celui-ci semble aussi loger à l'étage, si l'on en croit cette réplique de Dorine à Damis : « Son Valet dit qu'il prie, et je n'ai pu le voir : / Mais ce Valet m'a dit qu'il s'en allait descendre. » (III, I, 844-845).

Un accès à la scène est donc supposé distribuer les chambres situées à l'étage. Nous reviendrons sur cet accès. Voyons maintenant de quelles façons s'effectuent les autres sorties. À la fin de la scène IV, v, seconde grande scène entre Tartuffe et Elmire, et *duplication* de leur première rencontre, l'épouse d'Orgon subit les assauts de plus en plus pressants de son partenaire ; comme son mari tarde à sortir de sa cachette pour confondre Tartuffe, elle a, en dernier recours, l'idée de demander au suborneur de quitter la salle pour s'assurer que personne ne risque de les surprendre ; elle lui dit : « Ouvrez un peu la Porte, et voyez, je vous prie, / Si mon Mari n'est point dans cette Galerie⁵ ». Comme Tartuffe tarde à s'exécuter, prétextant qu'ils

¹ Tantôt nommé *Tartuffe*, tantôt *L'Hypocrite* (voir *OCII*, p. 1355, n. 4).

² Sur cette édition, voir *OCII*, p. 1390. Sur l'affaire *Tartuffe*, voir la Notice très complète de la nouvelle édition dans la Bibl. de la Pléiade des *Œuvres Complètes*, *OCII*, p. 1354 et suiv. Voir aussi *Molière et le roi, l'affaire Tartuffe*, François Rey et Jean Lacouture, Paris, Éditions du Seuil, 2007.

³ *Mahelot*, Pasquier, p. 332 et *Mahelot*, Lancaster, p. 118. Lancaster précise que les « flambeaux sont sur la table », comme le montre une gravure très particulière attribuée à Lepautre et datant, sans doute possible, du XVII^e siècle (fig. 059).

⁴ Sc. I, III, 213-214. L'étage supérieur de l'appartement familial est signalé par une autre réplique, dans la scène où est évoquée la cassette compromettante d'Orgon : « Mais voyons au plus tôt / Si certaine cassette est encore là-haut » (IV, VII, 1571-1572).

⁵ Sc. IV, v, 1521-1522. Cette réplique d'Elmire à Tartuffe présente une double fonction : interrompre les avances du prétendant qui se font extrêmement pressantes et profiter de l'absence de Tartuffe pour permettre à son mari de

n'ont rien à craindre puisqu'il a mis Orgon « au point de tout voir sans rien croire » (v. 1526), Elmire se trouve dans l'obligation d'insister : « Il n'importe, sortez, je vous prie, un moment, / Et partout, là dehors, voyez exactement » (IV, v, 1527-1528). Tartuffe enfin quitte la pièce, par une porte. La galerie dont il est fait mention est le corridor qui fait antichambre à la salle où ils se trouvent. Cette galerie semble donc distribuer tout l'appartement ; elle peut donc donner accès à l'étage où se trouvent la chambre d'Elmire et la pièce où Tartuffe faisait ses dévotions. Cet accès pourrait-il ouvrir sur la rue ? Est-il envisageable que ce soit par cette porte que Damis fasse sa sortie mélodramatique lorsqu'il se fait chasser de la maison par son père à la dernière scène du troisième acte⁶ ? Serait-ce aussi par cette porte que l'Exempt fait son entrée ? Vraisemblablement non ; un second accès au plateau est nécessaire puisqu'à l'issue de la scène de dépit entre Mariane et Valère, Dorine engage les deux amants, enfin réconciliés, de sortir chacun de son côté : « Tirez de cette part ; et vous tirez de l'autre » (II, IV, 822), dit-elle.

La salle dispose donc de deux accès, dont l'un donne obligatoirement sur l'extérieur ; notre conclusion est de penser que Valère emprunte la même porte que celle qui servira à Damis pour quitter la maison, et à l'Exempt pour faire son entrée. Cet accès, simplement indiqué par une didascalie⁷, est doté d'une fonction proprement dramatique puisqu'il renvoie à trois événements essentiels de la pièce : l'exhérédation du fils, la sortie de Tartuffe, chassé de la maison et le *deus ex machina* de l'Exempt. Il se pourrait que cet accès soit pratiqué entre la toile de fond et une des deux ailes. Mais sa portée symbolique nous pousse à penser qu'il est, comme l'autre accès, matérialisé par une porte, d'un aspect qui rappelle une porte d'extérieur ; elle s'ouvre peut-être dans l'une des deux ailes du décor ; la porte qui mène aux appartements serait donc, dans ce cas de figure, située en vis-à-vis et percée dans l'aile opposée. Mais il se pourrait aussi que cette sortie vers la rue soit située dans le lointain, au centre du dispositif. Expliquons-nous. Comme pour les scénographies d'extérieur, celles d'intérieur se composent généralement de deux ailes *en dur* et d'une toile de fond. Dans certains cas pourtant, nous le verrons lorsque nous aborderons *Le Festin de pierre*, *Le Sicilien* et *L'Avare*, respectivement représentés en 1665, 1667 et 1668, un châssis *en dur*, ou *ferme*, appuyé contre la poutre, se dresse à l'arrière-scène. Dans cette ferme peut très bien être percée une embrasure de porte. Dans ce cas, lorsque cette porte est ouverte, elle laisse voir une toile de fond qui simule l'antichambre de la pièce de la maison, ou de l'appartement. C'est cette vision de la scénographie qui est représentée dans l'estampe attribuée à Lepautre intitulée *L'Imposteur ou Le Tartuffe* (fig. 059). À cause de l'originalité de son format carré, son exécution ne fut pas destinée à l'usage d'un écran rond et peu vraisemblablement à celui d'une œuvre imprimée. L'auteur du dessin évite l'amalgame de deux scènes qui sera reproduit dans tous les frontispices. On y voit Orgon, debout, se précipiter vers Tartuffe ; on ne peut pas vraiment savoir s'il sort de dessous la table ou s'il était auparavant caché par Elmire. Mais plusieurs indices pourraient nous laisser penser que le dessinateur ne s'est pas inspiré des frontispices, puisqu'il fait apparaître deux flambeaux et non pas un seul sur la table. Deux portes aussi sont représentées, dont une est restée ouverte, dans le fond de la scène. Le costume de Tartuffe est d'un aspect similaire à celui du frontispice ; en revanche, dans cette gravure, le personnage tient son chapeau à la main, ce qui paraît plus approprié dans le cadre d'une scène de séduction. Le

sortir enfin de dessous la table. Voir notre commentaire dans le chapitre « Les frontispices du *Tartuffe* : images de l'imposture », p. 11.

⁶ « ORGON. *Il court tout en larmes à la Porte par où il a chassé son fils* », indication de scène précédant la réplique d'Orgon (v. 1149-1151).

⁷ « VALÈRE. *Il s'en va ; et lorsqu'il est vers la porte, il se retourne* » (II, IV, 751), réplique de Valère à Mariane dans leur scène de dépit amoureux.

dessinateur a aussi fait l'effort de représenter des lustres avec ses pampilles de cristal. Ce détail était-il dicté par un souci de réalisme, ou le dessinateur avait-il réellement assisté à une représentation qu'il se serait efforcé de représenter au plus près ? Si la question risque de rester sans réponse, l'interprétation de la scène corrobore assez bien avec l'idée que nous nous faisons de la scénographie du *Tartuffe*.

Fig. 059 – Gravure attribuée à Jean Lepautre, BnF.

Cette scénographie se distingue par une autre spécificité : les cachettes. Elles sont étroitement liées à l'action dramatique, tout en présentant un effet de répétition. Si la seconde scène entre Elmire et Tartuffe (IV, v) peut paraître une duplication de la première (III, III), elle n'en propose pas moins une évolution notoire dans sa conclusion puisqu'elle permet de démasquer l'imposteur aux yeux enfin dessillés du maître de maison. Chacune de ces deux scènes sera l'occasion d'une manœuvre pour tenter d'arriver à cette finalité ; le public sait qu'un personnage est caché, avec pour intention de confondre Tartuffe. Le premier essai, malheureux, est à l'initiative de Damis qui se dissimule dans un petit cabinet⁸ ; cette tentative est faite à l'insu d'Elmire. Auparavant, afin de mieux renseigner le lecteur – et le public – sur la présence de ce cabinet attenant à la pièce et fermé par une porte, le texte avait donné une indication de mise en scène, en redondance avec les propos de Mariane et d'Orgon :

MARIANE. — Que cherchez-vous ?

ORGON. *Il regarde dans un petit cabinet.* — Je vois / Si quelqu'un n'est point là, qui pourrait nous entendre ; / Car ce petit endroit est propre pour surprendre (II, I, 428-430).

Le public ainsi prévenu de la présence de cette cachette, à la fin de la première scène du III^e acte qui oppose Dorine et Damis, assiste à un nouveau jeu de scène. Damis, sans dire comment il compte s'y prendre, déclare sa volonté d'assister à l'entretien très attendu entre Elmire et Tartuffe⁹. La servante l'enjoint de quitter la pièce : « Que vous êtes fâcheux ! Il vient, retirez-vous » (III, I, 852). Dorine sort de scène et le jeune homme, qui ignore ses conseils, se cache dans le petit cabinet. Le texte imprimé, curieusement, ne prend pas ici le soin d'indiquer ce mouvement par une didascalie qui aurait été utile au lecteur de la comédie (le public, lui, voit bien ce qui se passe sur le plateau). En revanche, le texte imprimé soulignera la sortie de Damis du petit cabinet au tout début de la sc. III, IV : « DAMIS, *sortant du petit cabinet où il s'était retiré* ». Poursuivant notre raisonnement, si la porte qui mène à la rue est située face à la porte qui conduit aux appartements, celle du petit cabinet, en toute logique, ne peut pas être percée dans le mur qui sépare la pièce de l'extérieur ; elle est donc placée dans la même aile que celle qui donne accès au corridor. Son ouverture étant plus petite et sa visibilité scénographique moins grande, elle est vraisemblablement positionnée dans le lointain.

⁸ P. Pasquier rappelle que, pendant la mode des comédies à l'espagnole (1640-1650), des scènes de cabinet en devinrent « un des motifs obligés », *Mahelot*, p. 194. Cette cachette servait alors surtout à ce que l'honneur du héros ou de l'héroïne ne soit pas compromis. L'utilisation d'un cabinet comme cachette pour entendre sans être vu sera reprise par Molière dans *Le Malade imaginaire*. Parmi les nombreuses entrées de *cabinet*, Furetière donne celle d'un « lieu retiré d'une maison ordinaire, séparé d'une simple cloison, où l'on étudie ».

⁹ Jusqu'ici, Elmire n'a pas véritablement été très présente ; le public pourra apprécier ses deux grandes scènes avec le personnage éponyme qui, fait assez extraordinaire d'un point de vue dramaturgique, n'apparaît qu'au début de l'acte III.

La seconde cachette, celle de la table sous laquelle va se dissimuler Orgon, est plus problématique à cause de sa mise en place. Elle doit nécessairement être recouverte d'une nappe, ou d'un tapis, pour bien remplir son rôle. Un chandelier, au moins, est posé dessus, comme l'attestent toutes les représentations iconographiques et comme le laisse penser la mention de Laurent soulignée par Lancaster. Elmire et Orgon déplacent eux-mêmes la table pour la mettre au milieu de la scène puisqu'Elmire dit à son mari : « Approchons cette Table, et mettez vous dessous » (IV, IV, 1360).

Ce déplacement du meuble est purement artificiel et n'a de motif que l'économie de la scène et la mise en valeur d'un élément de décor qui en sera le principal pôle d'attraction ; il donnera certainement l'occasion à des jeux de scène de la part du comédien (Molière) qui joue Orgon. La nappe était-elle déjà posée sur la table dans les actes précédents ? La table elle-même était-elle en scène ? Les comédiens qui ont transporté la table ont-ils étendu la nappe dessus après l'avoir déplacée ? Ont-ils ensuite mis les chandeliers, et pourquoi ? Quel est l'intérêt de ces deux chandeliers ? Il faut aussi souligner le fait que le déplacement d'une grande table avec deux chandeliers – en équilibre – est une opération pour le moins périlleuse. Un élément du discours d'Elmire aidera à répondre en partie à ces interrogations. Plus calculatrice, plus rusée et surtout plus pondérée que son fils, Elmire tient à tendre elle-même le filet qui piègera Tartuffe. Depuis les arguments qu'elle oppose à Orgon jusqu'à la mise en scène de l'opération, elle est le maître d'œuvre de tout le dispositif. Faisant preuve de discernement à l'égard d'un homme échaudé par une première expérience qui faillit tourner à la catastrophe, elle conseillera à Tartuffe de bien s'assurer que rien ni personne, lors de ce second entretien, ne pourra compromettre le caractère secret de leur rencontre : l'homme doit se sentir en totale sécurité pour laisser libre cours aux pulsions qui vont le perdre aux yeux de son protecteur. Pour ce faire, dès l'entrée de Tartuffe dont la première réplique peut laisser comprendre qu'il est sur ses gardes, elle lui demande adroitement de tout vérifier dans la pièce :

ELMIRE

Oui, l'on a des secrets à vous y révéler :
Mais tirez cette Porte avant qu'on vous les dise,
Et regardez partout, de crainte de surprise (IV, V, 1388-1390).

La porte dont fait mention Elmire est certainement celle par où Tartuffe vient de faire son entrée. C'est la première étape de sécurisation des lieux. La seconde est son conseil de « regarder partout ». Ce « partout » désigne d'abord le petit cabinet où Tartuffe ira vraisemblablement jeter un œil. Mais il englobe tout ce qui pourrait paraître suspect à un amant méfiant. Si la table – et sa nappe – n'avaient pas été présentes lors de leur première rencontre, il paraît peu crédible qu'elles n'aient pas soulevé chez lui quelque soupçon. Nous supposons donc qu'elle était dans le décor depuis le début de la pièce. Mais qu'en est-il des chandeliers ? Et quel effet rendent-ils ? Ils sont assurément du plus bel effet, comme tous les apports de lumières qui viennent s'ajouter à l'éclairage des lustres de cristal ; de surcroît ils créent un point lumineux qui délimite une zone de jeu ; ils renforcent un effet de nuit, ou tout du moins, d'intimité. Mais comment justifier leur présence ? Tartuffe peut-il voir une invite dans ce changement dans le décorum ? Tout simplement, cette table qu'on avance, sa nappe, les chandeliers qui s'y trouvent peuvent aisément être interprétés comme le début de la mise en place du souper. Le soir qui commencerait à tomber, justifiant ainsi la présence des chandeliers allumés, pourrait aisément accréditer cette hypothèse ; Tartuffe n'aurait alors aucune raison de suspecter ce changement dans la mise en place du mobilier. La présence de la nappe ne

risquerait pas non plus de le choquer ; et, bien qu'à l'invite d'Elmire, il ouvre vraisemblablement le petit cabinet, il ne lui fera pas l'affront de regarder sous le tapis qui recouvre le meuble.

Nous l'avons évoqué plus haut, le tapis de table présente une autre utilité que ce subterfuge de la cachette. Elle est mise en évidence dans une image tirée d'un écran rond (fig. 060). Celle-ci suggère un jeu de scène très différent des autres interprétations illustrées de cette scène. Brissart et Chauveau avaient choisi de condenser l'action de plusieurs scènes pour façonner à leur manière un *faux moment fort* de la pièce en faisant sortir Orgon de dessous la nappe pour surprendre l'imposteur. En revanche, sur cet écran anonyme, Molière, jouant le rôle d'Orgon, passe juste la tête par-dessous la nappe, à l'insu des deux autres personnages, très occupés dans leurs démonstrations galantes bien proches d'atteindre les dernières extrémités. On ne peut pas s'empêcher de penser que Molière-comédien eut envie de faire rire le public à ce moment-là, par des œillades outragées, des mimiques indignées, en décrochement total avec le contexte dramatique. Ce comique de rupture est beaucoup trop beau pour en écarter l'idée. Molière était gourmand de ce jeu grimacier ; dans *La Critique de L'École des femmes*, il y fit même allusion en se parodiant lui-même : « Avec ces roulements d'yeux extravagants, ces soupirs ridicules, et ces larmes niaises qui font rire tout le monde¹⁰ ». La nappe trouverait donc ici une autre utilité que celle qui consiste à créer une cachette pour Orgon ; elle permettrait au comédien un jeu de scène, peu nécessaire à l'action, mais indispensable au plaisir du public qui ne manquait certainement pas de rire aussi aux toussotements appuyés et répétés d'Elmire¹¹. Ainsi, la double fonction dramaturgique et comique de la table répond à la question ingénue d'Orgon : « Pourquoi sous cette table ? » (IV, IV, 1362).

Fig. 060 – Écran rond anonyme (détail), BnF.

Si cette seconde scène entre Elmire et Tartuffe peut parfois paraître une duplication de leur première rencontre, le type de comique, lui, grâce au décor, a complètement évolué ; son mélange de termes religieux et galants engageait la première scène dans un comique parodique « où l'on y rie moins haut¹² » tout en rendant Tartuffe « très ridicule » « *en tant que dévot*¹³ ». La charge de la seconde est moins subtile, certes, mais très efficace. Au même titre que le comique, le dispositif scénique a complètement changé ; il n'est plus question des chaises qui avancent et qui reculent¹⁴, ni de ces sièges que l'on propose « afin d'être un peu mieux » (III, III, 884) ; tout se passe ici autour de, dessous, voir *sur* la table¹⁵.

Si les sièges sont ici relégués au second plan, ils contribuent, très vraisemblablement parmi d'autres décorations, à habiller la maison d'Orgon. Celui-ci est un riche bourgeois dont

¹⁰ *La Critique de L'École des femmes* (sc. VI, *OCI*, p. 509).

¹¹ Le jeu de scène d'Elmire, souligné par une didascalie (« *elle tousse pour avertir son mari* », v. 1453), par la réplique de Tartuffe (« vous toussiez fort Madame », v. 1497) et sa proposition de calmer cette toux grâce à son bâton de réglisse, semble avoir été remanié depuis 1667, si l'on se fie à la mémoire du rédacteur de la *Lettre sur la comédie de l'Imposteur* : « La pauvre Dame [...] est bien en peine que son mari ne sort point de sa cachette, après lui avoir fait avec le pied tous les signes qu'elle a pu » (*OCII*, p. 1183-1184, je souligne).

¹² Voir la préface du *Misanthrope* et la définition de Donneau de Visé d'un effet comique intérieur qui fait « rire dans l'Âme », *OCI*, p. 643.

¹³ Voir *OCII*, p. 1382.

¹⁴ « *Elle recule sa chaise, et Tartuffe rapproche la sienne* », III, III, didascalie après le v. 918.

¹⁵ Les nombreuses didascalies, presque trop insistantes, indiquent au lecteur à qui cela aurait pu échapper, qu'Orgon est *sous la table*, v. 1368.

les biens sont suffisamment apparents pour attirer la convoitise du fourbe qui tente l'impatronisation des lieux. De surcroît, la présence de mobilier est indispensable à la scène de l'huissier qui vient, ordonnance en main, faire procéder à l'expulsion en intimant l'ordre de mettre les « meubles hors, et faire place à d'autres » (V, IV, 1750) et « À vider de céans jusqu'au moindre ustensile » (v. 1790). Il est donc difficile d'imaginer qu'il n'y eût à ce moment de l'action sur le plateau, qu'une seule table, deux chaises et deux chandeliers.

Pourtant, vu les multiples remaniements que la pièce a dû subir entre 1664 et 1669, le texte peut difficilement nous donner un aperçu scénographique de ce que fut la première représentation donnée devant le roi à l'issue de la grande fête à Versailles des *Plaisirs de l'île enchantée*¹⁶. Tout du moins pouvons-nous lire dans La Grange que le roi assistait à la représentation de « trois actes du TARTUFFE qui estoient les 3 premiers¹⁷ » et, par la Relation des *Plaisirs enchantés*, que la pièce fut représentée le soir du 12 mai. Nous savons aussi que la veille, « sa majesté fit représenter sur l'un de ses théâtres doubles de son Salon, que son Esprit universel a lui-même inventé, la Comédie des *Fâcheux*¹⁸ ». Il serait assez raisonnable d'en conclure que *Le Tartuffe* fut lui aussi représenté sur ce même *théâtre double*¹⁹ identifié comme « le petit théâtre démontable du vestibule²⁰ » par Alfred Marie. Selon ce dernier, le vestibule des appartements du roi « avait été combiné pour faire avec deux cloisons mobiles, trois pièces, et, en les enlevant, une seule pièce où l'on jouait la comédie ». L'auteur de *Naissance de Versailles* fit le rapprochement entre ce théâtre double et un paiement de 1.020 livres acquitté en février et avril 1664 à Denis Buret²¹ « pour avoir fait de neuf deux théâtres portatifs » ; Alfred Marie remit aussi en lumière un passage de *La Promenade de Versailles* de Scudéry où la Belle Étrangère, lors de sa visite du Palais, marque « quelque surprise dans cette pièce ». Nous reproduisons tout le passage pour son intérêt et sa précision dans la description de cette salle :

Nous entrâmes dans le vestibule qui, pour n'être pas extrêmement grand, ne laisse pas de plaire et d'être ingénieusement pensé ; il est extrêmement peint et doré, ayant plusieurs chandeliers de cristal pour l'éclairer la nuit. Mais à peine y fumes-nous entrés, que la Belle Étrangère étant surprise de voir deux cheminées aux deux bouts avec des enfoncements, me demanda à quel usage cela était destiné : C'est, Madame, lui dis-je, qu'aux autres Maisons du Roi, on a cherché la magnificence par la grandeur des salles, des appartements et des galeries, et qu'en celui-ci qui n'est pas d'une fort grande étendue pour les bâtiments, tout est si bien ménagé que rien n'y est inutile et le vestibule sert à plusieurs choses. Premièrement il est, comme vous le voyez, selon son usage habituel un passage pour aller aux appartements bas, et pour entrer dans les jardins, et par-dessus cela, le Roi quand il lui

¹⁶ Les auteurs de la nouvelle édition des *Œuvres Complètes* dans la Pléiade ont une théorie très convaincante de ce à quoi devait ressembler cette première représentation en trois actes (voir la Notice de la pièce dans *OCII*, « *Le premier "Tartuffe" ou le faux mystère des trois actes* », p. 1361 et suiv.).

¹⁷ Voir Le Registre de La Grange, après la date du 29 avril 1664 (*OCI*, p. 1069). Un doute sérieux subsiste sur un supposé *Tartuffe* inachevé dont Molière n'aurait présenté au roi *que* les trois premiers actes. Voir notre chapitre sur « Le Registre de La Grange », p. 106 et la note de ce Registre dans *OCI*, p. 1580-1584.

¹⁸ *Les Plaisirs de l'île enchantée* (*OCI*, p. 596).

¹⁹ « Une petite partie de la Cour [...] avait applaudi la première version, en trois actes, représentée le soir du 12 mai 1664 sur la même scène que *Les Fâcheux* la veille et *Le Mariage forcé* le lendemain » (*OCII*, Notice, p. 1355). Gerry McCarty, avançait l'hypothèse peu probable qu'au contraire *Le Tartuffe* fut représenté sur la même scène que *La Princesse d'Élide*, *Theatres of Molière*, London/New-York, Routledge, 2002, p. 105.

²⁰ Alfred Marie, « Les théâtres du château de Versailles, d'après des plans conservés aux Archives des Bâtiments civils et au Cabinet des estampes », *Revue d'Histoire du Théâtre*, 1951, II, 133-152, p. 134.

²¹ Rappelons le marché de menuiserie confié au même Denis Buret, menuisier ordinaire du roi, concernant la réfection de la scène au Palais-Royal en 1660. Voir notre chapitre sur la grande salle du Palais-Royal, p. 74 et suiv. et la n. **Erreur ! Signet non défini.**, p. 88.

plait en fait un lieu très commode pour la comédie. Le théâtre est dans l'un des enfoncements, et les violons dans l'autre, sans embarrasser l'assemblée, et on y donne même le bal, et quand on veut, en fermant des deux enfoncements par un lambris qui se met et s'ôte facilement, ce sont deux agréables chambres et un vestibule²².

Nous imaginerons facilement que la scénographie du *Tartuffe* devait se contenter du strict minimum dans ce théâtre double. Lors de la première représentation de 1664, cette petite scène démontable du vestibule des appartements du roi ne devait pas permettre de représenter des portes et des vestibules de la façon dont nous nous les sommes figurés. Mais une autre solution aura pu permettre les entrées et les sorties : la disposition de petits châssis brisés, tels qu'ils sont montrés sur l'écran rond que nous avons évoqué plus haut (fig. 060).

Toujours donné seul, *Le Tartuffe* n'a jamais bénéficié d'un complément de programme.

Philippe Cornuaille, extrait *Les Décors de Molière*, Paris, PUPS, 2017

²² Voir A. Marie, *Naissance de Versailles*, 3 vol., t. I et II, *le château, les jardins*, t. III avec J. Marie, *Versailles au temps de Louis XIV*, Paris, D. Vincent, Fréal & Cie, 1968, ici, t. I, p. 37-38 ; voir aussi *La Promenade de Versailles*, de Scudéry, Paris, Barbin, 1669, p. 29-31 ; il apparaît ainsi plus clairement que ce vestibule, hormis sa fonction première, avait la triple possibilité de se transformer en salle de spectacle, en salle de bal et même, grâce à ses cheminées, en chambres.